

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université A.MIRA-BEJAIA



جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaia

Faculté des Lettres et des Langues
Département de langue et de littérature françaises

THÈSE

Présentée par

MAHFOUF Smail

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN SCIENCES

Filière : Français

Option : Sciences des textes littéraires

Thème

L'écriture de l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* de Fatima Mernissi et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar.

Soutenue le : 21/02/2019

Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade		
Mme GHEBALOU Yamilé	Professeur	Univ. d'Alger 3	Président
Mme LOUNIS Aziza	Professeur	Univ. d'Alger 2	Rapporteur
Mme BENSLIMANE Radia	MCA	Univ. d'Alger 2	Examineur
Mme OURTIRANE Souhila	MCA	Univ. de Bejaia	Examineur
Mr BOUDJADJA Mohamed	MCA	Université de Sétif 2	Examineur

Année Universitaire : 2018-2019

Remerciements

Un grand Merci à ma directrice de recherche, Pr. Aziza LOUNIS, sans ses orientations précieuses, ce travail n'aurait pas pu aboutir. Je tiens à lui témoigner ma profonde gratitude pour tout ce qu'elle avait fait pendant ces années de travail.

Je remercie également les membres du jury d'avoir bien accepté d'évaluer ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce travail :

-À mes parents, mon défunt père qu'il repose en paix, à ma mère et à toute la famille MAHFOUF.

-À mon épouse et mes deux enfants, Ismène et Yanis, qui ont supporté avec moi cette longue épreuve.

-À mes collègues qui m'ont encouragé

-À tous mes amis.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
PREMIERE PARTIE. Eclatement de la matière autobiographique.....	25
PREMIER CHAPITRE. Ecriture autobiographique en devenir.....	27
I. Hétérogénéité paratextuelle:entrecroisement de l'autobiographique et du culturel.....	30
I.1. La culture arabe : un facteur d'exaltation.....	31
I.2. La culture française : un facteur d'exil intérieur.....	36
II. Intrusion du discours de l'essai : expliquer, argumenter, justifier.....	40
II.1. Le harem: protectionnisme et liberté.....	41
II.2. Le père : métissage culturel, effacement du legs ancestral.....	49
III.Persistance du récit spéculaire : le miroir brisé de l'autobiographie.....	56
III.1. Détournement du discours autobiographique : ressuscitation de l'oralité féminine.....	59
III.2. Discours autobiographique à l'épreuve des aléas de la fiction	65
IV.Déguisements intertextuels del'autobiographie.....	73
IV.1. Autobiographie enracinée : intertexte oral foisonnant	74
IV.2.Autobiographie rompue : intertexte littéraire hybride.....	80
DEUXIEME CHAPITRE. Dislocation des catégories narratives.....	92
I. Narration polyphonique : la parole intime aux prises avec les discours idéologiques.....	94
I.1. Discours religieux, discours féministe, parole enchantée.....	97
I.2. Discours moderniste, discours traditionnaliste, parole désenchantée.....	105
II. Traitement des personnages : des empreintes autobiographiques et culturelles.....	112
II.1. Les figures du savoir et du pouvoir.....	114

II.2. Les figures de l'acculturation et de la soif.....	124
III. Brouillage de la temporalité : interférence des histoires individuelle et collective...	137
III.1. Enfance au harem, civilisation musulmane, rêverie de la réhabilitation du harem	138
III.2. Instruction française, Histoire « universelle », rêverie de la déshérence.....	147
DEUXIEME PARTIE. Construction identitaire.....	160
PREMIER CHAPITRE. L'ambiguïté identitaire.....	162
I. L'intrigue : un processus narratif écartelé.....	164
I.1. La jouissance ou transgression contenue des interdictions du harem.....	164
I.2 La souffrance : renouement avec l'ancestralité et attachement à la culture française.....	171
II. Un style équivoque : apologie et raillerie.....	178
II.1. Le harem : hyperboles et allégories.....	180
II.2. Le père : ironie et réticences	185
III. L'enchevêtrement spatial : une topographie en recomposition.....	190
III.1. Représentation spatiale d'une identité composite.....	191
III.2. Représentation spatiale d'une identité dichotomique.....	199
DEUXIEME CHAPITRE. Une identité plurielle	209
I. Effet onirique : entrelacement de récits mythique, épique et symbolique.....	212
I.1. Légendes féminines, symbolique de la puissance.....	215
I.2. Figures du père, symbolique de la chute.....	224
II. Effet lyrique : entremêlement de tonalités poétiques	236
II.1. Homogénéisation du panégyrique, ode, élégie, satire.....	237
II.2.2. Discordance des vers romantique, mystique et de l'époque antéislamique.....	242

III. Effet scénique : théâtralisation du son, du mouvement et du décor	249
III.1. Fusion sonore, distension du mouvement, exubérance du décor.....	250
III.2. Morcellement sonore, figement du mouvement, jeu d'ombre et delumière.....	258
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	270
BIBLIOGRAPHIE.....	278

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Introduction générale

L'autobiographie et la construction identitaire : tels sont les mots-clés qui définissent le sujet de notre thèse, intitulé « L'écriture de l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* de Fatima Mernissi et *Nulle part dans la maison de mon père* d'AssiaDjebar ». Cette recherche nous amènera à confronter le genre littéraire complexe de l'autobiographie, ou l'autofiction, au champ culturel maghrébin, lequel sera ressaisi par la médiation de deux écrivaines féministes maghrébines, reconnues, à savoir Fatima Mernissi, une sociologue et une universitaire marocaine, et AssiaDjebar, également universitaire et historienne algérienne, élue en 2005 à l'académie française.

Dans son ensemble et vu le genre autobiographique qui le fonde, ce projet de recherche repose avec acuité la question de l'écriture féminine au Maghreb – cela parce que Fatima Mernissi et AssiaDjebar sont incontestablement des figures symboliques. Cette écriture se définit par l'intention différemment exprimée par les deux écrivaines de s'adonner vers la fin de leurs carrières littéraires à l'auto-écriture, à une auto-rétrospection introspective ou ce qu'AssiaDjebar nomme explicitement et doublement dans la postface de *Nulle part dans la maison de mon père* « une impatience d'auto-connaissance ¹ » et une « autoanalyse ² ». Chez Fatima Mernissi, cette écriture autobiographique est repérable dès l'incipit de son récit : « Je suis née en 1940 dans un harem à Fès³ ». À cela, s'ajoute la présence du nom et du prénom de cette écrivaine, « Fatima Mernissi » (p. 84). C'est ainsi que se nomme son héroïne, une fillette âgée de trois ans. Donc le pacte autobiographique chez cette auteure est évident et pleinement assumé. Chez AssiaDjebar, outre les indications précédentes de sa postface et l'inscription de son prénom dans la phrase : « puisque, moi, de nom, je suis Fatima » (p. 252) - qui sont également des éléments avérés d'un pacte autobiographique -, cette entreprise d'auto-dévoilement est réitérée dans une de ses interviews, où elle évoque sa « crise d'adolescence ». Elle affirme que cette dernière est à l'origine de l'écriture de *Nulle part dans la maison de mon père*:

Il faudrait que je vous explique pourquoi et comment j'ai écrit « Nulle part dans la maison de mon père ». Ce roman raconte une très grave crise d'adolescence que j'ai traversée et expulsée de ma mémoire aussitôt que la crise passée. Cette crise a éclaté un an avant le début de la guerre d'Algérie. Depuis, je l'avais complètement occultée. Et puis le souvenir m'est revenu il y a trois ou quatre ans. La mémoire de l'acte de

¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, Sédia, 2007, p. 468.

² *Ibidem*, p. 467.

³ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 5.

Introduction générale

folie désespéré que j'avais commis il y a un demi-siècle a ressurgi tout d'un coup. Les circonstances, le visage courroucé de mon fiancé qui m'avait poussée au suicide, le désespoir, tout m'est revenu avec une telle clarté que j'en étais profondément ébranlée. Il faut que je l'écrive⁴. »

Par son adolescence qu'elle place au centre de son œuvre - liée de surcroît à une crise-, AssiaDjebar annonce d'ores et déjà la complexité de cette écriture de soi longtemps évitée. Le lecteur ne peut rester indifférent à cette déclaration, puisqu'il sait pertinemment que l'autobiographie est le nœud gordien de l'écriture de cette écrivaine. En effet – nous y reviendrons -, on se rappellera la décennie de silence qui a suivi la publication du roman *Les Alouettes naïves* dans lequel AssiaDjebar a pour la première fois frôlé son intimité.

De même qu'AssiaDjebar, Fatima Mernissi s'est prononcée sur son œuvre *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Or à la différence d'AssiaDjebar qui met au cœur de son projet le sujet très sensible de son adolescence, Fatima Mernissi ne dit, elle, rien sur son autobiographie qui y est pourtant présente. Elle parle pour sa part de « harem » qu'elle considère le vrai sujet de ce livre :

Il y a quelques années, je me suis rendue dans une dizaine de capitales occidentales pour la promotion de mon livre « Rêves de femmes » traduit en vingt-deux langues. Durant cette tournée, pendant laquelle je fus interviewée par plus de cent journalistes, j'ai remarqué que les hommes souriaient lorsqu'ils étaient amenés à prononcer le mot « harem ». J'étais choquée par ces sourires. Comment sourire en prononçant un mot synonyme de prison ? Plus encore, j'étais scandalisée⁵.

En confrontant les éléments autobiographiques précédents à cette déclaration, il y a bien lieu de relever un contraste qui paraît fonder l'écriture de ce livre de Fatima Mernissi. Ainsi, il ne semble pas exagéré de dire que Fatima Mernissi tente d'esquiver son autobiographie en même temps qu'elle cherche à l'exhiber. C'est toute l'ambiguïté de sa démarche d'écriture selon laquelle ces deux sujets de « l'autobiographie » et du « harem » entrent dans un dialogue subtil.

⁴BARRADA, Hamid, TIRTHANKHAR, Chanda, «AssiaDjebar,» Jeune Afrique, 31 mars 2008. Www. Jeune Afrique. Com/Article/LIN30038assiarabejdO, 31/03/2008.

⁵ MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 8.

Introduction générale

Ces indications donnent d'emblée un avant-goût de deux entreprises autobiographiques. L'autobiographie d'AssiaDjebar paraît foncièrement douloureuse, puisque l'écrivaine entend clairement revenir sur son drame d'adolescence - et plus globalement la problématique de la déshérence dont cet événement serait l'expression allusive -. Par le harem qu'elle met en avant, l'autobiographie de Fatima Mernissi est, elle, plus masquée, et révèle, de ce fait, une forte expression de jouissance. En effet, Mernissi exulte de son enfance baignée dans le harem, cet univers traditionnel, féminin, fermé.

Au-delà de la part autobiographique de ces deux projets, ainsi définis chez les deux écrivaines, l'autofiction qui immanquablement module ces autobiographies ne serait-elle pas un prétexte à une plus large recomposition culturelle déjà signalée dès les titres des deux œuvres par les mots « harem » et « père » ? En clair, ces autobiographies pourraient être interprétées comme deux expressions allégoriques, différenciées, de la culture arabo-musulmane dans ces œuvres. Cette culture, ou le harem, est préservée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* ; elle est quasi-effacée dans *Nulle part dans la maison de mon père*, lequel effacement est métaphorisé par « le père ». De là, notre idée de thèse, à savoir la composante culturelle – et l'hybridité générique que cette matière culturelle induit - aux dépens de laquelle se construisent ces écritures autobiographiques ou autofictionnelles de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar.

Déterminées donc par le genre autofictionnel qui est à l'origine de cette transfiguration de soi en des formes culturelles et identitaires, les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont censées induire un renouvellement certain dans les formes d'expression du féminisme maghrébin en général. Le primat de l'esthétique que suppose cette autofiction révélera un « je » féminin non pas préalablement défini comme une entité ontologique, mais comme une forme plus construite, une esthétique qui se trouve subordonnée aux aléas de cette aventure autofictionnelle. Nous nous interrogerons donc sur le renouvellement autofictionnel (culturel) de ce « je » féminin dans ces deux romans de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, un féminisme que Jean Déjeux subordonne à l'adage arabe d'essence religieuse, celui « *a'udubilahi min kalimat ana* ⁶ » littéralement, « Que Dieu nous protège du mot 'je' ». Par ce dicton, Jean Déjeux met en relief la fracture qui est supposée fonder cette écriture féminine maghrébine, à savoir l'incompatibilité du « je » féminin avec le « Nous » communautaire de la *Umma*. Que serait

⁶ DEJEUX, Jean, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 61.

Introduction générale

l'esthétique spécifiquement autofictionnelle de cette cassure qui serait provoquée par ce « je » féminin, telle est la question majeure qui nous occupe.

La réponse à cette question requiert que l'on s'attarde sur ces auteures, qu'on resitue chacune dans son contexte socioculturel respectif. En effet, pour des raisons historiques, et bien qu'elles soient de la même génération et presque du même âge –Fatima Mernissi est née en 1940 et AssiaDjebar en 1937 –, ces écrivaines n'ont pas commencé à écrire à la même période. À l'origine de cette venue relativement décalée à l'écriture se trouve les deux destins de la culture musulmane, qui sont respectivement incarnés par ces auteures, à savoir la culture marocaine plus conservée pour Fatima Mernissi et celle algérienne déjà profondément déstructurée par le système colonial pour AssiaDjebar.

AssiaDjebar est favorisée par son instruction française précoce, et s'affirme écrivaine dès 1956 avec la publication de son premier roman, *La Soif*⁷. Fatima Mernissi, elle, n'a publié son premier essai, *Sexe, Idéologie et Islam*⁸, que vers les années 1980, un retard qui se justifierait par son éducation religieuse rigoureuse. Déjà rien que par ces deux œuvres inaugurales aux titres révélateurs, il s'annonce d'entrée de jeu, chez les deux auteures, un intérêt certain pour les liens complexes entre le culturel, l'individuel(elles-mêmes) et la condition féminine en général, une préoccupation qui est fortement appuyée par les disciplines de la sociologie pour la première et de l'Histoire pour la seconde. Ainsi renforcées par ces deux sciences sociales, les écritures autobiographiques de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar peuvent être définies comme de longs détours culturels, qui aboutissent aux œuvres autobiographiques matures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*.

À les comparer aux autres écrivaines maghrébines, il y a bien lieu de constater que le véritable enjeu des écritures de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar dépasse largement le sursaut scripturaire⁹ des années 1990, lequel féminisme est essentiellement motivé par un contexte politique de circonstance, à savoir le retour en force surtout en Algérie du code de la famille. Pour Fatima Mernissi et AssiaDjebar, par contre, ce féminisme n'est pas une prise de

⁷ DJEBAR, Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1956.

⁸ MERNISSI, Fatima, *Sexe, Idéologie et Islam*, Paris, Tierce, 1983.

⁹ Dans son ouvrage, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Atlantica, 1998, p. 22, Christiane Chalet-Achour recense « 70 œuvres publiées, 26 sont des romans, 8 des recueils de nouvelles, trois des recueils de poésie, 4 des pièces de théâtre, trois des récits poétiques, [4 des romans policiers si Yasmina Khadra est une femme], 8 autobiographies, 11 témoignages, 2 essais et un texte accompagnant des photographies ».

Introduction générale

position politique, une revendication liée à une conjoncture historique, mais une longue recherche, une plongée profonde dans la culture arabo-musulmane, ce qui fait de ces individualités des figures culturelles emblématiques. Par l'institution du harem qu'elle met en avant, Fatima Mernissi fait figure d'un enracinement dans la culture arabo-musulmane, par le père, interposé, AssiaDjebar celle du déracinement et de l'exil dans la culture franco-laïque, deux expériences qui sont mises à l'épreuve du genre autofictionnel.

Cette problématique autobiographique aux prises avec la culture arabo-musulmane n'apparaît pas à la fin de ces deux carrières littéraires, mais posée, quoique peu explicitement, dès le début. En effet, comme les titres de leurs premières œuvres le montrent, une fois de plus, dès que Fatima Mernissi et AssiaDjebar ont commencé à écrire, elles ont parlé indirectement d'elles-mêmes en retardant cette expression directe de soi par un contournement culturel. C'est donc une autobiographie qui est dans les deux cas biaisée, et ses rapports avec le culturel sévissent jusqu'à *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, œuvres dans lesquelles cette association du culturel et de l'autobiographique prend des tournures plus claires. En effet, si ces projets autobiographiques d'« autoanalyse » ou d'« auto-connaissance » portent sur des tranches de vie bien précises et clairement annoncées dans les deux cas, elles sont non moins liées aux cultures dont ces écrivaines sont à l'origine imprégnées, celle du harem et donc de l'Islam pour Fatima Mernissi, et celle française – succédant aux premières années d'un apprentissage coranique – imposée par le cours de l'Histoire pour AssiaDjebar.

En ce qui concerne Fatima Mernissi, la religiosité qui fonde son identité n'est pas visible que dans son œuvre autobiographique *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Elle se trouve dans le mot « harem » du titre de ce roman mais aussi dans la quasi-totalité de ses essais. Cette omniprésence du « harem » tient du vécu même de Fatima Mernissi, de son éducation religieuse, de la formation de sa personnalité. Cette auteure est née et a grandi dans un harem, à Fès, la plus ancienne et la plus conservatrice Médina du Maroc, un univers fermé où se trouve entièrement préservée la culture musulmane.

En plus de la présence de cette notion de « harem » dans la plupart des titres des ouvrages de Fatima Mernissi, ce mot n'est pas moins l'objet de ses profondes réflexions. En effet, ses analyses s'inscrivent dans une visée d'exploration plus étendue de cette structure socioculturelle, de son explication plus détaillée notamment à l'endroit des Orientalistes qui se sont toujours intéressés à cette réalité. A cet égard, Fatima Mernissi multiplie des arguments et

Introduction générale

des exemples dans son essai *Le Harem et l'Occident* en confrontant notamment ce qu'elle appelle « le harem de Harun al-Rashid » à celui du peintre orientaliste Ingres, car pour cette sociologue, cet orientaliste est porteur lui aussi d'un harem d'un autre genre, mental, artistique. Ainsi, c'est tout le cliché de l'Odalisque cher à ce peintre que Fatima Mernissi bat en brèche :

Le mot harem évoque avant tout la famille. Il ne viendrait jamais à l'esprit de l'associer à quelque chose de festif. Cela d'autant moins que la racine de harem n'est autre que haram, littéralement « l'interdit ». Et l'interdit est si fortement évocateur de punitions, dans n'importe quelle culture qu'on ne l'associe jamais au bonheur ; il se situe à la frontière dangereuse où désir humain et loi divine s'affrontent. Haram, c'est ce que la loi religieuse interdit ; le contraire, c'est halal, ce qui est permis¹⁰.

Ce commentaire autour de la notion du harem, Fatima Mernissi le fait à l'occasion de son déplacement en Europe en vue de la promotion de son roman *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Elle dit cela pour corriger la conception que les Occidentaux se font de cette institution que pourtant ils ne connaissent pas. Ce récit complète à l'infini cette mise au point.

Le harem comme un espace, une culture et un imaginaire collectif de la liberté et de la grandeur féminines est mis en lumière dans un autre essai, celui *Le Harem politique : Le prophète et les femmes*. En mettant en avant le protectionnisme par laquelle se définit également ce harem, Fatima Mernissi donne en exemple le prophète qui entretient des rapports plus humains avec la femme, ce qui signifie que le prophète pratique la polygamie plus comme une éthique que comme un droit. De ce fait, Fatima Mernissi entre dans le débat de la condition féminine, de son statut de soumise en rejetant une parole misogyne « faussement » attribuée au prophète, à savoir le fait que « ne connaîtra jamais la prospérité un peuple qui confie ses affaires à une femme¹¹ ». Son essai, *Le Harem politique : Le prophète et les femmes*, appuie cette mise au point.

La thèse autour de laquelle est conçu cet essai est celle que le harem recèle une dimension humaine féconde, ce qui est désigné par un vocable arabe recherché, peut-être peu connu de nos jours, à savoir « *hiba* », qui serait une variante de *hub*, amour en français. Avec insistance, Fatima Mernissi poursuit chaque fois son projet de réhabiliter le harem, et surtout

¹⁰ MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Op.cit., p. 18.

¹¹ MERNISSI, Fatima, *Le Harem politique : le prophète et les femmes*, Paris, Tierce, 1987, p. 43.

Introduction générale

d'amener les Orientalistes à revoir leurs thèses d'un harem synonyme de sexisme, d'érotisme et de despotisme. La fiction du récit *Rêves de femmes : une enfance au harem* s'inscrit pleinement dans cette perspective réparatrice.

Sur la même lancée, et toujours en vue de mettre à l'épreuve les thèses des Orientalistes, Fatima Mernissi s'attarde sur la thématique très sensible de l'amour. Elle dénonce certes le parti pris des Orientalistes, et tout en se resituant dans la culture arabe, elle opère une profonde redéfinition de ce vocable. Dans ce sens, elle présente une panoplie de mots à l'exemple de « (*isq*) ou passion, (*hub*) ou amour, (*hawa*) ou affinité, (*ilf*)¹² ou le fait de faire durer une relation. Tous ces mots montrent que l'érotisme est insignifiant dans la culture musulmane, et c'est plutôt l'humanisme où la femme est partie prenante qui est plutôt mis en exergue. Fatima Mernissi insiste sur la relation très importante du harem et de la femme, et c'est à travers cette association qu'elle affirme l'originalité de sa thèse.

Le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem* ne fait que conforter ce regard. En effet, il en offre un répertoire lexical très riche, très valorisant de la femme musulmane, même si à certains égards il ne manque pas de rappeler sa condition de soumise, de marginalisée. Concernant ce dernier aspect, les mots, arabes, employés sont ceux de *mahyuza* (femme marginalisée), *jarya* (femme esclave), *maqtu'a* (femme déracinée) ; quant au premier, les termes toujours arabes, très positifs, adoptés, sont ceux de *malika* (reine), *ghazala* (Gazelle), *cha'ira* (poétesse) et bien d'autres encore. La transcription arabe de ces titres dans le récit témoigne sans doute, globalement, d'une volonté d'authentification, de révélation de la nature édifiatrice de cette institution du harem et de la grandeur de la femme musulmane qui en dépend.

Chez Assia Djébar, cette condition féminine et l'identité de l'écrivaine qu'elle inclut est représentée d'une autre manière, celle d'une émancipation par l'instruction française qui est en même temps perçue comme un facteur décisif de déracinement identitaire. Assia Djébar fait l'aveu de ce malaise bien plus tard en écrivant *Les Alouettes naïves*, son quatrième roman à faible résonance autobiographique. En effet, c'est en se hasardant à introduire une séquence autobiographique dans ce récit qu'elle se saisit de l'étrangeté de son être, de l'effacement identitaire que dissimule la culture française acquise et qui est vraisemblablement faussement assimilée à l'émancipation au féminin :

¹² MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Op.cit., p. 48.

Introduction générale

*Avec les Alouettes naïves, pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à Femmes d'Alger dans leur appartement*¹³.

À l'origine de ce trouble se trouve l'instruction française qu'AssiaDjebar a été amenée à recevoir dès son plus jeune âge, une formation initiée par son père, un ancien élève de l'école normale de Bouzaréah durant la colonisation, devenu, par la suite, instituteur de français. Incontestablement, AssiaDjebar est le produit de cette école laïque qui l'a très tôt éloignée de sa culture ancestrale.

Son destin de romancière de langue française tient donc de cette instruction française initiale qui vient rompre celle traditionnelle, coranique, à peine acquise. Elle formulera cela, d'abord en qualifiant la langue française - qui l'empêche de renouer avec l'oralité de l'arabe et du berbère - de « tunique de Nessus¹⁴ », ensuite en creusant davantage cette question de déracinement dans son essai *Ces voix qui m'assiègent*. Ce texte, comme l'atteste le passage suivant, est l'expression la plus révélatrice de cette déchirure identitaire : « Où trouver les mots adéquats pour dire ces deuils qui n'ont pu se faire, ces émotions qui s'inscrivent en interstices du quotidien ? Où trouver les mots quand violence et histoire laissent des êtres sans voix, emprisonnés dans leur silence¹⁵ ». Ce désert culturel est le principal générateur du foisonnement artistique qui marquera l'écriture d'AssiaDjebar, à commencer par la filmographie¹⁶, l'historiographie¹⁷, l'art dramatique¹⁸, et, bien plus tard, la musique et la poésie qui investissent considérablement l'écriture autobiographique de *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette domination de l'expression artistique, plurielle, est de notre point de vue l'expression renouvelée de ce déchirement intérieur.

Ainsi, plus que de simples individualités, Fatima Mernissi et AssiaDjebar sont des symboles complémentaires de la culture arabo-musulmane, ceci parce que la première révèle

¹³ « AssiaDjebar », Paris, *Jeune Afrique*, n° 1225.

¹⁴ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 297.

¹⁵ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 43.

¹⁶ AssiaDjebar a composé deux longs métrages : *La Nouba des femmes du Mont Chenouaen* 1978 ; *La Zerda ou les chants de l'oubli* en 1982.

¹⁷ Cette historiographie, c'est-à-dire l'écriture de l'histoire de la conquête française de l'Algérie, concerne deux œuvres majeures de son *Quatuor Algérien*, *L'Amour, la fantasia* en 1985 ; *Vaste est la prison* en 1985.

¹⁸ AssiaDjebar réalise deux drames musicaux : *Les filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* en 2000 ; *Aïcha et les femmes de Médine* en 2001.

Introduction générale

la quête culturelle et identitaire de la seconde. En effet, chez Fatima Mernissi, celle culture demeure encore vivace grâce au harem dans lequel elle est née et a grandi ; chez AssiaDjebar, cette culture est relativement perdue à cause de la colonisation qui a beaucoup misé sur l'assimilation des Algériens. Chaque écrivaine représente un visage de cet héritage aux prises avec l'Histoire coloniale différemment subie par le Maroc et l'Algérie, et dont Fatima Mernissi et AssiaDjebar sont des incarnations. Examiner dans quelle mesure ces écritures autobiographiques, féminines, seraient des expressions approfondies de ce patrimoine maghrébin, de son renouvellement par l'esthétique autofictionnelle, est la principale motivation de notre choix de ces deux écrivaines maghrébines. Il est donc plus important, pour comprendre les enjeux de la réflexion à mener, de focaliser l'attention sur les liens supposés existants entre ces deux écrivaines de longue date, leur appartenance à un même imaginaire collectif, et l'impact de l'Histoire contemporaine coloniale sur ce legs commun.

Au plan socio-historique, cette différence est représentée par deux régimes coloniaux différents, à savoir le protectorat administré sur le Maroc et le code de l'Indigénat imposé à l'Algérie. Sans doute, la structure de l'école différemment conçue dans les deux colonies est le fer de lance de l'idéologie coloniale en présence. Au Maroc l'enseignement religieux dont les filles sont également les destinataires demeure encore plus intact, et les valeurs traditionnelles préservées. Ce souci de sauvegarder la culture ancestrale, qui est renforcé par l'instruction religieuse des filles, est attesté par une parole révélatrice d'une autorité religieuse que Fatima Mernissi reprend dans les notes explicatives de *Rêves de femmes : une enfance au harem, celle(Afaawatusqasumman)*¹⁹», littéralement (une vipère gavée de venin). Cette assimilation de la femme à une vipère trahit non seulement une hostilité à l'égard de l'instruction moderne des filles marocaines, mais en même temps, elle réaffirme une volonté de faire perdurer encore la tradition de la soumission féminine.

En Algérie, par contre, c'est le projet de la modernisation qui est introduit d'une manière plus abrupte dans le cadre de la politique de l'Indigénat menée par l'administration coloniale. Issu de la politique de l'école obligatoire inaugurée vers les années 1880, et qui vise à faire de l'Algérie « un laboratoire d'expériences et de recherches²⁰ », ce système éducatif adopte des programmes scolaires qui « sont à peu près identiques à ceux de la métropole²¹ ».

¹⁹ TAZI, Abdel Hadi, *Jami' al Qaraouiyyine*(Tous les Qaraouiyyine), dar al-Kitab al-lubnani, 1972, p. 184.

²⁰ ACHOUR, Christiane, *Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, Alger, En.Ap, 1985, p. 135.

²¹ *Ibidem*, p. 166.

Introduction générale

Les premières filles algériennes instruites, à l'instar d'AssiaDjebar, de Malika Debèche ou de Fathma Amrouche, sont formées dans cette école. Ce sont les filles d'instituteurs de français, de notables ou celles dont les familles sont converties au christianisme qui sont acceptées dans cette école à vocation laïque.

Cette culture arabo-musulmane, commune, différemment impactée par le colonialisme, c'est-à-dire préservée au Maroc et quasi-effacée en Algérie, définit l'arrière-plan de notre recherche, celui-ci éclairant les destins individuels de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Et, c'est dans ces deux contextes historique que seront resituées les deux écrivaines et lues leurs œuvres *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. De là l'idée centrale de notre thèse, à savoir que l'approche autobiographique qui implique forcément les individualités de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar est en même temps l'acte d'une reconfiguration culturelle, culture arabo-musulmane pleine et mutilée, cette recomposition accomplie par le prisme d'une sensibilité et d'une rêverie au féminin. À ce titre, ces écritures autobiographiques sont des explorations culturelles plus étendues des profils personnels et de la culture arabo-musulmane, commune, cette dernière fortement illustrée par les *Mille et Une Nuit* chez la première et par la poésie des *Mo'allaqat* notamment chez la seconde. Ainsi, ces digressions culturelles des projets autobiographiques, déjà entamés dès les premières œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, constituent des stratégies efficaces de leur maturation, et *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* en seraient les expressions les plus abouties.

Associées à la culture arabo-musulmane, les écritures autobiographiques de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* peuvent être considérées des expressions littéraires majeures du féminisme maghrébin. Ce renouvellement littéraire tient surtout de l'incarnation par ces auteures de cet imaginaire musulman, à savoir sa dimension traditionnelle dite le « harem » et sa dimension moderne liée à la présence de la langue française qui est symbolisée par le « père ».

La confrontation de ces écrivaines à la culture musulmane, doublement révélée, inviterait à poser un autre regard sur l'écrivaine AssiaDjebar en particulier, celle-ci étant très tôt considérée par la critique française des années 1960 la « Françoise Sagan de l'Algérie musulmane²² ». Pour notre part, nous considérons que plutôt d'être assimilée à

²² Titre des chroniqueurs parisiens à la parution de *La Soif*. Cité par Beida Chikhi dans *Les Romans d'AssiaDjebar*, Alger, Office des publications universitaires, 2002, p. 13.

Introduction générale

Françoise Sagan, AssiaDjebar serait une « déshéritée », une victime de l'idéologie coloniale qui est à l'origine de son déracinement identitaire. AssiaDjebar est de ce fait le symbole de l'histoire tragique de tout un pays, l'Algérie.

Cette réalisation de projets autobiographiques par la matière culturelle suscite des interrogations sur le renouveau des formes d'expression qu'induit forcément l'adoption du genre autobiographique chez les deux écrivaines. Au-delà des dimensions identitaires individuelles de ces écritures autobiographiques, on s'interroge sur leurs ramifications culturelles. En d'autres termes, on s'intéressera aux renouvellements autofictionnels des individualités de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar en des formes culturelles et identitaires diverses dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. De là, la question suivante : Dans quelle mesure la culture arabo-musulmane, prolifique chez Fatima Mernissi et rompue chez AssiaDjebar, serait-elles des retranscriptions autofictionnelles de ces œuvres ? Cette relation complexe de l'individuel et du culturel avec le genre autobiographique, interposé, demande que l'on s'arrête sur ce genre littéraire, que l'on interroge son essence, son étymologie. Ce genre est désormais appelé « autofiction » qui est un mode d'expression paradoxal mêlant inextricablement le factuel et le fictionnel, le réel et l'imaginaire.

L'étymologie de ce terme réside dans sa composition lexicale, autobiographie ou « écrire (*graphie*) sa vie (*bios*) soi-même (*auto*). Cette structure laisse *a priori* entendre que celui qui s'écrit soi-même dit la vérité sur sa propre personne. C'est ce principe qu'avait défendu Philippe Lejeune dans sa définition de l'autobiographie, à savoir un « pacte » identitaire qui doit s'établir entre l'écrivain-autobiographe et son lecteur. Au niveau de l'écriture, cela doit se traduire par l'identité commune de l'auteur, du narrateur et du personnage. Dans ce sens, l'écrivain-autobiographe est en principe tenu de s'engager à ne rien dire d'autre que la vérité, ou ce qui lui est proprement personnel. Philippe Lejeune définit ce pacte en ces termes : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²³ ». En effet, cet acte complexe d'être soi-même sujet et objet de son écriture renseigne pour lui seul sur l'impossibilité de faire coïncider cette conscience écrivante, tout le temps réflexive, à un moi extrêmement

²³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 21.

Introduction générale

mobile et fluctuant. L'autre difficulté est celle de l'incapacité de la mémoire à reconstituer d'une manière complète l'unité du moi encore en vie.

Jacques Lacan confirme cette rupture du moi lorsqu'il parle d'« une ligne de fiction à jamais irréductible pour le seul individu²⁴ ». De ce fait, un écrivain qui entreprend de rendre compte de sa personne par l'écriture ne peut le réaliser que comme une fiction. Au plan spécifiquement générique, il est donc plus correct de parler d'autofiction, cette autre forme par laquelle se renouvellera le genre de l'autobiographie, que d'autobiographie au sens traditionnel du terme.

Ce concept d'autofiction est à l'origine créé par Serge Doubrovsky qui apparaît pour la première fois sur la couverture de son roman *Fils*. Il y est inséré en guise de prière d'insérer qui comporte la définition de ce nouveau genre littéraire : « Autobiographie ? Non. [...] Fiction d'événements et des faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau²⁵. » La formule, « l'aventure du langage », pèse de tout son poids sur cette nouvelle perception de l'autobiographie. L'enjeu sera ainsi moins la matière spécifique du moi qu'il s'agit d'essayer de cerner pour la reconstituer, qu'une réalisation de soi comme une esthétique, une forme de langage.

Cette définition préliminaire de l'autofiction va se préciser dans un autre ouvrage du même auteur, *Le Livre brisé*. Dans ce livre, Serge Doubrovsky met en avant l'irréductible fictionnalité du moi qui est la condition même de cette auto-invention : « Je me moque tout au long de moi, je ne peux rien apercevoir. À ma place, néant, un moi en toc, un trompe-l'œil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... Je suis un être fictif, moi suis orphelin de moi-même²⁶. Les termes « un moi en toc », « trompe-l'œil », « néant » sont sans ambiguïté. Nulle place n'est laissée à la dimension ontologique du moi. Le parti pris en faveur de cette radicalité fictionnelle plaide en faveur d'une inventivité de soi plus poussée.

Ainsi, la vérité qu'instaure l'autofiction se veut insaisissable tant son mode opératoire est glissement et permanente mutation. L'autofiction n'est pas réductible aux catégories figées de la vérité et du mensonge, elle s'en joue plutôt. Déjà bien avant Serge Doubrovsky et Alain Robbe-Grillet, d'autres écrivains ont pressenti ce jeu du double, lequel sera théorisé par la

²⁴ LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 91.

²⁵ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

²⁶ DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

Introduction générale

suite précisément sous le concept d'autofiction. Paul Valéry disait qu'en littérature le vrai est inconcevable, Gustave Flaubert est connu par sa formule « Madame Bovary, c'est moi », André Gide, quant à lui, s'en explique davantage : « Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit leur désir de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on la vérité dans le roman²⁷ ». Située entre le réel et l'imaginaire, ou plutôt en prenant indistinctement l'un pour l'autre, l'autofiction modifie en profondeur le rapport classique entre la réalité et la fiction. À la différence de la fiction, dont le propre est de se détourner de la réalité pour en créer une autre, l'autofiction part de la réalité pour la recréer.

Cette réinvention d'une même réalité en une autre, c'est le principe même par lequel Richard Annie définit l'autofiction. Elle établit une nette différence entre le « moi » en tant que donnée préalable et le « je » créateur de ce moi. Elle précise que « *Le mot 'autofiction'* traduit l'idée de la construction du « moi » par le « je » qui le façonne, tel un romancier mais sans renoncer au lien direct avec l'expérience du sujet parlant, contrairement à la fiction pure²⁸ ». Cette autofiction créatrice de la réalité, ou un « moi » construit par un « je », se présente dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* sous deux formes mixtes. Ces formes sont engendrées par un entremêlement constant de l'autobiographie – puisque ces écrivaines entreprennent délibérément de s'auto-écrire -, et de la culture – puisque par leur longue expérience et les thématiques fondamentales du « harem » et du père qu'elles intègrent, elles placent leurs écritures au cœur de l'imaginaire arabo-musulman collectif -. Cette association induit, au plan générique, une hybridité radicale, à savoir l'association de « l'autobiographie » et du « conte » chez Fatima Mernissi et « l'autobiographie » et le « roman » chez AssiaDjebar.

Le modèle du conte qui est convoqué dans l'œuvre de Fatima Mernissi est inextricablement mêlé au culturel, en ce sens qu'il détermine la plénitude de la culture arabo-musulmane qui relaye l'autobiographie de Fatima Mernissi. Ce lien étroit entre la culture arabo-musulmane, pleine, et le conte est mis en évidence par André Jolles dans son ouvrage *Formes simples*. André Jolles met en exergue le critère fondateur de l'élimination du « poète » ou l'écrivain qui est la condition même de la présence culturelle, entière. Dans ce sens, André Jolles souligne que « le conte se produit dans le langage et procède du travail du

²⁷ GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris Gallimard, 1972, p. 278.

²⁸ RICHARD, Annie, *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme ?*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Introduction générale

langage lui-même sans l'intervention d'un poète²⁹ ». Cette condition du retrait du poète est réitérée par Jean Souvestre, le spécialiste de la culture folklorique de la Bretagne. Jean Souvestre indique que

Le conte est à son insu ce qu'il est. Né de tous, il ne connaît point de père. C'est un bruit pareil à celui qui s'élève des harpes éoliennes : ce vent souffle à travers les générations et il en sort des chants ; seulement comme il a pour cordes des hommes, les chants disent ce que les gens sentent et ce qu'ils sont³⁰.

Doublement attesté par André Jolles et Nicole Belmont qui s'appuie sur les affirmations de Jean Souvestre, le lien entre le culturel et le conte est fortement mis en exergue dans le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem* de Fatima Mernissi. Le critère du retrait plus manifeste de l'écrivaine est en effet illustré par la narration qui est prise en charge par une petite fille de trois ans. Cette démarche narrative, désindividualisée, qui est de surcroît nourrie d'onirisme puisque prêtée à une fillette, consiste à laisser affluer massivement la culture arabo-musulmane par laquelle se définit l'autobiographie de Fatima Mernissi. A cette inscription du culturel, s'ajoute le modèle narratif de Chahrazade, la conteuse des *Mille et Une Nuits*. Chahrazade est porteuse d'un projet hautement humain, celui de changer le destin tragique des femmes, en se livrant à l'entreprise dangereuse de la conscientisation, de l'humanisation d'un roi tuant à tour de bras et à l'aube de chaque nuit de mariage les jeunes filles de son royaume. Chahrazade avait mené à bien sa mission en mobilisant la stratégie du conte d'une fécondité culturelle intarissable.

Le modèle romanesque à plus forte densité poétique, qui travaille l'autobiographie d'Assia Djébar, est associé à l'expression de « l'hybris » que l'écrivaine emploie dans la postface de *Nulle part dans la maison de mon père* : « hybris-aveu d'une écriture en fuite et en sanglots³¹ ». L'hybris, en latin « Huberis », signifie « aveuglement, violence, déraison »³². Cette définition du romanesque associé à l'autobiographique fait écho à celle adoptée par Marthe Robert dans son ouvrage intitulé *Le roman des origines et les origines du roman*. Dans sa définition, elle met en avant les traits de « voracité » et de « machine infernale » qui caractérisent ce genre expansif. Elle précise que :

²⁹ JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1970, p. 18.

³⁰ SOUVESTRE, Jean, *Le foyer Breton*, cité par BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999, p. 14.

³¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 471.

³² Dictionnaire étymologique de langue française.

Introduction générale

*Le roman s’empare de secteurs de plus en plus vastes de l’expérience humaine, dont il se targue souvent d’avoir une connaissance approfondie, et dont il donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l’interprétant à la façon du moraliste, de l’historien, du théologien, voire du philosophe et du savant*³³.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le genre romanesque en présence s’apparente à cette définition de Marthe Robert. Les figures de « voracité » et de « machine infernale », qui le spécifient, se traduisent par l’expression d’une souffrance profonde qui est générée par l’exil culturel d’AssiaDjebar, c’est en même temps l’expression d’une grande difficulté à renouer avec la culture ancestrale perdue. La violence qui caractérise son écriture autobiographique tient de cette double souffrance.

La présence du « conte » dans l’œuvre de Fatima Mernissi est liée au thème du « harem », et l’auto-voilement ambigu que cette notion religieuse génère. En toute hypothèse, le conte sert de voile à l’autobiographie de Fatima Mernissi, ce qui se manifeste par la présence accrue de la culture arabe derrière laquelle se révèle cette écrivaine. Dans ce sens, bien des indices textuels attestent cette indétermination autobiographique, à commencer par l’article « une » (une enfance) du titre, qui d’emblée inscrit avec force cette indétermination qui fonde le projet autobiographique de l’écrivaine. Le mot « harem » (une enfance au harem) consolide par sa teneur religieuse cette stratégie de l’indétermination autobiographique. À cela s’ajoute l’expression « Rêves de femmes » qui contribue également à masquer cette autobiographie en l’enveloppant d’une rêverie féminine collective. En substance, la culture arabo-musulmane qui est massivement inscrite dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* spécifie la matière du conte, qui sinon voile cette autobiographie du moins en livre une autorévélation très oblique.

La présence du genre romanesque très poétiquement investi dans *Nulle part dans la maison de mon père* apparaît, d’abord, sur la première de couverture de ce livre. Cette inscription avertit d’entrée de jeu d’une forte tentation d’auto-dévoilement, dévoilement de l’exil culturel, de la rupture identitaire ou d’une difficulté de réintégration de la culture ancestrale. Ainsi, à la différence du conte qui voile l’autobiographie de Fatima Mernissi, le genre romanesque, poétisé, lui, agit plutôt comme un facteur d’auto-dévoilement intense chez AssiaDjebar. La fusion systématique de la culture française avec la culture arabo-musulmane - une hybridité culturelle derrière laquelle se révèle AssiaDjebar - traduit cet auto-

³³ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 15.

Introduction générale

dévoilement de l'exil et de la rupture qui spécifie le genre romanesque dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

En symptômes culturels, ces deux autobiographies, complexes, débordent plus amplement les programmes autobiographiques restrictifs, initiaux, d'un retour à une enfance d'entre trois et neuf ans dans un harem pour Fatima Mernissi, et à l'enfance et l'adolescence qui sont fortement imprégnées d'une instruction française - en substitution de celle coranique entamée - chez d'Assia Djébar. Bien des métaphores retraduisent cette complexité – ou hybridité générique -, particulièrement, celles, « une fleur mystérieuse³⁴ », « Ailes invisibles³⁵ » ou encore « des images [qui] se mettent à danser³⁶ » dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* ; et celles un « vertige » « le vertige : inventer ou le croire³⁷ », « l'aveuglement » « une écriture aveugle³⁸ », le « tangage » une « fiction s'est mise à tanguer³⁹ », « une pouliche de race » « me laissant conduire toutes rênes lâchées, par l'ébranlement de cette poussée irrésistible de la mémoire, celle-ci galopant telle une pouliche de race une fois libérée » (p.422) dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Inspirée donc de ces deux autofictions, en apparence opposées mais qui sont au fond complémentaires, la démarche analytique qui sera adoptée consistera à circonscrire ces expressions autofictionnelles qui remodelent les écritures autobiographiques de Fatima Mernissi et d'Assia Djébar. D'où la conception de notre problématique de ces écritures autobiographiques qui se résume par le questionnement suivant :

- En quoi l'hybridité générique de l'autobiographie-conte et de l'autobiographie-roman détermine-t-elle le devenir autofictionnel de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* ? Qu'en est-il des reconfigurations culturelles et identitaires de cette hybridité générique ?

Ce questionnement détermine le cadre théorique de cette recherche qui se résume aux concepts-clés : « la fragmentation autobiographique » et « la construction identitaire. Il convient ainsi de revenir sur ces deux formules, sur leurs définitions pour mieux les cerner, et surtout voir en quoi elles sont pertinentes par rapport au corpus et à la perspective retenus.

³⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 122.

³⁵ *Ibidem*, p. 195.

³⁶ *Ibidem*, p. 110.

³⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 457.

³⁸ *Ibidem*, p. 459.

³⁹ *Ibidem*, p. 461.

Introduction générale

En ce qui concerne « la fragmentation », son étymologie renvoie à « la violence, à la dispersion et à la perte⁴⁰ ». L'apparition de ce terme s'effectue dans le cadre de la pensée post-structurale, déconstructionniste, qui a révolutionné les entités traditionnelles jugées immuables, du moi, de l'identité, de la réalité, de la vérité. L'écriture qui se rapporte à ces thématiques est désormais considérée comme symptomatique d'un éclatement, d'une rupture, en laissant toute sa place à l'histoire secrète de *l'œuvre- se faisant*⁴¹ ».

L'adoption de ces concepts de « fragment » et de « déconstruction » invite à réfléchir autrement le genre autobiographique, à considérer celui-ci non pas comme une totalité préexistante à rétablir par l'écriture, mais une construction par et dans l'écriture. Et là, on touche à un aspect très sensible de la problématique autobiographique chez Fatima Mernissi et AssiaDjebar, c'est-à-dire à l'idée déjà évoquée de la plongée dans le culturel comme une stratégie très détournée du rapprochement de soi, ce qui, comme déjà signalé, justifie la venue tardive des œuvres ouvertement autobiographiques de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette investigation culturelle commune fait ainsi muter les visées personnelles étroites de l'enfance du harem et de l'instruction française, initiales, en des expressions culturelles fécondes, opposées, qui sont en filigrane les destins divergents de l'enracinement et du déracinement de la culture arabo-musulmane en général.

Si cette construction de soi, qui, par l'hybridité générique interposée, devient plus largement culturelle, elle implique la déconstruction des autobiographies, initiales, de l'enfance au harem et de celle de l'instruction française, cette même déconstruction qui n'est pas sans générer une certaine forme de construction identitaire, textuelle. Ces identités textuelles sont celles du « harem » et du « père ». Paul Ricoeur appelle cette identité engendrée par le récit « l'identité narrative ».

Les identités narratives du harem et du père sont générées par l'hybridité générique qui remodèle en permanence les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Cette autobiographie, tout le temps en devenir, fait apparaître dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* l'enracinement de Fatima Mernissi dans l'imaginaire arabo-musulman, collectif, d'où la mise en avant de la plénitude culturelle par laquelle cette écrivaine se redéfinit. Au plan spécifiquement générique, cette manière par laquelle Fatima Mernissi écrit son

⁴⁰ SUSINI, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

⁴¹ ECO, Umberto, *L'Inachevé*, Coll. « Figures », Paris, Grasset, 1983, p. 12.

Introduction générale

autobiographie s'opère par le conte. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, par contre, c'est l'effacement de cette culture arabo-musulmane et le déracinement d'AssiaDjebar, les deux faits induits par l'école française, que l'écriture autobiographique met en relief. Le recours au genre romanesque intensifie cette rupture culturelle.

Déterminée par cette hybridité générique, amplement transgressive du genre autobiographique, notre thèse s'articulera autour de deux idées ou parties essentielles, complémentaires. La première est formulée par le titre « Eclatement de la matière autobiographique », la seconde est titrée « Construction identitaire », chacune de ces deux parties est structurée en deux chapitres également complémentaires.

La première partie se fonde sur l'idée que les autobiographies hybrides de Fatima Mernissi et AssiaDjebar revêtent des formes culturelles multiples. Associée au conte, l'autobiographie de Fatima Mernissi est synonyme de plénitude de la culture arabo-musulmane. Associé au genre romanesque, dit l'hybris, l'autobiographie d'AssiaDjebar est synonyme de la mutilation de cette même culture, ce que, dans le récit, se traduit par le brassage des cultures française et arabe. Ainsi doublement définie, cette culture arabe commune, pleine et rompue, et les projets autobiographiques des deux écrivaines s'entremêlent inextricablement. Dans un premier chapitre intitulé « Écriture autobiographique en devenir », il s'agira de mettre en évidence les manifestations de cet entrecroisement aux niveaux du paratexte, du métatexte, de l'intertexte et de l'essai. Dans un second chapitre, intitulé « Dislocation des catégories narratives », cet entremêlement des cultures arabe et française avec les autobiographies des deux écrivaines s'illustre dans les catégories fictionnelles de la voix narrative, du personnage et du temps.

La seconde partie s'attache au devenir identitaire de cette hybridité générique dans les deux œuvres. Les deux formes culturelles, majeures, de la plénitude et de la rupture se muent en deux formes identitaires également majeures, celles des identités ambiguës du harem et du père, qui, de ce fait, se métamorphosent en des identités plus esthétiquement construites. De là les intitulés des deux chapitres de cette partie, à savoir « L'ambiguïté identitaire » et « L'identité plurielle ». Le genre du conte laisse apparaître l'identité du harem plus étoffée, intégrée et homogénéisée. Le genre romanesque exacerbe le paradoxe identitaire du père, celui-ci partagé entre les cultures française et arabo-musulmane. Très esthétiquement investies – esthétisation induite par l'ambiguïté identitaire –, les identités du harem et du père deviennent plurielles, grâce aux effets ironique, poétique et scénique.

PREMIERE PARTIE

Eclatement de la matière autobiographique

Eclatement de la matière autobiographique

Introduction

Dans cette première partie, l'objectif est d'examiner la mise en œuvre de l'éclatement des autobiographies de Fatima Mernissi et d'Assia Djébar, fragmentation induite par l'hybridité générique de l'autobiographie-conte chez la première et de l'autobiographie-hybris chez la seconde. Cette mixité générique génère deux formes culturelles, arabes, majeures, derrière lesquelles se révèlent Fatima Mernissi et Assia Debar, cette culture arabe est pleine chez la première et mutilée chez la seconde. Ainsi, les autobiographies initiales d'une enfance au harem et de l'instruction française sont amplement réinventées moyennant le culturel. Cette redéfinition perpétuelle de l'autobiographique par le culturel constitue le fil conducteur de l'analyse qui sera menée dans cette partie de la thèse.

Deux chapitres sont ainsi conçus pour faire le tour du devenir culturel de l'hybridité autobiographique de Fatima Mernissi et Assia Djébar. Le premier, intitulé « Une écriture autobiographique en devenir », consiste à vérifier ces recompositions culturelles des deux autobiographies à quatre niveaux, à savoir le paratexte, l'intertexte, le métatexte et l'essai. Le second, titré « Dislocation des catégories narratives », est un prolongement de ces reconfigurations dans les entités fictionnelles de la narration, du personnage et du temps.

CHAPITRE I

Écriture autobiographique en devenir

Introduction

L'essai, l'intertexte, le métatexte et le paratexte sont les premières métamorphoses culturelles des autobiographies hybrides de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Ces quatre niveaux illustrent les deux types d'auto-dévoilement entrepris, celui de la plénitude qui est conditionné par le conte chez Fatima Mernissi, et celui de la rupture qui est favorisé par le genre romanesque chez AssiaDjebar.

L'écriture de l'essai recèle les réflexions des deux écrivaines. Ces réflexions sont menées autour de la culture musulmane qui se trouve tout le temps confrontée à la culture française. Chez AssiaDjebar la culture arabo-musulmane est quasi-effacée. Chez Fatima Mernissi, cette même culture est d'une complétude remarquable. Ainsi orientées, ces réflexions sont d'autres manières par lesquelles les deux écrivaines continuent de s'auto-révéler, d'autant plus que ces cultures arabe et française concernent directement leurs éducations et instructions. Au-delà de ces révélations de soi, ces investigations permettent à ces intellectuelles d'apporter leurs contributions au grand débat sur les questions de la liberté et de l'enfermement qui engagent grandement ces deux cultures arabe et française.

L'intertextualité constitue une autre matière par le biais de laquelle s'opère l'auto-dévoilement de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Les genres du conte et romanesque, qui sont à la base de ces autobiographies, apparaissent dans les fragments textuels qui sont introduits dans les deux œuvres. Ces textualités réitèrent la grande richesse de la culture arabe chez Fatima Mernissi et ses carences plus marquées chez AssiaDjebar. L'association de la culture franco-latine et celle arabe traduit la douleur autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Le métatexte, ou les réflexions menées par les deux écrivaines autour de leurs œuvres, les genres littéraires et culturels qui y sont inscrits, constitue une autre facette de l'auto-dévoilement dans les deux œuvres. Chez AssiaDjebar, ces commentaires génériques constituent un autre facteur de la rupture autobiographique, dans la mesure où ils se focalisent sur l'indistinction des catégories de la fiction et de l'autobiographie. Cette interversion fonde une écriture, qui est motivée par la quête d'un ancrage culturel ou le ressourcement dans la culture arabe d'origine. Chez Fatima Mernissi, ce discours générique relève du registre du conte, en ce sens qu'il dévie manifestement le genre autobiographique. Par ce tour stratégique, l'écrivaine continue de mettre en avant la richesse de l'héritage culturel musulman qui est la source de son autobiographie plus ostentatoire.

Écriture autobiographique en devenir

Au plan du paratexte, les auto-dévoilements à l'œuvre apparaissent tant au niveau des titres que dans les notices biographiques, les illustrations, la postface et les notes explicatives insérés dans les deux œuvres. La complétude qui caractérise l'autobiographie de Fatima Mernissi illustre à tous les niveaux des seuils de l'œuvre. Il en est de même de la rupture autobiographique d'Assia Djébar ; le paratexte de *Nulle part dans la maison de mon père* se fait un espace textuel de la souffrance.

I. Hétérogénéité paratextuelle: entrecroisement de l'autobiographique et du culturel

Très révélé au niveau des titres des deux œuvres, l'auto-dévoilement fictionnel moyennant le genres du conte et du roman est la démarche autobiographique communément adoptée par Fatima Mernissi et AssiaDjebar dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Toute la matière paratextuelle des deux récits est empreinte de cette manière indirecte de construire ces autobiographies.

Comme c'est fréquemment le cas dans la littérature en général, la genericité d'une œuvre est souvent indiquée en sous-titre. Mais cette pose n'est pas toujours spontanée, puisqu'elle obéit souvent à une feinte par le biais de laquelle tout auteur cherche à brouiller ses intentions et à détourner les desseins de ses lecteurs. Dans son ouvrage, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Philippe Gasparini compare cette démarche romanesque d'auto-dévoilement à « la stratégie du coucou qui pond ses œufs dans les nids des autres espèces¹ ». En autobiographie, et chez Fatima Mernissi et AssiaDjebar en particulier, cette technique de détournement consiste à faire valoir une culture ou une idéologie qui tient lieu d'une révélation personnelle. Cette manipulation de soi « dont Goethe et Moritz furent les précurseurs² », induit au plan de la réception l'orientation et la désorientation du lecteur, et, à cet égard, le titre et le sous-titre qui constituent le premier contact avec l'œuvre, tendent soit une perche à saisir, soit un piège où tomber.

Ce jeu est mené dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* par, encore une fois, un entrecroisement constant du culturel et de l'autobiographique, un biais par lequel les cultures arabe et française au gré desquelles se renouvellent les expressions autobiographiques de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar sont mises au premier plan de la narration. Cette manière de procéder est expliquée par Gérard Genette comme une contradiction à travers laquelle il convient de lire non seulement une œuvre à prétention autobiographique mais la littérature en général :

Ce que pose un élément du paratexte, un autre ultérieur ou simultané peut toujours le déposer, et, ici comme ailleurs, le lecteur doit composer l'ensemble et tâcher (ce n'est pas toujours si simple) d'en dégager la résultante. Et la manière même dont un

¹ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

² *Anton Reiser* de Karl Philippe Moritz, roman largement autobiographique, est sous-titré « roman psychologique » [1970]. Goethe a sous-titré *Les affinités électives* « Roman » [1809].

*élément de paratexte pose ce qu'il pose peut toujours laisser entendre qu'il n'en faut rien croire*³.

Cette structuration contradictoire du paratexte signale d'emblée l'ambiguïté dont est généralement porteuse l'œuvre littéraire. Cette stratégie désigne la présence de deux projets, l'un manifeste, naïvement mis en avant, l'autre, latent, par lequel l'œuvre signifie réellement.

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, la stratégie de détournement qui caractérise cet auto-dévoilement laisse apparaître un substrat culturel très dense. Dans la première, la culture arabe est un facteur d'exaltation liée à l'enracinement de l'écrivaine dans cette culture, laquelle culture a été préservée grâce à l'institution du harem. Dans la seconde, la culture française, qui prend la place de la culture arabe, est un facteur de l'exil intérieur, celui-ci défini comme à la fois une émancipation et une douleur, une rupture, une perte.

I.1. La culture arabe : un facteur d'exaltation

Les éléments périphériques de l'œuvre *Rêves de femmes : une enfance au harem*, le titre, l'illustration de la quatrième de couverture, la note biographique et le commentaire critique qui s'y trouve apposé, l'inscription générique, les notes de clôture sont tous marqués par le double discours autobiographique et culturel en perpétuel croisement. Ainsi, l'expression oscille en permanence entre les formulations fragmentaires d'un « je » et des projections plus étendues dans l'espace culturel religieux surtout.

Indéniablement, le mot « enfance » est, à lui seul, révélateur de la teneur autobiographique du titre de *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Mais cette dimension de soi est doublement masquée. D'abord, elle est indéterminée, en raison de l'emploi de l'article indéfini « une » faisant en sorte que cette enfance n'est pas explicitement désignée comme étant celle de l'auteure. Ensuite, cette indication autobiographique est amoindrie par la mise en avant du religieux, ou le « harem », qui relègue cette dimension de soi au second plan.

Le caractère contradictoire de l'autorévélation, qui apparaît dans le titre *Rêves de femmes : une enfance au harem*, s'accroît par la mention générique de « conte » qui est introduite. Même si cette marque générique n'est pas explicitement indiquée dans la version

³GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 170.

Écriture autobiographique en devenir

française, dans celle anglaise, cependant, (car cette œuvre a initialement été écrite en anglais avant qu'elle ne soit traduite en français), elle est explicite, indiquée par le terme « Tales » (Tales of Harem Childhood), littéralement « Contes ».

Ce primat de la culture religieuse sur l'autobiographique spécifie également l'illustration de l'œuvre. Si les trois personnages féminins présents pourraient donner l'illusion de renvoyer aux proches parentes de l'écrivaine, peut-être sa mère et sa grand-mère qui sont en effet très évoquées dans le récit, cette dimension intime est une fois de plus atténuée par le cadre spatial qui est mis en avant dans la photo. C'est en effet moins l'intérieur d'une maison familiale, domestique, qui est perceptible que celui d'une mosquée, vraisemblablement une grande salle de prière avec les nombreux piliers qui soutiennent son large plafond et les nombreuses arcades, le tout reproduisant l'intérieur d'une vraie mosquée telle que connue dans l'architecture musulmane.

Outre cette architecture religieuse, le collectif féminin n'est pas qu'autobiographique mais peut avoir lui aussi la même connotation religieuse. Fatima Mernissi fait ainsi valoir cette dimension collective pour mieux rappeler l'essence communautaire de l'Islam, dite en arabe *Umma*, qui se trouve dans ce contexte visiblement associée à la féminité. Mise en rapport avec la conception de la genèse de l'œuvre, la structure énonciative de celle-ci s'inspirerait de celle du texte coranique de transmission orale, d'abord de l'archange Gabriel au prophète Mohammed, de celui-ci à ses premiers compagnons et de ceux-ci au reste de la communauté musulmane. Ce collectif féminin de l'illustration peut être synonyme de ce modèle oral sur lequel serait de même conçue l'œuvre *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

La chaîne orale en question se présente ainsi comme suit, et tous les éléments sont contenus sur la couverture de l'œuvre *Rêves de femmes : une enfance au harem*. D'abord, « Fatima Mernissi » en conceptrice mais en correctrice aussi de sa propre œuvre, ce qui est indiqué par la formule « Revu et adapté par l'auteur⁴ ». Ensuite, « Claudine Richetin », la traductrice de cette œuvre, puis Ruth Ward qui a conçu la photo de l'illustration, et, enfin, Catherine Simon du journal, « Le Monde », qui a commenté le récit en ces termes : « Le monde que [Fatima Mernissi] nous décrit dans la Fès des années dix-neuf cent quarante, cette vie sensuelle et ludique est plus vraie que nature⁵ ». Cette formule de « plus vrai que nature »

⁴ Cette mention figure sur la deuxième de couverture.

⁵ Ce commentaire se trouve sur la quatrième de couverture du livre.

Écriture autobiographique en devenir

dit toute la puissance narrative et descriptive à incarner ce modèle de famille et de société du harem des années dix-neuf cent quarante au Maroc.

Au plan spécifiquement littéraire, cette marque culturelle, religieuse, précipite d'ores et déjà l'acte de lecture attendue, à savoir une lecture tout aussi religieuse de l'autobiographie inscrite en filigrane. Dans ce sens, Tzvetan Todorov précise que « Les lecteurs lisent en fonction du système générique qu'ils connaissent [ici, l'autobiographie] »⁶. Aussi, cette reconnaissance générique serait un point de repère essentiel à partir duquel s'opèrera cette mutation religieuse de l'autobiographie.

De même, la note biographique de la quatrième de couverture réinscrit la matière autobiographique mais celle-ci est aussitôt rattrapée par le contenu religieux toujours en affirmation. En effet, si l'autobiographique apparaît à travers la phrase inaugurale ou *l'incipit* du récit, « Je suis née en 1940 dans un harem à Fès », l'énoncé religieux, « ville marocaine située à cinq mille kilomètres à l'ouest de la Mecque et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens » interrompt ce court fragment autobiographique. D'emblée, la religiosité annoncée est double, musulmane et chrétienne, ce qui est une manière de réitérer la primauté du religieux sur le personnel dans cette œuvre de Fatima Mernissi.

Les héroïnes fictionnelles ou référentielles qui prolongent ce résumé de la quatrième de couverture sont elles aussi d'autres biais par lesquels s'affirme la primauté du religieux. En effet, ces femmes luttent toutes non pas pour la suppression de l'ordre religieux, mais pour que celui-ci soit plus respectueux de la gente féminine, d'être plus équitable et plus juste.

De même, les notes de clôture constituent un glossaire très dense de la culture musulmane. La tonalité dominante est celle d'une qualification très positive de l'institution du harem. Cette évocation culturelle est constamment reliée à l'élément féminin, ce qui serait une manière biaisée de parler de soi moyennant les héroïnes féministes du monde musulman. Ces pionnières ont depuis toujours mené un long combat pour réformer les institutions d'inspiration religieuse, en remettant en cause la domination masculine les a fondées.

Le harem est ainsi décliné comme une culture hautement savante dans ses dimensions éthique, érudite et humaine. C'est un long argumentaire qui vise toujours à corriger l'orientalisme qui est trop influencé par ses stéréotypes sexistes. Ce que cherche à expliquer

⁶ TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

surtout l'auteure, c'est l'idée que ce harem tant discrédité est au fond le lieu d'une certaine forme de liberté féminine.

Le volet de l'épanouissement au féminin est sans doute le plus prolifique dans ces notes argumentatives. Il se présente souvent sous la forme de biographies étoffées. C'est le cas, entre autres, des dirigeantes politiques, égyptiennes, à savoir Shajarat al-Durr, HudaSha'raoui⁷, et ZaynabFawwaz al-Amili. Des pionnières marocaines de l'époque contemporaine sont également citées dans ces biographies, dont « Lalla Malika al-Fassia, Fatima Qabbaja, Dr ZhorEz-Zerka, HabibaBourekadi, Aisha Sekkat, ou encore Saadia Hamiabi... » (p. 237).

Ce féminisme se décline aussi sous la forme de très nombreuses productions écrites. Dans *Who'swho*, ce sont des vies de femmes, leurs talents et leurs exploits qui sont mis en valeur dans différentes publications. Des historiens arabes ont témoigné eux aussi leur reconnaissance à ces femmes en publiant des ouvrages sur leurs vies et leurs travaux. C'est le cas de Salah al-Din al-Mounajid qui « compila quelque cent ouvrages sur les femmes dans son *Ma'ullifa 'ani an-nissa*(Ce qui a été écrit sur les femmes), dans la revue *Majallamajma al-lugha l'Arabiyya*, 1941, vol. 16, p. 216. » (p. 245).

Enfin, ce féminisme, religieusement enraciné, est représenté par des statistiques qui témoignent de la forte participation des femmes marocaines à la construction économique de leur pays. Ces femmes sont très présentes dans des espaces commerciaux, ce qui a permis « à leur pays d'avoir le privilège de rester dans la compétition internationale, grâce aux produits alimentaires et textiles » (p.241). Dans le secteur agro-alimentaire, par exemple, les femmes marocaines constituent environ 60% des travailleurs. Il en est de même de celui du textile qui 'menace' l'Europe (p. 241) où les femmes occupent 80% de l'effectif.

À ce long éloge du mérite féminin d'essence religieuse s'ajoute une glorification très prononcée de l'érudition dans le monde musulman. Ce savoir englobe aussi bien la jurisprudence, le *fiqh*, que les différentes sciences ésotériques et profanes. Dans la première catégorie figure l'imam al-Ghazali, « l'un des plus grands érudits du Moyen Âge islamique » (p. 252). Ce célèbre exégète a notamment écrit son livre célèbre, *Kitab al-Awfaq*. Dans cette

⁷ Sur la vie de HudaSha'raoui sont publiées deux grandes œuvres. La première est celle de Margot Badran, intitulée *Harem Years : the Memories of an EgyptianFeminist*, Londres, Virago Press, 1986. La seconde est une description illustrée des campagnes féministes de HudaSha'raoui, intitulée *The Portrayal of Women in photography in the Middle East, 1860-1950*, New York, Columbia, UniversityPress, 1988.

Écriture autobiographique en devenir

longue reconstitution de la bibliothèque arabo-musulmane se trouve également l'imam Jalal eddin as-Sayuti, celui-ci est connu par son ouvrage, *Kitab al-hikma* qui contient :

Des traités magiques, du genre ar-Rahma fi 'at-Tibwa l-hikma, et des sujets de médecine comme Waj' ar-ra's (Les migraines) et « le mal des dents ». Il possède également une composante érotique dans les chapitres Fi-I- 'ichqwa-l-mahhiba (De l'amour et de la tendresse), Taqwiyyat al-jima', (Les aphrodisiaques), Fi raddat-tayibibikran (Comment rendre sa virginité à une femme qui a pratiqué du sexe)⁸.

Les nombreuses références citées sont spécifiquement musulmanes, un contenu très riche qui appuie l'hypothèse de l'investissement religieux de l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette matière religieuse est prolongée par les contes des *Mille et Une Nuits*, un double répertoire culturel qui inscrit cette œuvre de Fatima Merise dans l'imaginaire oriental très étendu.

L'imam Jalal eddin as-Sayuti a écrit aussi un autre ouvrage, intitulé *Tashil al-Manafi' fi at-tibwa-l-hikma*⁹, littéralement, « La vulgarisation des bienfaits de la médecine et de la sagesse ». C'est dire que la religion musulmane est riche, qu'elle a amplement contribué au développement des sciences.

Cette religion comporte aussi une dimension humaine très importante. Le Coran insiste sur la femme et la protection dont elle doit faire l'objet. Les sujets de l'esclavagisme et de la prostitution sont ainsi évoqués sans ambiguïté. Dans ce sens, le verset trente-trois de la sourate vingt-quatre, *an-Nour*, (La lumière) est une dénonciation très claire de la pratique de la prostitution. « Ne forcez pas vos femmes esclaves à se prostituer pour vous procurer les biens de la vie de ce monde, alors qu'elles voudraient rester honnêtes » (p.241). Si le Coran met en garde contre la servitude féminine, les contes des *Mille et Une Nuits* insistent eux aussi sur ce sujet à travers l'héroïne Chahrazade, ce symbole de la « fontaine de jouvence¹⁰ », qui contrebalance le pouvoir masculin qui caractérise l'ordre politique du harem.

Le volet scientifique, enfin, est représenté par les illustres savants du monde musulman. Dans ce domaine, deux figures de renom ont été cités, à savoir Avicenne (Ibn Sina) et al-Khawarizmi :

⁸MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes: une enfance au harem*, Op.cit., p. 250.

⁹AL-AZRAK, AbiBakr, *Tashil al Manafi' fi at-tib wa-l-hikma*, Beyrouth, Maktaba ach-cha'biya.

¹⁰CHEBEL, Malek, *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 9.

*Ce fut l'un des premiers à utiliser les nombres hindous et les techniques de calcul dans les mathématiques arabes. Avec d'autres savants arabes, ils contribuèrent à la préservation et à la transmission vers l'Occident d'une énorme masse de connaissances basées sur le grec ancien, le persan, le sanscrit et le syriaque.*¹¹

Toujours en contrepoint du savoir masculin, officiel, les contes des *Mille et Une Nuits* glorifient l'intelligence féminine souvent marginalisée par l'idéologie dominante. C'est le cas d'une figure féminine à l'époque de la dynastie abbasside, qui est désignée par le pseudonyme « la docte sympathie », celle-ci a fasciné par son savoir encyclopédique le calife Harun al-Rachid. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, les personnages féminins fictionnels de Yasmina, Habiba, cousine Chama et la mère seraient les doubles de ce personnage mythique très cultivé.

Théologie, sciences, poésie et littérature ésotérique, la culture arabo-musulmane est riche dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Associée à l'épanouissement au féminin, qui s'oppose à la vision sexiste des Orientalistes, cette culture est source d'exaltation dans ce récit. C'est tout le projet autobiographique de Fatima Mernissi qui revêt cet aspect culturel.

I.2. La culture française : un facteur d'exil intérieur

De même que Fatima Mernissi se révèle à travers la culture musulmane particulièrement féconde, AssiaDjebars'auto-dévoile par le biais de l'incomplétude de cette même culture. D'où la présence massive de la culture française qui met en exergue la vacuité de la culture arabe. À la différence de Fatima Mernissi qui associe cette culture musulmane très largement reconstituée à une jubilation manifeste (ce que signifie avec force le mot « Rêves » du titre de l'œuvre), Assia Debar place, elle, la culture française sous le signe d'une expression de frustration et de souffrance intenses, (le mot « Nulle » du titre signifie clairement cette douleur intime.

Ce vide intérieur tel qu'exprimé dans *Nulle part dans la maison de mon père* renvoie à la crise du sujet qui est la condition même de l'avènement de la modernité, une modernité qui, selon Philippe Gasparini, investit des formes autobiographiques particulières. La plus importante est celle qui « occupait, au siècle dernier, la totalité du champ sémantique qui sera, à partir de 1900, conquis par le concept psychiatrique de 'la dépression'¹² ». La littérature

¹¹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 243.

¹² GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Op.cit., p. 247.

Écriture autobiographique en devenir

s'érige ainsi en un espace d'expression privilégié de cette rupture du moi, laquelle sera amplement théorisée à l'époque postmoderne.

Construit autour de cette idée essentielle de la rupture du moi, et qui est dans le cas d'AssiaDjebar liée à l'acculturation franco-laique, l'espace paratextuel de *Nulle part dans la maison de mon père* regorge d'indices qui illustrent cette tendance. Le premier fragment textuel est celui qui ouvre le titre, et donc toute l'œuvre, à savoir « Nulle part » qui d'emblée annonce un manque. De même, le sous-titre, l'épigraphe, la prière d'insérer et la dédicace sont pareillement empreints de ce discours de la douleur.

Sans doute, le possessif « mon » du titre confirme la nature autobiographique de l'œuvre d'AssiaDjebar, en fonctionnant ainsi comme un clin d'œil à une probable implication personnelle de l'écrivaine. Mais cette forme de désignation de soi est davantage rattrapée par la dimension culturelle, essentielle, qui est introduite par les mots « maison du père », une formule symbolique de la culture ancestrale, perdue. L'idée de l'auto-effacement ainsi très fortement esquissée dès le titre de l'œuvre est appuyée par le même mot d'ouverture encore une fois, à savoir « Nulle part », qui dit plus explicitement encore ce déracinement.

Cette injustice, qui est induite par le fait colonial, invite à une réévaluation du rapport père-fille qui est donnée à travers l'exemple du Prophète Mohammed et de sa fille Fatima, dite la plus aimée. AssiaDjebar parle de son père, francophone, qui l'a éloignée de sa culture ancestrale ; elle parle aussi de Fatima, la fille du prophète qui elle aussi a été interdite de l'héritage de son père, mais pas par son père. A travers cette comparaison, AssiaDjebar remonte à cette relation primordiale, positive, du prophète avec sa fille, en vue de mieux faire voir l'injustice qui fonde sa relation avec son père instituteur de français ; à travers ce clin d'œil, Assia Debar met toute la lumière sur cette différence culturelle, celle musulmane protectrice, et celle française aliénante. Cette mise en corrélation de l'Histoire et de l'autobiographie est appuyée par l'inscription du vrai nom d'AssiaDjebar, à savoir « Fatima » qui est le même que celui de la fille du prophète. C'est la mise en avant de ce double détour culturel de l'Islam et de la colonisation par lequel se décline la dimension personnelle, autobiographique, de l'écrivaine qui s'illustre dans le paratexte de *Nulle part dans la maison de mon père*.

La dédicace inscrite en épigraphe de l'œuvre « À Gayatri avec mon affection » et le vers de la poétesse anglaise Kathleen Raine « De loin je suis venue et je dois aller loin... » mettent simultanément en présence l'autobiographique illustré par « je » et le culturel auquel

renvoie ce fragment poétique. Sous ces noms occidentaux de Gayatri et de Raine se lirait le projet idéologique, latent, d'AssiaDjebar, celui de la quête de l'ancestralité qui est fortement formulée par les mots « voyage » et « loin ». Par ces expressions allusives, c'est cette orientation que l'écrivaine chercherait à donner à la lecture de son roman. Pour Gérard Genette, « *L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité [...] elle est un peu, déjà, le sacré de l'écrivain, qui choisit ses pairs, et donc sa place au panthéon*¹³ ». Certes, l'annonce en cet endroit important de l'œuvre de ces figures culturelles occidentales est révélatrice du rapport d'AssiaDjebar avec l'imaginaire collectif, occidental, qui constitue l'essentiel de son héritage culturel, de sa formation. À l'opposé, se trouve une quête de la culture ancestrale, un projet identitaire qui se situe bien au-delà de cette référence latine.

La photo insérée sur la quatrième de couverture, de l'édition Fayard¹⁴, possède la même empreinte double, autobiographique et culturelle. Or, si d'un point de vue autobiographique cette image ferait croire à une maison familiale, celle du père comme semble le signifier le titre de l'œuvre « la maison de mon père », la vétusté de cette demeure fait écho à un passé lointain, celui de la cité antique, romaine, de « Césarée ». C'est la dimension culturelle qui est introduite par ce biais. D'ailleurs ce nom, « Cherchell » actuel, est évoqué à maintes reprises dans le récit, notamment dans les chapitres de la première partie « Eclats d'enfance ». Le lien avec la culture française est ainsi mis en évidence à ce niveau du paratexte.

La note biographique, enfin, se rapporte, elle, à la genèse de l'écriture d'AssiaDjebar, une écriture comme une recherche de points d'ancrages, une compensation par la fiction du vide culturel qui impulse ce projet autobiographique. Dans ce parcours créateur, l'historiographie occupe une place centrale, à commencer par le roman *Les enfants du nouveau monde*, puis le *Quatuor Algérien*, particulièrement *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*. Le texte de la note biographique met en exergue cette évolution :

Pourquoi ne pas te dire, dans un semblant de sérénité, une douce ou indifférente acceptation : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes ? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée... Pourquoi,

¹³ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Op.cit., p. 148-149.

¹⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

Écriture autobiographique en devenir

mais pourquoi, je me trouve, moi et toutes les autres : 'Nulle part dans la maison de mon père' ?¹⁵

Ce questionnement est une reprise, à cet endroit sensible du paratexte, d'un passage du récit. C'est une adresse double, de l'écrivaine à l'écrivaine par le pronom détourné de « tienne », de l'écrivaine à toutes les femmes sud-méditerranéennes ayant en partage le même destin de l'exclusion. En l'insérant dans la note biographique de la quatrième de couverture, AssiaDjebar fait sienne cette revendication tout en l'assumant pleinement. À l'origine proféré par Fatima, la fille du prophète, AssiaDjebar prête ce cri contestataire à sa narratrice, perpétuant ainsi ce projet de la reconquête de ce qui a été perdu ou nié, en l'occurrence la culture ancestrale. Ce serait un message fort à l'adresse des femmes musulmanes.

Cette articulation conjointe de l'autobiographie et de la culture laïque s'exprime à travers la figure ambiguë du père. Car ce père posséderait la connotation autobiographique d'être celui d'AssiaDjebar, d'ailleurs maintes fois nommé « Tahar » dans le récit. Il symbolise aussi la culture française. Ainsi, en instruisant sa fille, il aura provoqué irrémédiablement la rupture identitaire de celle-ci, ce qu'avoue sans ambiguïté AssiaDjebar dans sa postface :

Ainsi, depuis le début, s'agissait-il davantage du père – du père qui mourra sans savoir que sa fille aînée, de justesse, n'est pas morte, cet automne d'avant la guerre d'Algérie. N'est pas morte, mais cet élan funèbre, si durablement latent, pourquoi a-t-il jailli dans l'éclair d'une pulsion irraisonnée ?¹⁶

L'association du père à la thématique de la mort n'est qu'une formulation détournée de l'acculturation induite par le fait colonial. Le père de la narratrice n'en serait qu'une parabole.

Cette paternité/mort fait figure d'écriture, celle d'un tangage/langage qui traduit encore à ce niveau esthétique la rupture identitaire partout visible dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Pour définir ce tangage de l'écriture, la narratrice use de la belle métaphore de « la pouliche », « une pouliche de race », qui par « la poussée irrésistible de la mémoire », elle « se laisse conduire toutes rênes lâchées » (p. 442). En profondeur, ces métaphores identifient le vrai projet d'AssiaDjebar, celui d'inventer une écriture qui soit en rupture totale avec les précédentes pour mieux signifier la destinée de déshérence, cette

¹⁵ Cette phrase figure sur la quatrième de couverture du roman.

¹⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 441-442.

nouvelle écriture « s'ouvrant au vent de l'écriture, incite à se dénoncer soi-même, à défaut de se renier ou d'oublier ! » (p. 471).

Dénonciations ou accusations proférées à l'égard du père d'une part, et rupture avec un modèle scripturaire préétabli, tel « un voile qui se troue » d'autre part, tels sont les maîtres-mots qui dominent dans les épilogues et la postface de *Nulle part dans la maison de mon père*. La figure géométrique du « cercle » (p. 472) qui s'ajoute au mouvement du papillon dans la phrase « cycles du papillon qui va rompre sa nuit à l'intérieur du cocon » (p. 472) renforce cette expression d'un chaos intérieur très habilement associée à la recherche d'une esthétique inédite dans ce roman d'Assia Djébar. Cette esthétique s'articule autour de la thématique autobiographique axiale de la perte de la culture ancestrale.

II. Intrusion du discours de l'essai : expliquer, argumenter, justifier

En parlant de l'essai, il convient de souligner son caractère générique flou et la pratique fourre-tout qui le spécifient. Son imprécision tient du fait qu'il n'appartient à aucun des grands genres littéraires reconnus, à savoir le roman, la poésie et le théâtre. Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel* écrit que « les écrivains donnent souvent ce nom à des ouvrages dont le sujet, la forme, la disposition ne permettent pas de le classer sous un titre plus précis, dans un genre mieux déterminé¹⁷ ». Si cette indétermination de l'essai fait sans doute défaut quant à son intégration dans le vaste champ de la littérature, néanmoins cette incohérence générique a son revers. Il est, selon les termes de Jean Starobinski, le genre le plus libre de contraintes, faisant « l'alliance d'une herméneutique et d'une audace aventure¹⁸ ».

Hérité de Michel de Montaigne, qui lui assigne une portée autobiographique à travers sa célèbre formule « Je suis moi-même la matière de mon livre¹⁹ », l'essai, quoique de nature réflexive, se refuse toute prétention à l'exhaustivité. S'il tente de mettre au jour la vérité, il le fait en interrogeant plus qu'il n'explique ou ne démontre. C'est un écrit didactique qui relève d'une pratique contrastée de la véridicité conditionnelle. Pensée en mouvement, l'essai se définit aussi par son orientation argumentative, voire polémique.

¹⁷ LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel*.

¹⁸ STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai ? », *Cahiers pour un temps*, Paris, Publications du Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 185-196.

¹⁹ MONTAIGNE, Michel, *Les essais*, Paris, PUF, 1965.

Sous les formes d'explication, d'argumentation ou de justification, ce type de discours n'est pas moins présent dans les œuvres de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, une autre composante discursive qui reconfigure à ce niveau réflexif le fondement culturel des autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. À l'origine de cette autre digression se trouve toujours la stratégie de faire signifier l'autobiographique par le culturel, ce qui revient à dire que Fatima Mernissi et Assia Debar reformulent leurs autobiographies d'enracinement dans la culture arabe et de déracinement de celle-ci par leurs réflexions plus soutenues sur le harem pour la première et un héritage culturel hybride, c'est-à-dire arabe et français pour la seconde.

Dans ce sens, les écritures toujours en transformation de Fatima Mernissi et d'Assia Debar prennent l'allure de débats culturels plus poussés. Imprégnées par la logique du conte, les réflexions de Fatima Mernissi sur le harem font décliner un imaginaire collectif de la protection et de la liberté, empreintes de la souffrance, les réflexions d'AssiaDjebar se focalisent sur le métissage culturel, ce dernier étant à l'origine issu de l'effacement du legs ancestral (compensé ?) par l'entrecroisement des langues, des arts et des religions.

II.1. Le harem: protectionnisme et liberté

Il convient de signaler que ce qui est désigné par l'enfermement culturel chez Fatima Mernissi, c'est l'attachement indéfectible de cette intellectuelle à l'Islam et ses valeurs humaines fortement louées dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Néanmoins, cet univers pourtant clos et sacré est présenté en concordance avec le féminisme qui fait écho à l'oralité de Chahrazade des *Mille et Une Nuits*. Cet amalgame du féminisme et du religieux met au jour l'ambiguïté qui caractérise les réflexions de cette intellectuelle sur le harem qui est perçu comme à la fois un imaginaire collectif de protectionnisme et du libre arbitre.

La femme musulmane telle que l'écrivaine la définit est l'incarnation de deux pouvoirs, celui d'être à la fois soumise et insoumise. Héritière de Chahrazade, qui met fin au projet funeste de Chahriar, la femme du harem est elle aussi détentrice de ces pouvoirs de réhabilitation. Comme dit l'adage « derrière chaque grand homme se trouve une femme ». En mettant au premier plan cette ambiguïté identitaire, Fatima Mernissi corrige les Orientalistes qui se complaisent à représenter la femme du harem comme une odalisque totalement vouée au plaisir, à l'entière volonté de l'homme.

Écriture autobiographique en devenir

La démarche argumentative adoptée par Fatima Mernissi vise à faire apparaître le harem comme un univers de l'épanouissement du féminin. La spécificité de cette institution religieuse est celle de forger une puissance féminine. Pour ce faire, Fatima Mernissi recourt régulièrement à la figure mythique de Chahrazade, qui incarne ce profil positif de la femme musulmane. Au plan de l'énonciation, la stratégie narrative, détournée, d'une petite fille qui feint de raconter son enfance à l'intérieur du harem, laisse s'exprimer le génie féminin, des femmes illettrées, qui tiennent des raisonnements impressionnants sur des sujets complexes, divers, en particulier le harem et la liberté. Les pensées que celles-ci développent trahissent les intrusions répétées de Fatima Mernissi, l'adulte.

En parallèle à cette mise en valeur de l'intelligence féminine, le caractère protectionniste du harem qui est essentiellement motivé par une mission édicatrice, est lui aussi mis en relief dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Fatima Mernissi est plus explicite à ce sujet dans son essai *Le Harem et l'Occident*. Tout en condamnant l'aspect « festif » de cette notion, elle affirme sa vocation institutionnelle religieuse. Le harem n'est donc autre qu'interdit, lequel ne pouvant en aucun cas être associé au plaisir, « *il se situe à la frontière dangereuse où désir humain et loi divine s'affrontent*²⁰ ». Par cette affirmation, Fatima Mernissi réoriente le dialogue entre l'Orient et l'Occident.

En continuité de cette écriture de l'essai, le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem* pose avec la même acuité cette question du harem. Il met en lumière l'essence humanitaire de cette institution religieuse à travers les personnages fictionnels, féminins, et parfois la petite narratrice elle-même, par le biais desquels sont reconduites les réflexions de Fatima Mernissi, la sociologue. Ce discours très argumenté, qui mêle critique et plaidoirie, est tenu par les personnages de Lalla Mani, Lalla Thor, Lalla Tam, Lalla Radia, la grand-mère Yasmina, la mère, la cousine Chama. Pourtant ces personnages sont décrits comme illettrés ou de très bas âge et ne sauraient en principe tenir des propos aussi savants et très méthodiquement agencés sur cette notion complexe de harem.

Le premier aspect du discours argumentatif à l'œuvre dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* est celui d'une analyse minutieuse et rigoureuse liée au harem. L'objectif poursuivi est scientifique, c'est une analyse de cette notion féconde du harem. C'est pourquoi une connaissance solide en sociologie, en anthropologie et en Histoire est requise pour entreprendre cette investigation. La grand-mère Yasmina, une vieille paysanne des montagnes

²⁰ MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Op.cit., p. 18-19.

Écriture autobiographique en devenir

du Rif, éleveuse de bêtes domestiques de surcroît, et l'une des coépouses de l'autorité religieuse, grand-père Tazi, prend en charge cette œuvre scientifique.

Yasmina explique à sa petite-fille combien cette notion de harem est polymorphe. Elle commence par préciser son essence religieuse, donc son étymologie, à savoir ce qui s'appelle en arabe « *Haram* » ou « Interdit ». « Le mot harem, dit-elle, n'est qu'une variation du mot *haram*, qui signifie interdit, proscrit. C'est le contraire de *halal*, ce qui signifie permis » (p. 60). De cette idée axiale, dite en arabe « *Qa'ida* », vont dépendre bien d'autres, et tout mène à constater que cette notion est multiforme et omniprésente. Yasmina met l'accent sur l'aspect visible du harem et son aspect invisible. Au premier, elle associe les figures spatiales des « fondations d'un bâtiment » (p. 62), d'« une cour, d'une terrasse, d'une pièce, d'une rue » (p.62), le tout est rattaché à l'unité spatiale axiale de la mosquée. Malek Chebel insiste sur cette configuration spatiale dans son livre *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits* :

« *Le point nodal de l'entrelacs [...] idéal de la mosquée celle du Bayt al-Haram, la mosquée citadelle qui englobe la Kaaba qui agit à deux niveaux : elle est projection de cette pierre noire (al-hajar al-aswâd) au symbolisme si touffu, et condensation cosmique de l'architecture la Mecque²¹ ».*

Visiblement, ce que Yasmina tente d'expliquer est appuyé par ce propos de Malek Chebel, à savoir que le noyau religieux du harem apparaît partout et sous des formes multiples. Tout est structuré autour d'une unité spatiale axiale.

À cette dimension spatiale s'ajoute celle humaine ou la structure familiale, dite en termes de « harem sidi Untel, les membres de sa famille » (p.60) qui l'illustre le plus dans le récit de Fatima Mernissi. C'est également dans le corps humain, « sous le front et dans la peau » (p.61) que ce harem se trouve inscrit.

L'aspect abstrait du harem, dit aussi le « harem invisible », est, lui aussi, très expliqué. Toujours désigné par le terme *Qa'ida*, le harem recouvre aussi bien le domaine juridique, ou « un système légal » (p.61), le domaine scientifique dit « une règle mathématique » (p.61), l'ordre moral qui régit un groupe social, une communauté, c'est-à-dire « la coutume ou le code des mœurs » (p.61). Selon cette analyse magistrale, le harem est partout présent, il se confondrait avec la vie même.

²¹ CHEBEL, Malek, *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Op.cit., p. 32.

Écriture autobiographique en devenir

De même que la grand-mère Yasmina, la petite narratrice en compagnie de ses cousins et cousines se lance à son tour dans une longue réflexion sur le harem, celui-ci mis en relation avec la sexualité. Le harem et la sexualité sont ainsi indirectement introduits derrière ces enfants qui eux aussi véhiculent la pensée de Fatima Mernissi, la sociologue. Faut-il rappeler que c'est cet aspect sexuel du harem que cette intellectuelle a déjà abordé dans son premier essai, *Sexe, Idéologie et Islam*.

L'évocation du sujet de la sexualité dans le récit de Fatima Mernissi s'opère au chapitre intitulé « La terrasse interdite, à la page 137. Les enfants se rendent pour la première fois, par effraction, à cet endroit interdit du harem, en abordant d'une manière assez détournée ce sujet sensible de la sexualité. Or, en dépit de leur bas âge, ces enfants ne manquent pas de traiter par la même occasion du thème de la polygamie qu'ils articulent ingénieusement au sexisme. Cette discussion faussement puérile est, au fond, une autre démonstration par laquelle la sexualité se révèle être importante dans le récit de Fatima Mernissi.

La sexualité est donc tactiquement introduite derrière le personnage de Malika, l'enfant la plus âgée du groupe. Malika passe de la question, « Est-ce qu'un harem est une maison dans laquelle un homme vit avec plusieurs épouses » (p.143) à celle, « Peut-être qu'un homme doit avoir un gros zizi sous sa djellaba pour posséder un harem, et que celui de Hmed est trop petit ? » (p.144). C'est entre ces deux questions sensibles que Fatima Mernissi, l'écrivaine, introduit entre parenthèses une remarque relative au sujet de la polygamie, celle « (La haine féroce de la polygamie était probablement le seul point commun entre ma mère et Lalla Radia, la mère de Samir) » (p.143). Même si, en apparence, c'est le personnage de la narratrice qui évoque en ce contexte la polygamie, l'intention de Fatima Mernissi, l'intellectuelle, à inscrire ce débat sexualité/polygamie est manifeste. Par cette intervention biaisée, l'écrivaine cherche à mettre en relief cette thématique de la sexualité. Dès lors, le parallèle entre cette polygamie et « la polyandrie matriarcale²² » en règne à l'époque préislamique s'impose en ce contexte.

En prolongement de cette sexualité, qui est associée au harem dans le récit de Fatima Mernissi, le mal-être en serait une autre composante. Ce mal-être, ou la déprime, prolonge le débat sociologique que l'écrivaine continue d'élargir en explorant tous les aspects de l'institution complexe du harem. Le recours à la lexicographie arabe, pour nommer cette

²²http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1991_num_99_1_3289

Écriture autobiographique en devenir

réalité, révélerait l'intention polémique de l'auteure qui est sous-jacente au discours élogieux en puissance.

C'est dans le même chapitre, « La terrasse interdite », que se trouve insérée cette analyse psychologique du harem. En arabe, ce sont les mots « *hem* » et « *mushkil* » qui nomment ce mal au féminin, à savoir que « Le hem est une maladie étrange, très différente d'un *mushkil* ou problème. La femme qui souffre d'un *mushkil* connaît la raison de son mal. En revanche, en cas de hem, la souffrante ignore la source de sa douleur²³ ». Même si là aussi c'est la petite Fatima qui s'exprime, la connaissance de la langue arabe et de la psychologie, dont elle fait preuve, trahit l'implication de Fatima Mernissi, l'adulte. Le profil d'une universitaire, spécialiste de la psychosociologie qu'elle enseigne à l'université Mohammed VI de Rabat, est ici fortement révélé.

À l'opposé de cette réflexion d'une rigueur remarquable se trouve une autre vision très positive de l'institution du harem. Paradoxalement, cette dernière est aussi une culture de la protection et du bonheur d'une certaine manière. Cette pensée contradictoire de Fatima Mernissi est, en apparence du moins, peu assumée par la petite Fatima, le double de l'écrivaine ; elle est plutôt souvent prêtée aux personnages féminins illettrés de *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

La valeur de la tolérance, qui serait inhérente au harem, s'illustre dans bien des passages de l'œuvre, dans le rapport que les femmes entretiennent avec le monde extérieur, dans leurs rapports avec leurs époux, dans leurs désirs de transgresser les *hudud* ou les règles religieuses de la maison. Là encore, le discours argumentatif que tient d'une façon ou d'une autre Fatima Mernissi n'est pas sobre. C'est surtout par le biais des personnages féminins de la mère, de sa cousine Chama que se trouve exprimée cette plaidoirie du harem.

Contrairement à la rigueur qui caractérise l'analyse du protectionnisme du harem, l'argumentation relative au harem comme lieu d'épanouissement et du bonheur est, elle, plus pédagogique. C'est l'aspect le plus important de ce roman de formation qui définit aussi *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Fatima Mernissi, moyennant cette stratégie pédagogique, réalise le projet de formation d'une petite fille qui a entre trois et neuf ans, l'initiant doublement à l'humanisme du harem et aux chemins secrets de la liberté.

²³ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 139.

Écriture autobiographique en devenir

Cette habileté à manier le verbe apparaît, lorsque, par exemple, la grand-mère Yasmina dicte à la mère de la narratrice la conduite que celle-ci doit tenir envers sa fille. La sagesse de ce conseil s'inspire de la psychologie de l'enfant, notamment les valeurs morales de la confiance en soi, de l'affirmation devant les autres, et du rapport à autrui :

« Il y a plusieurs façons de développer le sens des responsabilités chez un enfant. Être agressif et sauter à la gorge des autres est une solution, mais certainement pas la plus élégante. Si vous l'encouragez à se sentir responsable des petits de son entourage, vous lui donnez la possibilité de s'affirmer. Compter sur Samir pour sa protection n'est pas un handicap dans la mesure où elle apprend à protéger les autres. Si elle apprend à protéger autrui, elle saura se protéger elle-même »²⁴.

Cette réflexion relative à la psychologie de l'enfant est digne d'un spécialiste en Sciences de l'Éducation. À cet égard, la grand-mère Yasmina ne se fait autre que le porte-parole de Fatima Mernissi, l'universitaire. Le procédé argumentatif de la concession qui structure ce discours hautement savant se révèle dans les tournures « Être... mais... ; Compter... dans la mesure où... ; Si... ». Autrement dit, tout en témoignant un relatif intérêt à la démarche éducative de la mère, Yasmina en montre les limites et propose à la place une méthode plus efficace et plus rentable. De là, l'efficacité argumentative de ce discours spécialisé. Ainsi, en multipliant ces prestations délibérément prêtées à ces personnages féminins analphabètes, Fatima Mernissi continue de mettre en relief l'intelligence de la femme du harem et son intuition.

La peur est un autre thème qui est pris en charge par ce discours psychopédagogique faussement tenu par le personnage de Yasmina. Ce sujet est d'autant plus important qu'il est déterminant dans ce programme formateur inhérent au récit de Fatima Mernissi. Son importance réside dans le fait qu'il est l'un des piliers de l'idéologie de la soumission de la femme, de son attachement à l'autorité masculine. L'exemple le plus convaincant qu'est donné dans ce sens est la guérison de la petite Fatima par sa grand-mère. Cette dernière parvient à surmonter le traumatisme provoqué par la fusillade des Marocains entrain de prier. En spécialiste de la psychologie, et sûre de ses pouvoirs thérapeutiques, cette paysanne rassure la petite Fatima sur sa capacité à surmonter ce trauma. « Je suis une spécialiste en matière de peur, Fatima... Je te dirais des choses quand tu seras plus grande. Je t'enseignerai comment on arrive à dépasser la peur » (p.27). Même si, là, - contrairement à l'exemple précédent de

²⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 14.

Écriture autobiographique en devenir

l'affirmation de soi - il n'est pas proposé une méthode précise, néanmoins Yasmina improvise une thérapie efficace.

L'ambition féminine à « changer le monde » peut être également citée dans ce même sillage d'une visée formatrice de la liberté au féminin. En effet, c'est tout le projet féministe, libertaire, de Fatima Mernissi qui est pris en charge par l'intermédiaire de la mère de la narratrice. Cette autre femme illettrée livre à sa fille les clés de la réussite, après avoir clairement défini ce que doit être la femme du harem. Elle lui enseigne l'action à entreprendre pour réaliser le rêve de l'émancipation : « La vie d'une femme est une suite de pièges. Je ne veux pas que ma fille pense à s'envoler sans intégrer dans son désir de changer le monde un bon plan d'atterrissage » (p.59). Là encore, les idées féministes de Fatima Mernissi, l'intellectuelle, s'affirment derrière ce personnage de la mère. En effet, s'il est bien admissible que la femme cloîtrée est d'ordinaire soucieuse de sa liberté, elle ne saurait toutefois en sa condition d'illettrée d'avoir cette large vision de « changer le monde ». La portée féministe de ce rêve est évidente.

Cette thématique de la liberté, qui serait constitutive de l'idéologie du harem, est complétée par une autre, celle du bonheur. L'une ne va pas sans l'autre. Une fois de plus, la grand-mère Yasmina se voit attribuer ce rôle de participer très activement au débat autour du harem et d'encenser ainsi la femme musulmane, analphabète. C'est le cas lorsque, d'une manière très humoristique, elle sensibilise sa petite-fille sur la nécessité d'ignorer l'existence du harem. Cette ignorance est la condition d'accès au bonheur. « Elle s'est levée, a couru vers le mur le plus proche et a fait semblant de s'y cogner la tête en criant 'Aie ! Aie ! Le mur me fait mal ! Le mur est mon ennemi !' » (p. 63-64). Cette femme a bien conscience que le contenu abstrait de la liberté qu'elle cherche à inculquer à une fille de trois ans est hors de portée de celle-ci, ce qui l'amène, pour être efficace, à recourir à ce procédé ingénieux de la théâtralisation.

Dans le même registre, la mère se fait plus abrupte dans le propos libertaire qu'elle tient à l'adresse de sa fille. Elle plaide pour une émancipation complète, d'un « bonheur à cent pour cent » (p.77). Outre cette aspiration démesurée, c'est son discours sur la notion même du bonheur qui, là encore, renforce la visée argumentative sous-jacente au récit de Fatima Mernissi :

Le bonheur, expliquait-elle, c'est se sentir bien, léger, créatif, satisfait, aimé, amoureux, et libre. Une personne malheureuse a l'impression que des barrières font

obstacles à ses aspirations et à ses talents intérieurs. Une femme heureuse est une femme qui peut exercer tous les droits, y compris ceux de se déplacer et de créer, de se mesurer aux autres de les défier, sans risquer cependant d'être rejetée. Une partie de son bonheur peut venir d'un homme qui aime la force de sa femme et est fier de ses talents. Le bonheur comprend aussi le droit à l'intimité, le droit de fuir la compagnie des autres pour se plonger dans la contemplation solitaire. Ou de rester seule sans rien faire pendant toute une journée, sans avoir à chercher d'excuses ou se sentir coupable. Le bonheur, c'est être avec ceux qu'on aime, tout en ayant conscience d'exister en tant qu'individu et de ne pas être là uniquement pour les rendre heureux. Le bonheur, c'est l'équilibre entre ce que l'on donne et ce que l'on reçoit²⁵.

La visée explicative de ce discours apparaît dans le verbe « expliquait ». L'emploi du verbe être « est » et du procédé de la reprise « c'est » renforce cette tendance. Le propos tenu est savant, tactiquement attribué à une femme illettrée. Ce qu'il convient aussi de signaler, c'est que cette prestation intellectuelle sur « le bonheur » équivaldrait en rigueur celle sur « le harem », précédemment tenue par la grand-mère Yasmina. Ce traitement textuel relatif aux deux valeurs de la liberté et du harem est un indice de plus qui renforce le discours argumentatif dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

II.2. Le père: métissage culturel, effacement du legs ancestral

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le discours de l'essai se développe autour de la question du métissage culturel qui est provoqué par l'effacement de l'héritage ancestral de la culture arabe, un gommage qui s'illustre par la présence importante des arts, des langues et des religions occidentales et orientales. Cette hybridité qui est symptomatique de l'effacement de la tradition dans ce récit d'AssiaDjebar se présente sous la forme de structures linguistiques, artistiques et culturelles mixtes. Le mot du titre « Nulle part » est une expression plus forte de cette situation culturelle négative.

Il convient de rappeler que ce processus de l'effacement culturel qu'illustre le brassage des cultures n'est pas le propre de *Nulle part dans la maison de mon père*, il est inhérent à toute l'œuvre d'AssiaDjebar, et donc à l'ensemble de sa création littéraire. Dans l'écriture littéraire d'AssiaDjebar, ce gommage est à l'origine d'un tressage de deux éléments hétérogènes, à savoir les graphies arabe et française en plus de celle berbère ; c'est ce que

²⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 77.

Écriture autobiographique en devenir

l'écrivaine appelle « un texte français qui devient enfin mien²⁶ » ou « un hors-les-langues » comme négation du « monolinguisme de l'autre²⁷, qu'elle reformule dans *Nulle part dans la maison de mon père* par la formule « une arabesque entrelaçant mes deux alphabets » (p.396). Cette pratique de l'écriture, qui fait écho, par exemple, au néologisme « Alsagérie » de *Les Nuits de Strasbourg*, situe AssiaDjebar dans le sillage d'Hélène Cixous qui, elle, parle de « l'algériance ».

Cet entre-deux culturel est poussé plus loin dans *Nulle part dans la maison de mon père* vue, grâce à un métissage très étendu incluant les arts et les langues anciennes du latin, du grec et de l'arabe littéraire de l'époque antéislamique des *Mo'allaqat*, en plus du Coran et d'une mosaïque d'arts plastiques et poétiques, la musique et la poésie en particulier. Plus que dans les œuvres antérieures, cette interconnexion des cultures, des langues et des arts prend la forme d'un discours de l'essai plus investi, la visée argumentative d'une double appartenance culturelle qui remonte plus loin dans le temps.

Au plan de la pluralité des langues en présence, c'est sur le fond d'une frustration décrite dans le récit, celle d'avoir raté l'apprentissage de l'arabe classique au collège, que la narratrice d'AssiaDjebar développe son discours. La démarche adoptée à cet égard est celle de l'évocation par la narratrice de ses plus pathétiques expériences linguistiques, littéraires et poétiques, qui tour à tour cède devant le discours explicatif d'AssiaDjebar. Derrière ce masque fictionnel, c'est-à-dire de la narratrice préadolescente qui raconte sa vie scolaire de collège, l'écrivaine laisse libre cours à sa conscience d'adulte, laquelle est fortement marquée par la quête de sa culture arabo-berbère d'origine. C'est ainsi que s'ouvre une longue séquence narrative, celle où vers l'âge de onze ans, la narratrice fait part de son désir « d'apprendre littéralement la langue de [sa] mère, celle de [ses] aïeux par ses poètes et ses textes anciens » (p.121). Son inscription dans la filière des lettres classiques par l'administration du collège creuse davantage le fossé qui la sépare de sa culture arabe d'origine.

Cette scission culturelle est le fondement même de la pensée de l'écrivaine, et la réflexion qu'elle mène sur la question de la langue en général intègre les deux langues fondamentales du grec et de l'arabe, celles-ci sont à l'origine du projet créateur d'AssiaDjebar. Elle revendique cette mixité d'une manière très claire lorsqu'elle dit « Si

²⁶ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Op.cit., p. 29.

²⁷ DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Ecriture autobiographique en devenir

l'arabe est la langue de Dieu, puisque Mohammed l'a entendue de Gabriel dans la grotte, le grec est néanmoins la langue des anges » (p.122).

En extension à cette réflexion sur la langue, AssiaDjebar associe une dimension ontologique, celle de sa propre pensée qui est entièrement régie par les deux grandes pensées philosophiques gréco-latine et arabo-musulmane. Selon son propos, Platon et Averroès incarnent ces deux héritages :

Me reviennent deux mots grecs que je pourrais inscrire ici dans leur graphie d'origine – peut-être qu'alors une seule arabesque saurait entrelacer mes deux alphabets : l'un acquis dès l'enfance pour apprendre par cœur et écrire le Coran, l'autre à mon adolescence pour entrevoir l'ombre de Socrate dans le texte de Platon : « gnôthiseauton »... « Connais-toi toi-même » : oh oui, inscrire ce conseil en graphie arabe, puis m'imaginer accroupie, sereine, dans l'ombre d'Averroès, là-bas, chez nous, en Andalousie²⁸.

Le parcours scolaire de la narratrice n'est qu'un prétexte pour poursuivre le débat culturel, universel, qui est introduit dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ainsi, la reconstitution de la genèse intellectuelle de l'auteure s'étend à celle de toute une culture, à savoir la civilisation musulmane qui s'est enrichie au fil du temps au contact de la philosophie grecque.

Un autre fait sur lequel repose ce débat sur les langues est celui de l'impuissance de la langue française à faire résonner les rimes des *Mo'allaqat*, cette poésie arabe d'avant l'Islam. Ce qui échappe aux pouvoirs de la langue de Molière, c'est l'agencement des rimes qui fait la beauté de la langue arabe en ce temps-là :

*[...] le français ne pouvant en rien rendre les allitérations, les allusions, les double ou triple sens d'un mot pivot, le jeu intérieur des rimes arabes... Oui, vraiment, le français devient langue morte quand il n'est capable que de traduire le « sens », non la pulpe du fruit, ni la vibration de la rime ! Le sens est livré prosaïquement, jamais avec le « chant » sous-jacent : voilà pourquoi la traduction française des *Mo'allaqat* les réduit, hélas, à une peau desséchée²⁹.*

²⁸ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op., p. 396.

²⁹ *Ibidem*, p. 324.

Écriture autobiographique en devenir

Avec insistance, AssiaDjebar opère un retournement dans le débat usuel sur les langues, celles dites mortes et celles vivantes. Le critère poétique, qui est privilégié, confère un rang supérieur aux langues anciennes. Dans ce sens, l'auteure met en exergue la beauté orale remarquable de la langue des *Mo'allaqat* du Coran.

Par contre, dans bien des passages du récit, cette même langue française est perçue autrement, et c'est sur ses pouvoirs à ouvrir l'esprit, à émanciper, mais aussi à déstabiliser, que portent les explications d'AssiaDjebar. Ce discours est constitué essentiellement de définitions de la prose littéraire et de la poésie. La première est associée à l'image de la noyade, lorsque la narratrice évoque sa première expérience de lecture du roman *Sans famille* d'Hector Malot : « elle lit : comme on boit ou comme on se noie ! » (p.20). La seconde, c'est-à-dire la poésie, est définie elle aussi par la même figure de l'eau, par l'acte de boire, « boire le tout premier vers français » (p.118) ; elle compare ce premier contact avec la poésie à un « choc esthétique » (p.120), puis encore à « un coup en pleine poitrine » (p.120). Et pour être plus explicite sur cette caractéristique de « choc, c'est une analyse prosodique précise qu'elle fournit en ces termes : « J'ai reçu ainsi d'un coup L'invitation au voyage, plus que cela : l'invitation à la beauté des mots français ; plus que cela encore, la respiration secrète sous les mots, le rythme qui fait à peine tanguer cette voix de lenteur et de cérémonie³⁰ ». Sans doute, si cette prosodie fait la puissance de ces mots français, c'est surtout leur capacité à faire fusionner les oralités chrétienne et musulmane qui détermine la vraie force de ces mots. La fusion de ces deux religions en une expression poétique sublime serait à l'origine de la puissance de la langue française.

En prolongement de ce débat sur la langue, le discours de l'essai à l'œuvre dans *Nulle part dans la maison de mon père* porte sur autre forme de métissage, celle de l'art et de la culture musulmane. La littérature, la musique, la peinture, mais aussi le cinéma et le théâtre, se trouvent dans le récit mêlés au Coran et à la musique andalouse.

L'interconnexion des mondes oriental et occidental s'effectue à travers la littérature française et l'éducation musulmane de la narratrice. Cette rencontre culturelle s'incarne dans la relation très fusionnelle entre la narratrice et Mag, une collégienne française et amie complice de la narratrice. Là encore, la narratrice laisse le plus souvent la place à la conscience intellectuelle d'AssiaDjebar qui explique et justifie.

³⁰DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 119.

Écriture autobiographique en devenir

Cette réflexion porte essentiellement sur l'évaluation de l'impact de la littérature française dans la formation de la personnalité de l'écrivaine. Ce qui est expliqué, c'est la mutation qu'introduit cette matière dans l'imaginaire d'AssiaDjebar. Elle mesure à quel point ses lectures de grands romans français lui ont permis de sortir du « monde clos de cette ville et [de] l'existence confinée de [ses] parents au village » (p.151). Plus que cette libération des contraintes sociales et familiales, ses lectures de « vrais livres » constituent un facteur de jouissance, « l'exaltation » mais surtout de « mutation » (p.153) pour l'adolescente qu'elle fut.

L'art de la musique et le Coran constituent un autre point de jonction entre les deux imaginaires musulman et gréco-latin. Cette autre rencontre, qui se matérialise dans la voix et les doigts de Madame Blasi, se traduit par la fusion entre « la respiration secrète des mots français » et « une voix de ténor psalmodiant la mélodie coranique » (p.119).

Toujours dans le même ordre musical, ce rapprochement se fait par la musique de jazz, qui, à l'instar de la poésie baudelairienne, devient un autre lieu de rencontre des deux imaginaires oriental et occidental. AssiaDjebar précise la nature de cette « musique importée par les Maures et les Juifs d'Espagne » qui « repose sur l'art de l'improvisation » (p.142).

La musique andalouse et la littérature française, une fois de plus, prolongent ce corpus artistique métis. Pour AssiaDjebar, il s'agit chaque fois de préciser les formes et les caractéristiques de cette hétérogénéité culturelle universelle. C'est ainsi que le livre *Sans famille*, une fois de plus, en même temps « fait pleurer » la narratrice (p.23), laisse percevoir « la tristesse, du moins l'inspiration élégiaque surannée » (p.23) de la mère, ce personnage-symbole de la culture traditionnelle toujours recherchée.

La dimension anthropologique du matriarcat, cet autre visage du « despotisme patriarcal³¹ », jointe aux arts, amplifie ce brassage de civilisations occidentale et orientale dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce matriarcat archaïque est expliqué par AssiaDjebar comme une des extensions au pouvoir masculin, doublement défini par les termes « de mères de garçons, ces productrices d'hommes [...] et l'affirmation d'une incontestable supériorité des hommes sur les femmes³² ». C'est sur cette ambiguïté que Camille Lacoste-Dujardin achève la conclusion de son ouvrage *Des mères contre les femmes*.

³¹ Cette formule est de Maurice Godelier dans sa préface à l'ouvrage de Marie-Elisabeth Handmann, intitulé : *La violence et la ruse. Hommes et les femmes dans un village grec*, Aix-en-Provence, Edisud, 1983.

³² LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Alger, Bouchène, 1990, p. 13.

Maternité et patriarcat au Maghreb en spécifiant le dialogue très subtil entre pouvoirs masculin et féminin de l'idéologie patriarcale. Elle soutient que « dans une société patrilignagère et patriarcale de domination affirmée des hommes sur les femmes, une catégorie de femmes, les mères de garçons, avaient pu jouer le rôle de grandes prêtresses de cette domination des hommes et de l'oppression des femmes³³ ». Cette structure du patriarcat régit autant la sexualité que les rapports entre l'homme et la femme, ceux entre les couples, et d'une manière spécifique les liens parentaux mère/fils et père/fils. Les rites aussi entrent dans la composition de ce paysage patriarcal très complexe.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, cette idéologie patriarcale est largement abordée, et c'est par les réflexions d'AssiaDjebar qu'elle est prise en charge. De même, ce legs patriarcal est tout le temps mis à l'épreuve des arts. Le mariage et les rites qui en dépendent, le couple et le frère aîné sont les institutions les plus discutées. Outre cette discussion, ce patriarcat est réinvesti par un autre biais, celui fictionnel des portraits et des biographies d'aïeules, les grands-mères paternelles et maternelles du père de la narratrice.

Le mariage est le sujet privilégié du discours réflexif d'AssiaDjebar. Articulés autour des rites fondateurs de cette institution importante, le culte de l'intrigue ou la médiation féminine, « la danse du ventre » et la défloration des noces sont les éléments les plus analysés. Derrière les personnages que sa narratrice construit à cet effet, Mounira et Tarik en particulier, AssiaDjebar multiplie ses intrusions en apportant sa contribution à ce grand débat déjà largement abordé par Fatima Mernissi.

Le culte de la médiation et des rivalités féminines, qui est spécifique au monde du harem, est confronté à l'art de l'opérette. Les personnages féminins de Mounira et de la narratrice, emblèmes de « la censure ancestrale » (p. 236) d'une part, et la pièce romantique, *Les Cloches de Corneville* à « l'allant d'une musique gaillarde et pleine d'énergie » (p. 234) d'autre part, sont d'autres lieux de rencontre des imaginaires oriental et occidental dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est surtout la nature romantique de l'opérette, à savoir la présence nécessaire des acteurs des deux sexes, qui exacerbe la tension entre les deux cultures. Fortement interpellée par cet héritage traditionnel si féminin de l'intrigue, AssiaDjebar s'interroge : « Je me demande : est-ce que toute société de femmes vouées à l'enfermement ne se trouve pas condamnée d'abord de l'intérieur des divisions

³³LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Op.cit., p. 15.

inéluçtablement aiguisées par une rivalité entre prisonnières semblables ? »³⁴. AssiaDjebar pointe du doigt l'idéologie de la servitude des femmes, dont l'un des traits majeurs est celui des rivalités de ces êtres supposés inférieurs dans les espaces fermés des harems. La femme opprime sa semblable, et régénère de ce fait indéfiniment cette idéologie patriarcale de la soumission féminine. Camille Lacoste-Dujardin désigne ces femmes dominatrices, souvent des grands-mères, par le nom de « grandes prêtresses ».

AssiaDjebar évoque également un autre élément du patriarcat, celui baptisé en arabe *sirr* (p. 241), c'est-à-dire cette beauté féminine à la fois physique et morale, et qui est lui aussi l'un des fondements de cette idéologie entièrement vouée à la suprématie masculine. Cette qualification idéologique, positive, de la femme est le critère déterminant dans la sélection des jeunes filles pour le mariage. « Nos vieilles dames, parfois des marieuses, avaient elles le goût plus sûr : quand elles devaient juger de la beauté d'une pucelle, elles disaient pour en faire l'éloge : « Elle a du *sirr* » (p. 241). Par ce terme, l'auteure détecte l'un des liens subtils entre la beauté et l'idéologie patriarcale. En d'autres termes, comme l'explique l'auteure, « la jouvencelle avait dans ses traits ou de par sa grâce, un charme secret, qui lui persisterait l'âge venu » (p. 241).

L'analyse qui est menée par AssiaDjebar sur le mariage met par ailleurs en contact deux types de danses, celle dite « du ventre » qui fait référence à la maternité par laquelle s'accomplit la féminité en Islam (« *al-janatutahtaaqdam al umahat* », littéralement : « Le paradis est sous les pieds des mères ») et une danse païenne attribuée à « Diane » (p. 221), la Déesse gréco-latine de la Nature sauvage et de la Chasse. Non codifiée par les lois du patriarcat, cette danse, libre, « improvisée » (p. 218), est comparée à « une onde qui s'insinuera par les orteils jusqu'aux reins, le dos, les épaules » (p. 218).

L'investigation menée au sujet du mariage traditionnel concerne aussi la mariée sur laquelle repose tout le carcan idéologique du patriarcat. Victime potentielle de ce système particulièrement cruel, la mariée est vue dans *Nulle part dans la maison de mon père* à travers le mythe grec d'Iphigénie. C'est sur la contradiction d'être à la fois « une idole » et « une Iphigénie en Islam » (p. 197) que la mariée se trouve redéfinie :

Comme si toute noce fêtée par tous avec exubérance nécessitait quelque obscur sacrifice imposé à celle qui se mariait, elle que les bijoux, les parures de fête

³⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 238.

Écriture autobiographique en devenir

*transformaient en idole, mais que son visage froissé, le lendemain, faisait ressembler à une Iphigénie en Islam*³⁵

Selon les termes de ce passage, le patriarcat sacrifie la fille musulmane comme Iphigénie qui l'a été, elle aussi, par son père, Agamemnon. Elle a été sacrifiée pour dissuader les dieux qui retenaient par des vents la flotte grecque à Aulis. AssiaDjebartient ce raisonnement très franc sur la condition de la fille musulmane, en montrant que le statut de l'idole qui lui est attribué fonctionne comme une stratégie sociale de son aliénation.

La figure du père, le frère aîné en particulier, entre dans cette fresque patriarcale largement reconstituée dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Un titre de chapitre, « Le premier frère », est consacré à cette thématique, ce qui montre la position importante de cette autre entité du patriarcat dans ce roman.

Le rapport que le père de la narratrice entretient avec son épouse, celle dont il ne « supporte pas les larmes ni le silence gelé par les larmes non répandues » (p. 87), et sa fille, la narratrice, son « alter-égo dans la parole » (p. 86) ou encore celle qui « fait le lien entre l'épouse et [lui] » (p. 85), laisse se dessiner un schéma œdipien complexe. Son statut d'enseignant de français, son ambition d'émanciper sa femme, et sa fille aussi, et son éducation traditionnelle sont à l'origine de ce conflit identitaire. De là, la retenue qu'il manifeste envers sa femme, censure qui lui vient justement des « traditionnelles convenances » (p. 87) qui l'obligent à « juguler tout sentiment » (p. 87). À cette autocensure s'ajoute la perte du premier fils qui, en principe, est censé être l'héritier privilégié de ce legs paternel et à travers lui le patriarcat. C'est l'absence d'un fils aîné et la frustration qu'elle engendre qui affecte l'éducation de la narratrice.

Discours critiques, explicatifs, argumentatifs, les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* continuent de se transformer au gré de l'entremêlement des composantes autobiographique et culturelle. L'alliance des deux essences libertaire et protectionniste du harem chez Fatima Mernissi, et l'entremêlement de la culture musulmane avec les arts et les religions chez AssiaDjebarsont, à ce niveau, d'autres reformulations culturelles des autobiographies dans les deux œuvres.

³⁵ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 197.

III. Persistance du récit spéculaire : le miroir brisé de l'autobiographie

Les ruptures et les chevauchements qui sont provoqués par l'entremêlement constant du culturel et de l'autobiographique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* inspirent les questionnements et les explications de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar sur leurs œuvres en écriture. Ces discours méta-réflexifs qui sont menés autour de la généricité des deux œuvres reconfigurent la rupture et la plénitude qui définissent les autobiographies des deux écrivaines.

Défini, en théorie, comme étant « la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer³⁶ », le métadiscours consiste à mobiliser l'aptitude du langage à se retourner sur lui-même pour se référer à son propre code et à s'expliquer en tant qu'outil de communication. Ce commentaire intervient ainsi dans le cadre d'un récit, ou *diégèse*, dont il problématise l'origine, la forme, la signification.

Pour que l'indication méta-diégétique d'un discours soit perçue par le lecteur, il faut que celle-ci se détache nettement du récit, qu'elle soit mise en relief et se signale par une position extra-diégétique. De ce fait, l'énonciateur clive le texte, quitte un moment le registre fictionnel pour se poser en médiateur entre le texte narratif et le lecteur. Il sollicite donc un lecteur destinataire, désigné ou implicite, auquel il s'adresse, et dont il quête l'approbation.

À la faveur de ce glissement qui s'opère d'un plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, l'auteur explique son projet littéraire. Il s'ensuit que l'intervention méta-diégétique doit être analysée comme un procédé rhétorique de narration. Il appartient ainsi au narrateur-auteur de démontrer sa conscience professionnelle, ses scrupules esthétiques, sa hauteur de vue, en se distançant du texte pour le critiquer ou le justifier. Il ouvre ainsi un espace extra et méta-diégétique où est discuté le statut du texte, où sont abordées les questions que pose la mise en récit.

À ce niveau du métadiscours, il convient de souligner que les réflexions de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar sur leurs écritures, sur le genre autobiographique dans lequel elles prétendent inscrire leurs projets, sont d'autres marque de la préservation et du gommage qui déterminent la culture arabe dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, et à travers celles-ci les identités des deux écrivaines. Fatima Mernissi et Assia Djebar révèlent tout le temps ces composantes autobiographiques à travers leurs

³⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

commentaires génériques. À l'ouverture des deux récits, ces processus méta-discursifs signalent les positionnements génériques de ces œuvres, leurs rapports à l'autobiographie et les digressions culturelles qui les spécifient.

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, cette fissure de l'autobiographie est signalée d'entrée de jeu, une narration auto-diégétique où la narratrice décline d'une manière très évidente son identité, celle de Fatima Mernissi elle-même. Cette brève séquence autobiographique est vite interrompue pour enclencher une autre énonciation liée au religieux. « Je suis née en 1940 dans un harem à Fès » (p. 5), telle est le fragment de cette narration auto-diégétique. En fournissant des détails sur l'état civil de Fatima Mernissi, cette phrase inaugurale est entièrement autobiographique. À ce fragment autobiographique succède celui historique et religieux, « ville marocaine du IX^e siècle située à cinq mille kilomètres à l'ouest de la Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens » (p. 5).

La religiosité, déjà très manifeste au début de ce récit, détermine la nature du métadiscours dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, à savoir l'introduction d'un vaste pan culturel qui sera très vite rattrapé par l'oralité féminine. Ainsi plutôt que d'orienter ce métatexte sur l'autobiographie *stricto sensu*, Fatima Mernissi investit la généricité de cette culture féminine orale, principalement le conte, le théâtre et la poésie.

De même, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'annonce du récit ne met pas clairement en avant l'autobiographie. À l'origine de cet évitement se trouve la fiction dans laquelle cette autobiographie est dissoute et qui tient ainsi lieu d'une perte culturelle à compenser par ce biais fictionnel. En effet, la narratrice derrière laquelle s'exprime AssiaDjebar se masque doublement, d'abord par l'omission du « je » et ensuite par l'emploi de la formule dénominative, indéterminée, « une fille », « Une fille surgit » (p. 13). Tout le métadiscours qui interrompsouvent le fil de la narration du récit fait figure de cette vacuité autobiographique qui est à l'origine culturelle, en assimilant ainsi ce genre autobiographique à une fiction par laquelle il se recompose.

La phrase qui succède à cette formule d'ouverture a tout d'une scène théâtrale. « L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité ? » (p. 13). Ce genre théâtral, très tôt signalé, est l'une des facettes de la fiction qui par sa vocation compensatrice s'opère la reconstitution de l'autobiographie dans le récit d'AssiaDjebar.

Écriture autobiographique en devenir

Cette théâtralité s'affirme aux dépens du thème de l'enfance, qui au lieu de se dérouler dans une narration linéaire et rétrospective se fait d'emblée mise en scène, construction d'un spectacle. Philippe Lejeune consacre dans son ouvrage, *Les brouillons de soi*³⁷, un chapitre complet, « L'enfance fantôme », à cette théâtralisation l'enfance, en s'appuyant sur une citation significative de Julien Green. Ce dernier qualifie son enfance et de l'enfant qu'il était de véritables territoires du secret :

*On peut comparer les enfants à un vaste peuple qui aurait reçu un secret incommunicable et qui peu à peu oublie sa destinée ayant été prise en main par des nations prétendues civilisées. Tel homme chargé d'honneurs ridicules meurt écrasé sous le poids des jours et la tête pleine d'un savoir futile, ayant oublié l'essentiel dont il avait l'intuition à l'âge de cinq ans*³⁸.

Cette citation de Julien Green éclaire le sens que pourrait receler l'incipit de *Nulle part dans la maison de mon père*. Par extrapolation, ce procédé théâtral dépasse amplement l'individualité de la narratrice, en intégrant les entités collectives allégoriques du peuple « d'enfants » et de « nations civilisées », des figures par lesquelles est réintroduite chez Assia Debar la problématique de l'acculturation.

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, ce sont des personnages féminins qui assument la charge des réflexions tenues autour de la dimension générique de l'œuvre. Car, là aussi, il faudrait rappeler que dans ce récit, le propos méta-discursif est de bout en bout lié à la profusion de l'oralité féminine, qui, à ce niveau, se trouve consolidée la culture arabe par laquelle Fatima Mernissi se définit. C'est dans ce sens que le théâtre féminin, en arabe *masrah anisa'*, est évoqué, en plus de celles de la poésie, ou *samar*, et du conte merveilleux des *Mille et Une Nuits*.

III.1. Le détournement du discours autobiographique : ressuscitation de l'oralité féminine

L'oralité féminine fonde le discours métatextuel dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Fatima Mernissi convoque cet héritage culturel féminin pour se révéler, s'autodéterminer, et c'est une véritable autobiographie collective qui se construit par le biais de cette digression. La mise en avant de ce collectif féminin, comme une forme de réalisation

³⁷ LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

³⁸ GREEN, Julien, *Jeunes Années. Autobiographie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p. 40.

Écriture autobiographique en devenir

d'une autobiographie personnelle, est une forte réitération à ce niveau métatextuel de l'enracinement identitaire diversement formulé dans ce roman de Fatima Mernissi.

Fatima Mernissi, l'écrivaine, multiplie ainsi ses intrusions dans l'espace narratif en interférant dans son récit d'enfance ses réflexions d'adulte, de féministe, de sociologue et de chercheur universitaire. C'est une stratégie narrative par laquelle elle fait valoir la richesse de l'oralité féminine au gré de laquelle se construit son autobiographie. Néanmoins, la teneur souvent subversive de cette oralité induit une implication plus prudente de l'écrivaine, en tenant ainsi un discours ni direct ni pleinement assumé. Ce sont des réflexions qui sont subrepticement mises en œuvre, en faisant ainsi « sortir nettement la fiction des cadres du réel³⁹ ». Le plus fréquemment, cette stratégie endosse la responsabilité du propos tenu à des personnages fictionnels, féminins, en particulier la tante Habiba, la cousine Chama, la mère et la grand-mère Yasmina.

Les commentaires génériques liés au conte sont structurés autour des unités thématiques de mots, de la magie et du rêve. Les explications fournies mettent en relief la dimension subversive de ces entités, en ce sens qu'elles contrastent avec l'ordre du harem, en libérant ainsi les femmes de l'intérieur.

Les notions de rêve et de la magie, associés, sont amplement expliqués dans le récit. Elles permettent l'épanouissement de l'individu, en faisant découvrir la force qui existe en soi ; ils sont des moyens très efficaces dans la construction des projets collectifs.

En matière de rêve, Habiba exhorte les femmes du harem à découvrir ce trésor caché en elles. Elle leur explique la nécessité d'avoir confiance en elles et d'explorer leurs forces intérieures, qu'elle « était certaine que chacune [...] possédait en soi une sorte de magie, enfouie dans ses rêves les plus intimes » (p. 110). En faisant parler Habiba à ce sujet, Fatima Mernissi adopte la stratégie de la distanciation par laquelle elle continue d'expliquer les aspects les plus sensibles de ces thématiques particulières. Visiblement, ces commentaires sont toujours dits d'une manière assez voilée.

Par le biais de ce tour explicatif, c'est l'autobiographique qui se trouve également investi, cela par le fait précisément que la narratrice pose un autre regard sur elle-même. Elle réalise combien son intériorité est richesse, puissance et miracle, si bien que cet être si riche

³⁹ MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 64.

Écriture autobiographique en devenir

intérieurement ne doive en aucun cas être réduit au statut de sujet. Grâce à cette prise de conscience, la soumission aux impératifs moraux est relativement contestée.

Habiba insiste également sur l'influence décisive de ce dispositif intérieur que tout individu a en lui. En exploitant cette richesse, l'être humain peut changer sa vie, voire celle de la collectivité avec laquelle il compose :

Il suffit de formuler ce rêve pour que cette magie s'épanouisse. Les frontières disparaissent. Les rêves peuvent changer votre vie, et peut-être même le monde finalement. La libération commence quand les images se mettent à danser dans votre petite tête et que vous commencez à les traduire en mots⁴⁰.

Cette explication vise à transmettre aux femmes l'idée que le rêve signifie liberté, et qu'il n'est pas forcément aux antipodes du harem. Être pleinement humain commence par le rêve. Pour mieux convaincre et surtout faire saisir aux femmes l'essence édifiante de cette notion de rêve, Habiba use de la métaphore « la fleur mystérieuse » (p. 122). « Fleur » pour dire l'inépuisable beauté de cette force intérieure, « mystérieuse » car il est difficile voire impossible d'en cerner entièrement l'essence.

Ce biais métaphorique a un impact décisif sur l'imaginaire en formation de Fatima Mernissi, la jeune narratrice. Elle en fait une vision, un projet d'avenir et une promesse d'engagement à militer pour sa liberté et celle des autres femmes. C'est par cette renaissance au féminin induite par les réflexions de Fatima Mernissi, que l'autobiographie de cette dernière se renouvelle, c'est-à-dire se transforme en un projet féministe.

Le conte, et ses sous-composantes, les mots et les langues étrangères, fait partie du même dispositif explicatif. Les mots sont définis par rapport à leur puissance fictionnelle et magique, lesquelles fiction et magie sont associées à la parole conteuse de Chahrazade qui réussit à changer son destin, en renversant l'ordre despotique de Chahriar. Cette fonction est reprise, dans le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem*, d'une manière moins recherchée, lorsque la narratrice s'adresse à ses lecteurs en les rassurant que « les mots peuvent également [leur] sauver la vie s' [ils] maîtrisent l'art de les enfilement habilement » (p. 15). Cet autre enseignement vise à conscientiser les femmes du harem, à les convaincre de la nécessité de s'armer elles aussi de mots pour sortir de leur condition de sujets. Ces

⁴⁰MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 110.

Écriture autobiographique en devenir

commentaires visent chaque fois la libération des femmes de leur confinement et conditionnement.

Cette exploration des mots est reprise par une métaphore significative, celle utilisée par Yasmina pour faire comprendre à sa petite fille, la narratrice, la polysémie du mot « harem ». Elle compare ce mot à l'oignon. Elle dit : « Les mots sont comme des oignons, me dit-elle. Plus tu ôtes de pelures, plus tu trouves de significations. Et quand tu commences à découvrir plusieurs sens, le vrai et le faux ne veulent plus rien dire⁴¹ ». Là aussi, la médiation narrative atténue la provocation que cette analyse comporte. En effet, ce qui est obliquement contesté, c'est le fait que le mot harem soit réduit à un seul sens, ce qui est un tour par lequel Fatima Mernissi continue de glorifier cette institution sacrée.

Cette réflexion de Fatima Mernissi - l'écrivaine - sur le harem est rapportée par l'intermédiaire de son personnage, Yasmina. Ainsi menée, cette analyse de la notion du harem est rendue possible grâce au contournement de l'autobiographie au sens classique du terme. Cette stratégie consolide la recréation de l'autobiographique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Une autre métaphore dit le pouvoir libérateur que possèdent les langues étrangères. Dans le harem, où le champ culturel est relativement sous contrôle, ces langues étrangères introduisent d'autres références et d'autres manières d'interpréter le monde. En effet, la puissance que recèlent ces langues ressemble à l'acte « d'ouvrir une fenêtre dans un mur aveugle » (p. 124). En poursuivant la même démarche critique, la narratrice-écrivaine multiplie ses analyses d'intellectuelle pour faire aboutir son projet relatif à l'éveil au féminin. C'est par cette manœuvre de conscientisation des femmes du harem que Fatima Mernissi renouvelle son projet féministe toujours d'obédience religieuse, ce par quoi son autobiographie se redéfinit également.

Les genres oraux spécifiquement féminins du « théâtre » et de « la poésie » font à leur tour l'objet du discours méta-réflexif qui continue de remodeler le récit autobiographique de *Rêves de femmes : une enfance au harem*. C'est une démarche oblique qu'adopte chaque fois Fatima Mernissi moyennant ces deux autres genres oraux. De cette manière, elle réinvente encore une fois son autobiographie par un recours massif à la culture. La finalité consiste à révéler la véritable identité féminine, et par ricochet celle de Fatima Mernissi elle-même.

⁴¹MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 60.

Écriture autobiographique en devenir

Techniquement, le procédé adopté est toujours celui qui met en avant les autres personnages par lesquels sont dites ces explications, cela lorsque les aspects abordés servent trop directement la visée émancipatrice toujours obliquement manipulée. Une fois de plus, cette distanciation énonciative se justifie par le caractère subversif de ces genres, une subversion qui ne va pas jusqu'à impliquer le religieux tout le temps aménagé dans cette œuvre de Fatima Mernissi.

Parmi les tournures que prend ce discours du genre théâtral respectueux du religieux se trouve celle du prêche. La stratégie consiste à mimer ce mode religieux pour mieux le valoriser au féminin. Cette parole est prêtée au personnage Lalla Mani, la grand-mère paternelle de la narratrice. Lalla Mani ne cesse d'interpeler, de corriger ou de menacer les femmes les moins respectueuses de l'ordre sacré de la maison. De plus, c'est par son intermédiaire que la fonction subversive de cet art est dévoilée, lorsqu'elle prévient que « le théâtre est déjà une activité assez équivoque » (p. 105). Lalla Mani cherche à contenir tout ce qui contrevient à la *chari'a*, d'autant plus qu'elle est consciente que les arts en général, et le théâtre en particulier, sont incompatibles avec les dogmes religieux, qu'ils sont leur négation même.

Le discours religieux est consolidé dans ce métadiscours dans la mesure où il est prêté à un personnage féminin qui signifie la concordance du féminisme avec le harem. Son association avec l'art théâtral renforce encore davantage cette vision. Cette stratégie métadiscursive d'homogénéisation de la culture du harem contribue au renouvellement de la plénitude autobiographique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Un autre commentaire explicatif de l'essence constructive du théâtre est donné par la mère en déclarant que « toute la vie n'est qu'un théâtre » (p. 140). À travers cette formule lourde de sens, elle cherche à faire prendre conscience aux femmes de leur droit d'être libre laquelle liberté ne contraste pas avec l'ordre religieux du harem. Fatima Mernissi insiste toujours sur la nécessité de faire impliquer les femmes dans la gestion des affaires du harem, cela pour mieux solidifier cette institution et assurer son avenir. Cette formule quasi-proverbiale participe elle aussi de la stratégie de la recréation de l'autobiographique dans le récit de Fatima Mernissi.

À son tour, la narratrice-auteure s'exprime à deux reprises sur le genre théâtral. D'abord, elle le fait en commentant l'action dramatique de Chama sur la terrasse du harem. De son point de vue, « Le théâtre de Chama donnait à chacun de nous l'occasion

Écriture autobiographique en devenir

extraordinaire de découvrir et de montrer ses talents, de surmonter sa timidité et de développer sa confiance en soi⁴² ». Ce commentaire révèle une connaissance plus poussée du genre théâtral. C'est Fatima Mernissi qui s'exprime là encore, en attribuant ce discours savant à Chama, une jeune fille illettrée du harem. L'écrivaine paraît continuer de corriger par ce biais les Orientalistes qui réduisent la femme du harem à une odalisque passive entièrement vouée au plaisir masculin. Kateb Yacine a lui-même reconnu ce génie au féminin en qualifiant sa mère d'un « véritable théâtre arabe⁴³ ». C'est cet autre visage de la féminité, que Fatima Merise ressuscite, tout en insistant sur la compatibilité de cet art avec la religiosité du harem. Par cette concordance du religieux et le théâtral, Fatima Mernissi poursuit sa démarche de construction autofictionnelle de son autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Dans le même esprit de la mission constructive du théâtre, un autre commentaire, lui aussi tenu par la narratrice, met en relief la relation très étroite entre ce genre et l'imaginaire collectif musulman. Cette remarque intervient à la suite des premières représentations données par Chama et Habiba sur la vie de la féministe libanaise Asmahan. La narratrice se demande pourquoi « le théâtre, cette écriture de rêves où le corps mime l'imaginaire [...] on ne l'a pas déclaré institution sacrée » (p. 108). Cette conception pleinement assumée par la narratrice-auteure vise à proposer le théâtre en toujours en complémentarité avec le harem. La comparaison est d'autant plus audacieuse, que c'est la sacralité qui se trouve mêlé à l'art théâtral, ce qui est une autre forme d'homogénéisation participant du conte interféré avec l'autobiographique dans l'œuvre de Fatima Mernissi. C'est cette vision onirique très en faveur du théâtre qui confère une autre signification à l'autobiographique dans le récit de Fatima Mernissi.

La poésie féminine, dite en arabe *samar*⁴⁴, est largement analysée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, celle-ci composant à l'origine avec le vaste répertoire oral, qui fait tout le temps réagir Fatima Merise, l'intellectuelle. Pour justifier ces intrusions répétées de l'écrivaine, il est nécessaire de montrer l'intérêt de ce genre culturel, féminin, arabe, en évoquant la critique du célèbre écrivain arabe al-Jahiz. En effet, ce dernier a

⁴² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 121.

⁴³ DJAIDER, Mireille, « Kateb Yacine » in *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF, AUPELF, 1996, p. 64.

⁴⁴ Ce type de poésie a fait l'objet d'un livre, intitulé, *Qiyān Baghdad fī l'aḡr al-Abassi* (Les esclaves chanteuses de Baghdad à l'époque abbasside), de Abdul Karim al-Allaf, Editions Dar at-Tadamon, Baghdad, 1969.

Écriture autobiographique en devenir

consacré plusieurs articles à cette oralité spécifique aux jeunes filles esclaves, ou les *jaryas*, très en vogue à l'époque abbasside de Harun al-Rashid. Al-Jahiz parle de l'amour, appelé en arabe *isq*, que ces *jaryas*, ou chanteuses, inspirent aux califes et aux notables de la cour. Il définit cet amour comme :

Une maladie qui réduit l'homme à l'absolue vulnérabilité [...] Le isq, poursuit-il, se nourrit de plusieurs types de sentiments. Il est le lien qui unit l'amour (hub), la passion érotique (hawa), l'affinité (mushakala) et le désir profond de faire durer la relation (ilf)⁴⁵.

Déjà, à cette époque, des intellectuels, à l'instar de Jahiz, ont pu identifier ce pouvoir culturel féminin par lequel les femmes d'alors s'imposent aux califes et autres dignitaires. Au-delà de l'exploitation sexuelle qu'implique leur condition d'esclaves, leurs qualités intellectuelles et artistiques sont néanmoins confirmées. Par le truchement de ce métadiscours, que Fatima Mernissi multiplie dans son récit, c'est toujours cette culture féminine, parallèle, qui est réactualisée, tirée de l'oubli. Cet objectif n'aurait pas été atteint si cette méta-réflexivité avait porté sur le genre autobiographique proprement dit.

L'explication d'un aspect divertissant et relaxant de cette poésie est prêtée au personnage de Chama, une adolescente dix-sept ans. Celle-ci évoque ces joutes oratoires, féminines, que les califes affectionnent, particulièrement en temps de guerre :

Le calife Harun avait rencontré une très belle esclave nommée Dananir au cours d'une soirée samar. J'ai adoré le samar dès que Chama m'a expliqué ce que c'était : une veillée pendant laquelle un calife surmené tentait de se détendre, avant ou après un événement important (une bataille, un voyage dangereux ou une négociation difficile), en écoutant de la poésie ou de la musique⁴⁶.

Il convient de rappeler que ces poétesses-esclaves étaient, à l'origine, des butins de guerre. Elles sont nombreuses pendant le règne de Harun al-Rashid, car c'est l'époque la plus prospère en matière de conquêtes territoriales et de construction de harems. Sans doute, ce brassage féminin et le métissage culturel qu'il implique expliqueraient cette puissance orale qu'incarnent ces femmes très cultivées. Fatima Mernissi dévoile ainsi par ses connaissances approfondies de la culture musulmane cette fécondité culturelle au féminin, en confirmant de

⁴⁵ JAHIZ, « Kitab al-Qiyan (Le livre de la jarya qui chante) », *Ar-Rassail (Brefs essais)*, Le Caire, Maktabat al Khanji, vol. VIII, p. 166-167.

⁴⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 112

la sorte l'apport incontestable de ces femmes-esclaves à la civilisation musulmane. Ce détour méta-discursif confère une autre signification à l'autobiographie dans le récit de Fatima Mernissi.

L'oralité de ces esclaves est un fait de terrain. C'est dans une confrontation publique avec leurs rivaux masculins que cette puissance au féminin est confirmée. Fatima Mernissi insiste dans son récit sur cet âge d'or de la culture musulmane, dont le mérite revient aussi aux femmes, aux esclaves. Ces dernières n'avaient pas tardé à dépasser les poètes, si bien que *samar* était devenu la spécificité des femmes, « C'était le contraire du champ de bataille » (p. 113). Outre la dimension distractive de cette poésie de *samar*, Fatima Mernissi associe cette oralité féminine à la paix en faveur de laquelle ces femmes œuvrent également. Cette universalité ainsi révélée est l'autre facette qui compose avec l'autobiographie de Fatima Mernissi.

En définitive, Fatima Mernissi s'implique peu dans son discours, elle le fait indirectement par le collectif féminin par le biais duquel elle rend visibles ces soubassements culturels. Elle transgresse ainsi le genre autobiographique de « l'histoire d'une personnalité », défini par Philippe Lejeune, pour intégrer plus largement cette part féminine de la culture arabe. L'objectif poursuivi, moyennant le méta-textuel, est toujours celui de redéfinir l'autobiographique par le culturel.

III.2. Le discours autobiographique à l'épreuve des aléas de la fiction

Si Fatima Mernissi contourne l'autobiographie en recourant à l'oralité féminine pour construire cette même autobiographie, Assia Debar met, elle, fortement ce genre autobiographique à l'épreuve des aléas de la fiction. Cette dernière sous-tend une quête culturelle, une forme de compensation de la culture musulmane absente. En s'inscrivant dans l'optique d'une fiction réparatrice de l'autobiographie et de l'absence de la culture ancestrale que celle-ci suppose, les catégories auxiliaires du personnage, de l'auteur et de l'anamnèse sont des biais par lesquels s'accomplit cette quête.

Par sa puissante fiction, l'écriture de *Nulle part dans la maison de mon père* est une construction d'une forme esthétique comme une compensation du vide de la culture arabe. De bout en bout, le récit est envahi par cette conscience réparatrice qui insuffle une grande dynamique au mouvement de l'écriture ; la postface est l'endroit où cette expression culmine. Les métaphores du « vent de l'écriture », de « pouliche de race une fois libérée », pour ne

Écriture autobiographique en devenir

donner que ces exemples, traduisent l'urgence de venir à bout du manque culturel qui est tout le temps aux prises avec la fiction qui cherche à le juguler.

Le primat accordé à la fiction détermine le discours tenu sur l'autobiographie, celui-ci se tenant d'emblée comme une récusation explicite du modèle canonique qui en théorie régit ce genre littéraire, notamment le principe de la chronologie qui se trouve fortement remis en cause. En effet, AssiaDjebar affirme que son récit n'est pas construit selon cette loi du genre, en soutenant qu'« Il ne s'agit point ici d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulé chronologique ; [car précise-t-elle] justement, pas de chronologie ordonnée après coup » (p. 276). Dans ce sens, mettre en fiction les dimensions autobiographiques de l'enfance, de l'adolescence et d'une partie de l'âge adulte évoquées dans le récit, implique leur reconstruction ou une tentative de meubler par la fiction le vide de la culture arabe qui est à l'origine de cette rupture autobiographique. C'est sans doute la construction d'une forme esthétique plus largement compensatrice d'une autobiographie et d'une culture absente qui fonde le métadiscours de *Nulle part dans la maison de mon père*.

Cette récusation de l'autobiographique est poussée plus loin lorsqu'AssiaDjebar dit vouloir s'écarter complètement des pratiques autobiographiques musulmanes, antérieures, d'une part, et de celles occidentales, d'autre part. L'écriture à l'œuvre dans *Nulle part dans la maison de mon père* se voudrait par la vertu de sa fiction justement une création hors ancrage culturel bien déterminé, écrire en dehors d'un modèle autobiographique préétabli, c'est justement inventer une écriture à même de dire en même temps la situation spécifique du mal de déracinement culturel et de sa neutralisation. Seule la fiction librement menée serait à même d'atteindre cette double finalité :

Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est une dernière, devenue femme mûre, en ce jour, esquisse le premier pas de l'auto-dévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie – ce succédané « laïcisé » de la confession en littérature d'Occident. En lettres arabes – pour ne rester qu'avec les maîtres de mon « Occident » -, l'autobiographie même des grands auteurs – Ibn Arabi l'Andalou, Ibn Khal-doun le Maghrébin – devient un itinéraire spirituel ou

Écriture autobiographique en devenir

*intellectuel : inscription des étapes de la vie intérieure, mystique pour l'un, intellectuel et politique pour l'autre*⁴⁷.

L'écriture de soi dans le roman d'Assia Debar est une promesse de sortie des sentiers battus, des pratiques d'écritures antérieures. La rupture avec cet héritage est totale, celle préconisée par AssiaDjebar est inventive de ses propres lois qui déconstruisent les modèles officiellement reconnus. L'autobiographie promise dans *Nulle part dans la maison de mon père* est la quête même d'une nouvelle forme à venir, celle-ci qualifiée par ailleurs de « Grand Œuvre » qui provient de l'exil culturel qui la génère. De là, sa violence, son « vertige », son « tangage » qui sont autant de traits définissant cette fiction compensatrice.

Bien des commentaires précisent cette nature radicalement novatrice de la fiction, ce degré zéro étant la condition même de la compensation de la culturelle ancestrale perdue. Le fondement fictionnel de cette autobiographie, le seul à même de l'inventer absolument, est suggéré par la métaphore du « sang », « des gouttes de sang [... qui] perlent » (p. 447). L'idée de la mort qui est allusivement associée à cette figure du sang donne tout son sens à cette mission de la réinvention totale de l'autobiographie. C'est cela aussi l'interprétation qui peut être faite du déni des modèles autobiographiques antérieurs, à savoir la mise à mort de ceux-ci pour en faire naître un autre tout autre.

L'invention de l'autobiographie s'accomplit aussi par la récusation d'une certaine fiction, celle que l'écrivaine a depuis longtemps adoptée et avec laquelle elle compte en finir. Cet abandon d'un modèle d'écriture est traduit par une autre métaphore, celle exprimée par les verbes « déchire », « se troue », tissu ou voile qui « se déchire, se troue » (p. 447). C'est un discours qui qualifie cette fiction de refuge, celui grâce auquel l'écrivaine s'est depuis toujours détournée d'elle-même, cette fiction se troue pour laisser s'insinuer l'autobiographie qu'elle cherche à recréer sur de nouvelles bases.

De commentaire en commentaire, cette fiction traditionnelle prend la forme d'une autre métaphore, celle d'une tentative de suicide miraculeusement ratée. Cet événement fait figure d'une écriture à quitter définitivement, un acte nécessaire à l'avènement d'une écriture toute autre, une « pure Sainte-Fiction », celle-ci définie comme un aveuglement, une danse, « un jeu d'hirondelles dans l'espace » :

⁴⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 468.

Écriture autobiographique en devenir

[...] oui, c'est cette voix d'inconnu qui te revient, ou plutôt tu la réentends chaque fois que (deux ou trois ans après) tu te lances dans une écriture aveugle, gratuite comme une danse, une écriture mobile, mais griffée, striée, par jeu, crois-tu, par pure fantaisie, par luxe peut-être ? Tu prenais ta première fiction pour un simple jeu d'hirondelles dans l'espace et soudain, ivre de cet élargissement, tu en échafaudais aussitôt une deuxième, une troisième...⁴⁸.

Cette mise à mal du corps et de l'écriture dont il est la métaphore est diversement exprimée par le mouvement des hirondelles, de l'échafaudage, le tout pour signifier cette écriture tout le temps à la recherche d'elle-même. C'est ce que par ailleurs l'écrivaine baptise encore une fois la « Sainte-Fiction », celle-ci est censée marquer la fin d'une longue pratique, une sorte d'écriture-fiction-complaisance.

L'écriture à venir est désormais mise sous le signe de la violence, de l'hybris, de l'auto-aveuglement. Cette nouvelle écriture se promet d'être en totale rupture avec celle antérieurement pratiquée par l'écrivaine. L'écrivaine revient sur ses œuvres antérieures qu'elle critique en précisant que : « les livres, les fictions, les théories, les épopées, les emportements lyriques, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter, ni à t'épurer... seulement à t'assoupir, à te fuir dans les fumées de l'imaginaire, à te dissoudre⁴⁹ ». Tous les éléments de cette longue liste déterminent l'écriture pratiquée jusque-là par AssiaDjebar. Ce parcours personnel, cette longue carrière d'écrivaine sont également révoqués. C'est aussi l'instruction française qui – à travers ce statut d'écrivaine battu en brèche – est épinglé.

Le désengagement d'AssiaDjebar de son passé d'écrivaine ouvre une nouvelle perspective littéraire, celle que définira désormais « l'hybris de l'écriture-aveu, de l'écriture en fuite... et en sanglots » (p. 471). Dénonciation de l'acculturation et forte revendication de sa culture ancestrale, telles sont les prérogatives de cette nouvelle écriture que seule la fiction à venir serait en mesure de promouvoir. Par cette fiction « pure » s'accomplirait pleinement la réinvention de l'autobiographie dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

La catégorie du personnage qui est à son tour l'objet du discours méta-réflexif d'AssiaDjebar entre dans cette large recomposition fictionnelle, de cette nouvelle écriture-Sainte fiction promise. À la différence de la fiction classique, ces nouveaux êtres de papier

⁴⁸DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 459-460.

⁴⁹*Ibidem*, p. 448.

Écriture autobiographique en devenir

d'AssiaDebar se muent en des entités étranges dont la conceptrice perd le contrôle, et évoluant ainsi en dehors de son programme initial. De là, les commentaires très récurrents dans lesquels l'auteure avoue son impuissance à diriger ces instances, elle insiste sur l'effacement de la frontière entre l'instance réelle de l'auteure et celle fictionnelle du personnage. En effet, l'auteure qui écrit perd sa conscience de guide en se sentant par moments elle-même personnage :

Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : « Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache. » Et j'ai fini par trouver la parade⁵⁰.

À l'évidence, rien ne reste de la catégorie de l'écrivaine qui résolument se transforme au gré du processus de la création de son œuvre. Le procédé est celui qui consiste à mêler entièrement cette unité réelle avec les personnages qui sont construits à cet effet. Après avoir signifié cette perte de contrôle par la formule, « mes personnages de femme », elle pousse plus loin cette dynamique de la métamorphose en présentant ces créatures dites de papier comme des puissances intelligibles qui se libèrent, s'échappent, se retournent, et « narguent » celle qui est supposée en être la manipulatrice.

Ce mouvement de l'écriture équivaut en intensité la réalité du vide culturel qui le suscite. Cette quête culturelle, qui fait ainsi figure d'une fiction indomptable, est l'autre biais par lequel s'accomplit la recréation de l'autobiographie dans le roman d'AssiaDjebar.

Cette perte de contrôle de l'entité du personnage, la suppression de la ligne de démarcation entre la réalité et la fiction, fait écho au procédé de la mise en abyme cher à André Gide, et que Lucien Dällenbach classifie dans la catégorie des « réductions simples⁵¹ ». Dans *Nulle part dans la maison de mon père* les personnages qui sont construits sur ce mode sont au nombre de quatre, à savoir Mounira, Mag, Ali et Jacqueline. Ainsi, tout en rassurant, au début du moins, sur la teneur autobiographique de ces personnages, c'est-à-dire d'être des êtres authentiques, des amies-complices, des amants ou des fiancés, la

⁵⁰DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 423.

⁵¹DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

Écriture autobiographique en devenir

narratrice laisse s'installer le doute en leur conférant un caractère fictionnel niant toute illusion référentielle.

Ce basculement du niveau autobiographique à celui fictionnel est souvent exprimé par le verbe « j'interromps », une formule par laquelle sont introduits les commentaires méta-discursifs liés aux personnages et aux autres stratégies narratives généralement adoptées. L'introduction du personnage de Mounira est l'une des illustrations de ces manipulations méta-textuelles :

J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage – supposons-le, pourquoi pas, de fiction... Oui, braquons le projecteur sur une autre jeune fille de mon âge, ou d'un an mon aînée, une condisciple faisant partie du groupe des demi-pensionnaires. Je lui invente un prénom – disons, un prénom de vamp orientale, par exemple Mounira (c'est-à-dire la 'désirante')⁵².

Ce commentaire montre clairement le caractère problématique de cette catégorie du personnage qu'AssiaDjebar entretient dans son texte. Le personnage présenté illustre cet entre-deux en définissant cette entité tantôt comme un être référentiel, tantôt comme un être fictionnel. La formule « Une condisciple faisant partie du groupe des demi-pensionnaires » d'une part, et celle « un personnage supposons-le de fiction... Je lui invente un nom » d'autre part, illustrent parfaitement ce contraste réalité / fiction. Cette manière de camper ce personnage n'est ainsi qu'un cas parmi tant d'autres qui confirment la démarche de la réinvention radicale de l'autobiographie qui caractérise le discours méta-réflexif de *Nulle part dans la maison de mon père*.

Sur la même lancée, la narratrice-écrivaine continue de manifester sa perplexité à l'égard de ses personnages. Par exemple, cette hésitation apparaît lorsqu'elle dit ne pas vraiment savoir « comment définir le rôle » (p. 240) qu'elle a pourtant elle-même prêté au personnage de Mounira, ce qui est un aveu de la perte de maîtrise de son récit.

Un autre personnage féminin, Mag, fait lui aussi l'objet d'un même traitement. Pareillement, la narratrice-écrivaine sort de sa réserve pour faire part de ses intentions, de ses méthodes narratives. « Je voudrais ne jamais oublier la personne de Mag et il est temps pour moi de la dépeindre, de la raconter, puisque dans cet émoi intellectuel que nous avons partagé elle fut la plus proche » (p. 156). L'ambiguïté fiction / autobiographie ou la réinvention totale

⁵² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 238.

Écriture autobiographique en devenir

de l'autobiographie par la fiction se révèle dans la contradiction qu'illustrent les expressions « Je ne voudrais jamais oublier la personne de Mag... cet émoi intellectuel que nous avons partagé, elle fut la plus proche » et « il est temps pour moi de la dépeindre, de la raconter ». Sans doute, ce qui est initialement annoncé comme étant autobiographique est aussitôt relégué au rang de la fiction, d'une construction, grâce à l'emploi des verbes « raconter » et « dépeindre ».

Le personnage d'Ali, enfin, est l'autre figure de cet entre-deux autobiographie / fiction par lequel continue de s'accomplir la recréation de l'autobiographie dans le roman d'AssiaDjebar. La volonté de la narratrice-écrivaine d'inscrire ce personnage sur cette ligne de l'indétermination générique est attestée par la formule : « Appelons ce Saharien Ali, un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima » (p. 252). La dualité fiction et autobiographie qui fonde ce personnage s'illustre dans sa dimension romanesque de jeune lycéen d'une part, et sa dimension réelle de figure religieuse de calife et gendre du Prophète d'autre part.

Cette indétermination concerne également la mémoire de la narratrice qui se dit vouloir restituer ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Le récit brise la linéarité pour laisser là aussi intervenir la narratrice-écrivaine qui dit les limites, voire les défaillances de sa mémoire. Elle met donc littéralement en cause l'authenticité de sa mémoire, ce qui assimile celle-ci à une construction fictionnelle. L'un des commentaires développé dans ce sens est celui relatif à l'aveu d'AssiaDjebar à abandonner la séquence narrative de son adolescence tant celle-ci est jugée être mensongèrement reconstituée :

J'interromps mon récit d'adolescence car un doute soudain me tourmente : quand, par quelle rupture ou quelle confusion, peut-être même par quelle angoisse ou quel réveil obscur, voire de quelle solitude délicieuse ou distraite, par quelle porte étroite, enfin, sort-on de cette aube de la vie, de la lumière qu'on pourrait croire celle d'un songe ?⁵³

Ce sont surtout les mots « doute » et « songe » qui signifient cette reconstitution aléatoire de l'adolescence en question, ce qui est un aveu de l'impossibilité de restituer telle quelle cette adolescence par la mémoire. Bien des expressions font état de cette incertitude, à l'exemple de « confusion », « réveil obscur » « solitude délicieuse ou distraite ». L'opacité

⁵³ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 283.

Écriture autobiographique en devenir

qui caractérise ce lexique conforte la thèse de l'ambiguïté autobiographie/fiction, puisque si cette restitution est celle d'un vécu, celui-ci ne peut toutefois se soustraire aux transfigurations qu'implique cette défaillance mnémonique.

La remémoration de cette adolescence va une fois encore faire naître les réserves de la narratrice-écrivaine, en réitérant son incapacité à rendre compte d'une manière fidèle de cette phase très sensible de sa vie. En effet, les nombreuses descriptions que fournit le récit à ce sujet montrent toute la complexité de cette tranche d'âge de la narratrice, une complexité que dit clairement la formule « comment raconter cette adolescence » (p. 117). Et si cette adolescence devait être racontée, elle ne pouvait se faire en dehors de l'improvisation, donc de la fiction susceptible de combler les blancs que cette formule fait nettement suspecter.

Avec non moins de certitude, AssiaDjebar est formelle quant aux limites de son récit, donc de sa mémoire qui est dans l'incapacité à pénétrer cette zone sombre de l'adolescence : « Ce récit ne m'entraînera pas jusqu'à ces années de tempêtes » (p. 284). Donc tout ce qui aurait été raconté par le récit sur cette adolescence ne serait-il que fiction ?

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les commentaires faits autour de l'instance de la mémoire sont ternes, mitigés. L'hésitation et le doute ponctuent ce discours mnémonique accru. La narratrice-écrivaine laisse clairement entendre les lacunes de sa mémoire, en recourant explicitement à la fiction pour combler ce vide.

Cette fiction s'impose comme la seule issue par laquelle l'écriture de cette prétendue autobiographie pourra se poursuivre, d'où les tensions constantes qui la traversent. Ces commentaires prennent tantôt la forme d'un doute sur la mémoire de l'écrivaine en général, tantôt celle d'une absence de clarté dans l'intention même de l'écrivaine à écrire son autobiographie dans *Nulle part dans la maison de mon père*, même si cette entreprise est par ailleurs délibérément déclarée.

Dans une autre réflexion, AssiaDjebar précise le rôle déterminant de la fiction dans le fonctionnement de la mémoire. À la manière de Serge Doubrovsky qui commence son œuvre, *Le livre brisé*, par « deux trous de mémoire que le texte ne comblera pas⁵⁴ », la narratrice-écrivaine de *Nulle part dans la maison de mon père* opte volontiers pour la fiction, un choix par lequel elle cherche sans doute à combler les carences de sa mémoire et à travers celle-ci celles de sa culture ancestrale :

⁵⁴ DOUBROVSKY, Serge, *Le livre brisé*, op.cit., p. 36.

Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? Est-ce que, si longtemps après, je construis malgré moi une fiction, et celle-ci ne serait-elle pas tout simplement le récit de la première tentation ? Je reconnais que, s'il y eut vraiment tentation, je ne savais pas encore vers quoi elle me tirait...⁵⁵.

Cette fiction dirait-elle plus vrai qu'une mémoire en mal d'affirmation ? Cette interrogation est d'autant plus légitime que l'adolescence qu'elle transfigure est elle-même incertitude et mystère, ce qui est signifié par le mot « tentation », ou un mouvement étrange, dont la narratrice-écrivaine est elle-même imprégnée. Cette thématique et bien d'autres encore font écho à la fiction qui participe résolument de l'indétermination de l'écriture qui est très étroitement liée au projet d'une plus large compensation de la culture traditionnelle perdue dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Fiction, autobiographie, personnage, auteur, ces catégories font référence aux deux univers de la fiction et de la réalité qui en général instituent le fait littéraire. AssiaDjebar convoque ces entités dans son roman, les décloisonne et les rebaptise par la formule « Sainte-Fiction », cette dernière réitère avec force l'idée de l'exil dans la culture française au gré de laquelle se réinvente l'autobiographie dans ce roman. De cette manière, AssiaDjebar problématise son projet autobiographique, elle affirme le primat de l'écriture, un mouvement grâce auquel l'écriture autobiographique comme une écriture – métaphore d'un ressourcement dans la culture ancestrale s'affirme d'emblée comme la quête d'une forme esthétique à venir.

IV. Déguisements intertextuels de l'autobiographie

La culture arabe préservée chez Fatima Mernissi et effacée chez AssiaDjebar restructure en permanence les autobiographies dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette question de la présence de la culture arabe chez Fatima Mernissi et de son absence chez AssiaDjebar revêt les formes d'intertextes multiples. C'est un répertoire oral plus étendu chez la première et un corpus littéraire hétérogène, synonyme de l'effacement de la culture musulmane chez la seconde.

La critique littéraire des années 1960 a tenté de prendre en charge cette essence mixte du texte littéraire qui est désignée par le concept de l'intertextualité. Philippe Sollers insiste pour sa part sur la nouvelle production du sens qu'implique cet entrecroisement textuel, à savoir que : « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture,

⁵⁵ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 255.

l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur⁵⁶ ». Ce que dit clairement cette citation c'est l'impossible clôture du texte littéraire, celui-ci étant ouverture, recréation permanente à partir d'autres textes qui le restructurent et en renouvellent indéfiniment la signification.

Par extension, l'intertextualité comme multi-textualité relègue ainsien second plan l'auteur et oriente la littérature dans la perspective dialogique de la reprise, de la transformation scripturaire en perpétuel renouvellement. Ce repositionnement est repris avec plus de rigueur scientifique par Gérard Genette dans son ouvrage, *Palimpsestes*. Genette fixe ce dialogue entre les textes par la notion générale de « la transtextualité » qu'il subdivise en cinq concepts complémentaires, à savoir la « paratexte », « l'intertexte », « l'hypotexte », « l'hypertexte » et « l'architexte ».

Les récits *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* s'inscrivent dans cette confluence de textualités diverses, ce qui est un autre biais par lequel les autobiographies d'enracinement et de déracinement de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar continuent de se construire comme des formes culturelles. C'est ainsi que les fragments intertextuels présents dans l'œuvre de Fatima Mernissi relèvent exclusivement de la culture arabo-musulmane orale, une profusion culturelle représentée par des proverbes, des dictons populaires, des hadiths et des versets coraniques, des formules ésotériques et des passages des *Mille et Une Nuits*. De même, l'intertexte inscrit dans le roman d'AssiaDjebar est à l'image de la rupture autobiographique décrite, celle-ci traduisant l'absence de la culture arabe dite en bribes poétiques de la mystique musulmane et des *Mo'allaqat*. L'incomplétude de ce corpus compose avec l'abondance de celui de la littérature française, de la poésie romantique et celle latine de Lucrèce.

IV.1. Autobiographie enracinée : intertexte oral foisonnant

Les fragments textuels en présence dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* sont d'autres indices qui révèlent une plénitude autobiographique, cette jouissance liée à l'enracinement profond dans la culture arabo-musulmane. Fatima Mernissi continue de se révéler derrière la pléthore de fragments textuels si divers, du texte sacré du Coran ou des formes culturelles profanes du chant et du proverbe ; c'est en définitive l'imaginaire musulman qui est mis à nu dans sa nature tant humaine que protectionniste. De là tout l'intérêt

⁵⁶ SOLLERS, Philippe, « Écriture et révolution », *Tel Quel, théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 77.

Écriture autobiographique en devenir

de la fécondité documentaire que met en avant cette double vocation culturelle du harem dans le récit de Fatima Mernissi.

Pour ce qui est de la culture populaire, qui recèle l'essentiel de cet humanisme, les fragments introduits sont relatifs au chant et aux proverbes. La chanson est représentée par des chanteuses du monde musulman très célèbres, dont la Syrienne Asmahan et l'Égyptienne Oum Kelthoum. Mais deux chanteurs sont aussi évoqués, l'Égyptien Abdelwahab et le Marocain Hussein Slaoui. Ce sont d'autres voix dissidentes qui chantent la liberté et l'amour, contrevenant ainsi à l'ordre puritain qui fonde aussi le harem.

La chanson d'Asmahan exalte ces thématiques de l'amour et de la liberté. Par son statut de chanteuse, Asmahan est une preuve de ce que peut être une femme musulmane, une femme qui n'est pas toujours celle soumise qui nourrit les fantasmes des Orientalistes. Asmahan dénonce avec franchise la soumission imposée aux femmes. Outre son chant, elle fait de sa propre vie un exemple de lutte pour l'émancipation de la femme arabe. La portée de son engagement peut se lire dans le mystère entourant sa mort à l'âge de trente ans dans un supposé accident de voiture au Caire. Asmahan est la figure féminine martyre dans le monde musulman.

Par sa chanson, « *Ahwa ! Ana, ana, ana ahwa !* (Je suis amoureuse, je, je, je suis amoureuse !) » (p. 99), Asmahan cherche à attirer l'attention sur la femme musulmane qui est éprise d'un puissant désir de vivre librement sa vie. L'évocation de cette figure de la culture arabe est pour Fatima Mernissi une manière de montrer la liberté d'expression qui existe dans le monde musulman. Par-là même, elle montre que le harem est aussi tolérance et respect de la femme.

Cette inscription culturelle est subtilement associée à la dimension autobiographique suggérée par la présence accrue du « je ». Ce dernier, al-Hallaj et Asmahan compris qui sont à l'origine d'un « je » martyre, ferait-il transparaître en oblique celui de la narratrice ? Ce masque serait dû à la nature de la culture du harem, de l'interdiction religieuse, où se dévoile d'une manière très précautionneuse (car s'exprimant contre) la narratrice de *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Le chanteur égyptien, Abdelwahab, poursuit ce projet. Il constitue également une autre référence par laquelle est réinvestie l'ambiguïté autobiographique et culturelle. La chanson inscrite dans le récit est celle « *Ahibi 'itchi l-hurriya* (J'aime la vie libre et sans entraves) (p.

99). Là encore les mêmes termes sensibles de l'amour et de la liberté reviennent. À l'instar d'Asmahan, la tendance, bien que masculine, reste celle qui propage la culture de l'amour et de la liberté.

L'autobiographique est toujours subrepticement manipulé. La figure masculine d'Abdelwahab n'en serait qu'un autre masque derrière lequel se dit la sensibilité féminine en général. La femme n'est pas que victime de la rigidité du harem, elle n'est pas toujours privée de l'amour et de la liberté, ces chants et surtout les chanteuses qui crient haut et fort ces mots d'amour et de liberté renseignent sur la nature tolérante de cette institution du harem souvent outrancièrement assimilée au despotisme. Une fois de plus, c'est derrière le « je » d'Abdelwahab que se manifesterait celui de la narratrice, accomplissant de ce fait la revendication affective, doublement exprimée par les termes amoureux « *Ahibi* » et « *itchi* ».

Inversement, les chants d'Hussein Slaoui et d'Oum Kelthoum incarnent une autre vision de la culture musulmane, celle de la glorification du harem. Des femmes, Oum Kelthoum en l'occurrence, assument cette mission doctrinale. Par ses chansons, Oum Kelthoum, la diva égyptienne, pouvait s'éterniser sur le thème du passé glorieux des Arabes » (p. 99). Par sa chanson, Oum Kelthoum aura ainsi participé à reconfigurer la vocation révolutionnaire et mobilisatrice que cultive aussi le harem en servant l'idéologie nationaliste. Le harem se fait ainsi un espace révolutionnaire, un engagement politique et militaire contre la damnation des peuples. Cette figure d'Oum Kelthoum qui est soucieuse de l'avenir de la population arabe représente une autre composante de l'autobiographie de Fatima Mernissi puisque cette dernière fait de sa vie de féministe un réel combat au profit de la société marocaine et musulmane.

Hussein Slaoui s'inscrit lui aussi dans la même orientation. Il dénonce la présence américaine à Casablanca dans sa chanson, *al-'Ainaz-zargajana b-kulkhir* (les gars aux yeux bleus nous ont apporté toutes sortes de cadeaux) » (p.177) le comportement des soldats américains. Ces missionnaires corrompent les femmes, les incitent à la débauche, en leur offrant « toutes sortes de cadeaux ». La personnalité combative de Fatima Mernissi s'identifierait au travers de cette autre figure artistique qui chante contre le colonialisme, contre l'altération des mœurs de la société marocaine, bref pour la dignité des Arabes.

Le proverbe est un autre élément culturel qui transpose la valorisation de l'élément féminin et par extension la personne même de Fatima Mernissi dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. En ce sens, deux proverbes significatifs sont inscrits. Le premier, dit en

Écriture autobiographique en devenir

arabe *Kulkebkayt'allaq men rajlu*(chaque mouton se pend par son pied) » (p.188), est prononcé par la grand-mère Yasmina qui s'insurge contre les propos rigides de Lalla Thor, lorsque celle-ci dit : « Les paysannes vont complètement détruire la réputation de cette maison, fulminait-elle » (p. 66). A travers ce personnage de Yasmina, Fatima Mernissi témoigne du respect à l'égard des femmes illettrées (paysannes) qui tirent leur génie de la culture musulmane.

Plus explicite en matière de l'affirmation féminine est ce proverbe très répandu dans les sociétés maghrébines, celui « *Li fateq b-lilafateq b-hila*(celui qui te dépasse d'une nuit, te dépasse d'une ruse) » (p. 188). Cette expression populaire, qui d'ordinaire est dite pour justifier la maturité par l'âge, met en avant le pouvoir de la ruse qui est le moyen le plus efficace par lequel la femme s'impose dans la société du harem. C'est la même tendance de se révéler par le culturel qui continue de reconfigurer l'autobiographie de Fatima Mernissi.

L'ésotérisme est un autre legs culturel qui sous une autre forme continue de révéler une certaine forme de liberté dont jouit la femme à l'intérieur du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les fragments textuels cités dans ce sens réfèrent tous à l'ouvrage, *Kitab al-awfaq*⁵⁷, d'Imam al-Ghazali, l'andalou, un livre qui contient des recettes magiques, des explications et des modes d'emploi précisant leurs usages. La femme qui d'ordinaire fait usage de ce savoir s'affirme plus en un acteur qu'en sujet dans le monde du harem. Le projet autobiographique de Fatima Mernissi de Fatima Mernissi s'associe à cette culture.

Les femmes du harem résistent à l'ordre puritain du harem, en recourent à ces pratiques, considérées parfois comme illicites. Elles s'y adonnent dans l'espoir de nouer des contacts avec d'éventuels princes charmants. À cet égard, une formule est intégralement citée dans le récit, celle « *Laf, Laf, LafDaf, DafYabech, Dibech, Ghalbech, Ghalbech, Da'oudj, Da'oudj, Araçadrouh, Hah, Hah* » (p. 188). Ces formules sont supposées juguler les frustrations féminines moyennant l'intervention des djinns ou les démons.

Enfin, la présence d'un hadith, celui « *al-janatudahataqdami l-ummahat* (pour accéder au paradis, un musulman doit 'passer sous les pieds de sa mère') » (p.229), révèle d'une manière très claire cette culture religieuse qui voue un grand respect aux mères. En effet, en Islam, c'est en accédant au statut de la mère que la femme atteint la complétude

⁵⁷AL-GHAZALI, *Kitab al-awfaq*, Beyrouth, al-Maktaba ach-Cha'biya.

Écriture autobiographique en devenir

morale. C'est à cette culture religieuse que Fatima Mernissi tient également, ce par quoi elle continue de définir également son projet autobiographique.

Le conte des *Mille et Une Nuits* est un autre registre oral au gré duquel se poursuit la construction du projet autobiographique foncièrement culturel de Fatima Mernissi. Dans cet autre registre extrêmement fécond continue de s'illustrer le mérite au féminin, la capacité de la femme à décider de son sort et de celui des autres femmes, bref du devenir du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Des passages entiers attestent l'intégration de cet imaginaire féminin, mythique, dans le récit, révélant ainsi le visage le plus féminin du harem. Cette composante féminine nécessaire à l'humanisation du harem constitue l'un des éléments autobiographiques fondamentaux par lequel se définit également la personnalité de Fatima Mernissi.

Plus étendue, cette matière féerique des *Mille et Une Nuits* sont d'abord des lieux à l'exemple de Sin, de Hind, et des îles Wak-Wak. Ce sont aussi des noms d'animaux fabuleux, à l'exemple des paons et des canards, et des personnages, dont Budur et Chahriar.

Dans ce conte, l'oralité est le seul moyen par lequel Chahrazade rachète la vie après mille et une nuits d'une parole distrayante. Elle fait ainsi oublier au roi son projet funeste, celui de tuer après chaque nuit une jeune fille nubile de son royaume. Le récit-cadre est repris en grande partie dans le récit de Fatima Mernissi et le conte qui l'est également prolonge cette démonstration de la puissance féminine.

Ce récit-cadre des *Nuits* apparaît dès le second chapitre, « Chahrazade, le calife et les mots ». Il intervient à la suite de la séquence autobiographique relative au vol de la clé du poste de radio du harem. C'est, en effet, devant le dilemme des mots, ceux pouvant désigner indistinctement les notions de la vérité et du mensonge, que la mère a dû recourir à ce conte pour rendre compréhensible à sa fille cette nature équivoque des mots. Elle lui montre alors comment en jouant très habilement de cette arme que sont les mots, Chahrazade parvient à renverser l'ordre despotique de Chahriar. L'art ou la magie de la parole comme un pouvoir spécifiquement féminin est une autre composante de la culture musulmane que Fatima Mernissi ressuscite dans son récit. Par là-même, c'est son autobiographie qu'elle recrée par cette exhumation d'un autre pan de la plus large culture arabo-musulmane.

Parmi les extraits repris dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* se trouve celui qui rapporte la situation tragique des filles, qui sont décapitées l'une après l'autre par le roi à

l'aube. La mère raconte à sa fille de quelle manière avait commencé la longue aventure de Chahrazade, celle-ci défie courageusement la mort en acceptant d'épouser le roi. Elle supplie son père de la donner en mariage à Chahriar, de lui dire ouvertement « Ou bien je réussirai dans ma mission et j'arrêterai le massacre et je sauverai les gens, ou bien j'échouerais et je serai tuée comme les autres » (p. 17).

La survie de Chahrazade dépend aussi de sa capacité à imaginer des histoires merveilleuses par lesquelles elle pouvait suspendre la menace constante de la mort, en stimulant l'imagination du roi. Ces contes ont ainsi une portée pédagogique et thérapeutique certaines. Le conte des oiseaux dit en arabe « *Hikayat al-Tuyur* » en fait partie. Fatima Mernissi intègre une grande partie de ce texte dans son récit, et c'est tante Habiba, la conteuse du harem, qui le raconte aux femmes.

Ce conte dit l'histoire de petits paons qui s'enfuient d'île en île pour échapper à persécutions de l'homme, dit dans le récit « le fils d'Adam ». Ce ne sont que des figures allégoriques par lesquelles est retracé le scénario initial de Chahrazade et de Chahriar. Fatima Merise cherche à immortaliser cette scène en faisant parler les animaux : « Le fils d'Adam traque les poissons et les tire des mers ; il tue les oiseaux avec des billes d'argile et abat les éléphants grâce à ses pièges astucieux. Nul n'est à l'abri de ses méfaits, et ni l'oiseau, ni la bête ne peuvent lui échapper⁵⁸ ». Par ce récit merveilleux, Chahrazade amène le roi à mieux voir en lui, à prendre conscience de sa nature monstrueuse. Habiba le raconte à son tour aux femmes pour leur faire comprendre le caractère répressif de l'institution du harem.

En prolongement à ce conte, les oiseaux qui traversent la terrasse du harem subissent le même traitement de la part des jeunes. Ils leur lancent des pierres pour les abattre. Cet acte hostile préfigurerait celui ultérieur de la domination féminine, ce dont la narratrice est déjà consciente. Ce qui serait ainsi attendu d'elle en écoutant ce récit allégorique des oiseaux est de pouvoir se forger par elle-même un nouveau statut, ou ce que Malek Chebel appelle « la féminité », ou encore le fait d'être non pas « un simple 'vêtement de l'homme'⁵⁹, mais en ce qu'elle est un 'vêtement' pour elle-même et un don volontaire et consentant pour autrui⁶⁰ ». Le degré de conscientisation induit par ces contes est tel, que les enjeux sont ceux du fondement même de la féminité dans l'imaginaire musulman. Sus une profonde inspiration

⁵⁸ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 203.

⁵⁹ *Al-libâs*. C'est une métaphore coranique : « Elles sont un vêtement pour vous, et vous êtes un vêtement pour elles » (Coran II, 187).

⁶⁰ CHEBEL, Malek, *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Op.cit., p. 271.

de ces contes, Fatima Mernissi se révèle en critique du texte coranique, des hadiths surtout dont elle accuse certains d'être déformés par les docteurs misogynes de l'islam. C'est cet autre trait lié à la critique du texte sacré que se définit aussi l'autobiographie de Fatima Mernissi.

IV.2. Autobiographie rompue : intertexte littéraire hybride

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est l'intertexte littéraire hybride associant les poésies de la mystique musulmane et des *Mo'allaqat* d'une part, la littérature française et les poésies romantique et latine d'autre part, qui traduit la rupture de l'autobiographie d'AssiaDjebar et à travers elle celle de la culture arabo-musulmane. La poésie qui domine cette textualité en est l'expression symptomatique. Cette poésie est représentée par des noms qui appartiennent à des époques et à des sphères culturelles diverses. Ce sont des poètes romantiques comme Baudelaire, Rimbaud et Lucrèce, poète latin, que prolonge une longue liste de romanciers, notamment Gide, Alain Fournier, Jacques Rivière et d'autres encore. Ce sont aussi des mystiques persans dont Chams Tabrizi et Jalal ad-Din Rumi. Ce sont, enfin, des poètes de l'époque antéislamique dont d'Imru al-Qays et al-Dhubyani.

À l'instar des sources orales inscrites dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, les fragments textuels de *Nulle part dans la maison de mon père* constituent des biais par lesquels se construit le projet autobiographique d'AssiaDjebar. Tout comme dans le roman de Fatima Mernissi, les références liées à ce référentiel littéraire et poétique hybride font l'objet d'un même traitement typographique, c'est-à-dire qu'elles sont introduites, elles aussi, par les guillemets. Dans ce sens, Antoine Compagnon s'explique sur ce signe de ponctuation à valeur intertextuelle : « [...] la citation est un lieu d'accommodation prédisposé dans le texte. Elle l'intègre dans un ensemble ou dans un réseau de textes, dans une typologie des compétences requise pour la lecture [...] son rôle est d'abord phatique⁶¹ ». Ce signe inscrit une ligne de démarcation entre ce qui est proprement narratif, fictionnel, et ces références textuelles extérieures. Par cette superposition, c'est la narrativité même qui se recrée.

Outre ce signe typographique des guillemets, l'intertexte littéraire est introduit dans *Nulle part dans la maison de mon père* par le biais de l'amitié qui lie la narratrice à Mag, sa complice du collègue. Le lien est ainsi, en ce cas précis, directement établi entre les deux dimensions du culturel (ici littérature française) et autobiographique, c'est-à-dire ces

⁶¹ COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 23.

Écriture autobiographique en devenir

fragments poétiques et littéraires par lesquels AssiaDjebar se révèle. Grâce à cette complice, la narratrice découvre pour la première fois cet imaginaire sublime qui accentue davantage son sentiment d'exclusion déjà aiguë par son entrée à l'école française. Cette mutation, en plus d'intervenir en pleine préadolescence, est liée à des écrivains les plus influents, car en rupture avec leur temps. Cette rupture signifie allusivement celle d'AssiaDjebar avec sa culture arabe d'origine, et de ce fait elle est l'un des traits par lequel se définit à ce niveau intertextuel l'autobiographie d'AssiaDjebar.

Cette littérature française est celle «des classiques [comme] Dostoïevski, Tolstoï, Stendhal et Balzac » (p. 152). Ces écrivains sont de grands témoins de leurs époques. Par analogie, AssiaDjebar est elle aussi un témoin potentiel de son temps, celui du passage de la femme musulmane de l'enfermement traditionnel du harem à l'instruction moderne, à l'émancipation. À ces premières références s'ajoute « la poésie catholique de Claudel bientôt dans les livres subversifs datant de 1900 ou 1910 de monsieur Gide » (p. 152). Ces références littéraires seraient-elles des formes déguisées qui composent la figure d'AssiaDjebar ? En effet, ce que ces écrivains permettent de laisser transparaître chez AssiaDjebar, c'est son exil dans une culture autre que celle de ses ancêtres, son attrait pour la religion musulmane demeurant vivace, en dépit d'une forte tentation de sa transgression qui lui vient de la culture laïque, acquise. Une autre référence littéraire symbolique est celle de « la *Correspondance d'Alain Fournier et de Jacques Rivière*, datant... du début du siècle ! » (p. 151). Concernant le premier, « son livre-culte, *Le Grand Meaulnes* », y est également évoqué. Ce duo va en inspirer un autre, celui de deux jeunes collégiennes, la narratrice et son amie Mag, qui pérennisent cette complicité littéraire.

À cet intertexte romanesque s'ajoutent ceux des poésies de Baudelaire et de Lucrèce dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La poésie romantique, baudelairienne, est évoquée doublement, par le nom du poète et par son poème « *L'Invitation au voyage* », dont est repris le vers « *Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur* » (p. 119). La narratrice a été fortement émue par la découverte de ce fragment poétique, elle parle de son « premier choc esthétique » qui contraste totalement avec son éducation patriarcale sévère. C'est aussi une manière par laquelle elle révèle sa précarité intérieure, celle très exacerbée par la poésie baudelairienne.

La poésie de Lucrèce ravive également cette douleur, ce qui apparaît dans l'emploi du mot « matière » dans les vers qui sont repris dans le récit. Ce terme contraste avec celui de

l'« âme » qui relève du registre religieux. Dans le récit, ce fragment poétique, lucrécien, intervient dans la troisième partie, « Celle qui court jusqu'à la mer », à cette étape la narratrice est déjà à sa pleine adolescence. Elle découvrira cette autre poésie à la suite de ses déceptions accumulées lors de sa correspondance avec Tarik, un ancien élève d'une école d'Alger et un connaisseur de la littérature arabe :

Puisque nous sentons que tout notre corps est le siège de la sensibilité vitale, Puisque partout l'âme y est répandue, une force soudaine Vient à le trancher par le milieu, l'âme elle-même sera Tranchée, fendue, et comme le corps tombera en deux moitiés. Mais ce qui se fend et se divise... ne peut prétendre à l'immortalité⁶².

Ce qui ne peut prétendre à l'immortalité, c'est cette « âme » qui ne serait en rien une entité autonome mais davantage la matière même du corps qui disparaîtra avec lui. Ce qui est ainsi suggéré à travers ces vers de Lucrèce, c'est la perte identitaire que l'instruction française a provoquée chez la jeune narratrice. Après la découverte de cette autre poésie, ce sentiment de déracinement se mue en une rêverie suicidaire, celle-ci traduit l'intensité de l'aliénation culturelle qui est l'un des éléments qui compose avec le projet autobiographique d'AssiaDjebar.

À cet intertexte littéraire et poétique, franco-latin, se superpose deux autres poésies, celle de la mystique musulmane et celle des *Mo'allaqat* de l'ère préislamique. L'évocation de ce patrimoine culturel arabo-musulman est une expression évidente de la quête identitaire que poursuit AssiaDjebar dans ce dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*. À travers ces deux corpus poétiques, l'écrivaine paraît revendiquer cette culture arabe étendue.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la mise en texte de ces deux poésies est différente. La poésie mystique est introduite au niveau des titres des trois parties du roman, celle préislamique des *Mo'allaqat* est intégrée dans la troisième partie du roman. C'est une stratégie textuelle qui viserait à mettre doublement en relief ce patrimoine arabe. Le récit *Nulle part dans la maison de mon père* récupère cette littérature arabe mystique et les *Mo'allaqat* en vue de mieux exprimer le déchirement intérieur de l'écrivaine, ce qui est un autre biais par lequel elle renouvelle son projet autobiographique. Assia Debar revendique cet héritage culturel.

⁶²DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit.,p. 181-182.

Les vers mystiques, qui sont apposés au titre de la deuxième partie, « Déchirer l'invisible », sont extraits du Diwan du poète persan, Sham's Tabriz. Ces fragments traduisent une quête qui n'est pas explicitement formulée, ce serait l'absolu, peut-être Dieu. C'est par le mot « invisible » que cet absolu est désigné, et les vers consignés disent clairement cette dimension métaphysique : « Quel est celui dans mon oreille qui écoute ma voix ? / Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ? / Qui dans mes yeux emprunte mon regard ? / Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ? ⁶³ ». C'est par les mots interrogatifs « Quel / Quelle / Qui » que l'absolu serait signifié dans ces vers de Tabriz. Le recours par AssiaDjebar à ce corpus mystique est une autre manière pour elle de dire son exil culturel, et donc de confesser besoin de se ressourcer dans la culture musulmane, ce qui est fortement exprimé par ces fragments poétiques.

De la même manière, un autre poète mystique, persan, Jalal al-DinRumi, a trouvé les accents poétiques pour traduire cette extase de la quête de l'âme pour s'unir à Dieu, son Bien-Aimé. « C'est le rossignol qui déplore l'indifférence de la rose belle mais cruelle, c'est l'insecte qui voltige autour du flambeau et qui s'unit à la flamme au prix de sa vie ⁶⁴ ». En effet, cette mise en relation est réclamée par AssiaDjebar elle-même dans un passage méta-réflexif, où elle affirme s'être inspirée de l'œuvre *Mathnaoui*, ou *Les odes mystiques* de Jalal al-DinRumi, pour concevoir la seconde partie de son roman intitulée « Déchirer l'invisible ». AssiaDjebar dit : « Résumons-la, elle (cette histoire) justifiera le titre qui s'est imposée à moi pour cette traversée de mon adolescence : « Déchirer l'invisible » (p. 268).

La poésie préislamique des *Mo'allaqat* prolonge cet héritage de la culture arabo-musulmane, ce qui constitue un autre fragment intertextuel qui met en relief le déchirement intime dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette textualité qui est concentrée dans la dernière partie du roman, coïncide avec la thématique de la « mer », une figure qui constitue une autre expression métaphorique qui dévoile la soif de la narratrice, et donc d'AssiaDjebar, ou le désir de cette écrivaine à renouer avec le trésor poétique des *Mo'allaqat*. Associée là encore à l'absolu (la mort ?), cette mise en correspondance est appuyée par la construction de l'intrigue de cette dernière partie du récit, grâce à l'introduction du personnage de Tarik, l'emblème de ce patrimoine littéraire. Tarik, avec Mounira sa complice, est également le responsable direct de la tentative de suicide de la narratrice.

⁶³DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 115.

⁶⁴ DELCAMBRE, Anne-Marie, *L'Islam*, Paris, La Découverte, 1999, p. 25

Écriture autobiographique en devenir

La présence de cette littérature arabe d'avant l'Islam est visible grâce à l'inscription des noms de grands poètes de cette époque immémoriale, notamment Imru al-Qays, al-Dhubyani, et d'une manière restrictive, la poétesse al-Khansa, cette dernière consacrait l'essentiel de ses textes à « la déploration [de] la mort de son frère bien-aimé, Sakhr » (p. 333). A travers ces noms, les thématiques de la déploration et de la désolation occupent le premier plan du récit d'AssiaDjebar. Elle s'en sert pour réitérer l'expression de son exil dans la culture française.

Les poésies d'Imru al-Qays et al-Dhubyani ont davantage traité à la beauté orale de la langue arabe telle qu'elle fut autrefois. AssiaDjebar regrette le fait qu'elle n'ait pas appris cette langue. Cette frustration est exprimée avec insistance lorsqu'elle met compare cette langue avec la langue française, celle-ci devenue « langue morte quand elle n'est capable que de traduire « le sens », non la pulpe du fruit, ni la vibration de la rime ! Le sens est livré prosaïquement, jamais avec le chant sous-jacent » (p.324). La mort de la langue française serait par métonymie celle symbolique d'AssiaDjebar elle-même, elle qui est désormais exilée dans cette langue française qu'elle désapprouve de plus en plus.

Imru al-Qays est le poète le plus évoqué. Il l'est doublement, d'abord par la reprise des éléments de sa biographie, celle de sa mort « cinquante ans avant la prophétie de l'Islam » (p. 329), puis par sa poésie érotique. Ce fragment poétique apparaît dans le récit concomitamment avec les premiers rendez-vous de la narratrice avec Tarik. Serait-ce une transfiguration du schème de la séduction des femmes par l'oralité poétique signifiée par retranscription ? Dans l'intention sans doute de reconduire cette stratégie orale à finalité érotique, Tarik fait montre d'une performance orale impressionnante. Il déclame pour la narratrice l'une des strophes d'Imru al-Qays, le meilleur d'entre tous, puisque doublement baptisé dans le récit « le prince des poètes » et « le prince errant » :

Quand elle constata que sa seule préoccupation était d'atteindre l'eau et que sa veine jugulaire de blanche avait viré au rouge écarlate, Elle se dirigea vers la source avoisinant Daridj, de hauts arbres la dominaient Qui, par leur ombre en dissimulaient les contours⁶⁵.

La dimension érotique de cette poésie apparaît au niveau de la figure féminine à laquelle elle est associée, ici féminité signifie soif qui est l'une des thématiques majeures

⁶⁵DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 330.

autour desquelles est brodée cette poésie. Les expressions « atteindre l'eau », « sa veine jugulaire de blanche ayant viré au rouge écarlate » en seraient des métaphores. Toujours en vue de mieux dire sa rupture identitaire, et à l'exemple de cette soif, AssiaDjebar trouve dans ce corpus antéislamique les meilleurs ingrédients à même de témoigner de son déchirement intime.

Ce type de descriptions dans le vaste désert d'Arabie d'antan est en effet fréquent dans la poésie antéislamique. Jacques Berque évoque ces scènes dans son ouvrage intitulé *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*. Féminité, érotisme et besoin de dire une frustration cruelle souvent associée à la féminité, d'une part, et poésie qui s'en fait une forme d'expression particulièrement puissante, d'autre part, se répondent en écho. C'est le cas par exemple dans cette strophe : « *Oui ce jour-là surtout dans le nord du Djuljul / Et ce jour-là aussi quand pour les jeunes filles j'égorgeai ma chamelle, oh merveille d'un harnachement endossé / Merveille quand elles le déposèrent, et merveille à moi prodigue dépeceur*⁶⁶ ».

En intégrant cette poésie des *Mo'allaqat* dans *Nulle part dans la maison de mon père*, AssiaDjebar continue de composer sa grande fresque autobiographique de déracinement culturel qui constitue l'essentiel de son projet d'écriture. Son désir de « retrouver racines » (p.280), c'est-à-dire de renouer avec sa culture arabe perdue, est-il ainsi plus fortement exprimée par cette scène païenne, allégorique, celle de jeunes femmes arabes d'autrefois se régaland de la viande fraîche de la chamelle d'Imru al-Qays ? Et d'une manière analogue, récuserait-elle la langue française qui lui a été imposée tout en revendiquant celle arabe, en remontant jusqu'à l'âge d'or des *Mo'allaqat* ? Ce serait une autre profession de foi de l'identité culturelle de l'écrivaine, une mise en texte de cette crise identitaire qui est illustrée par la dualité langue française réprouvée / langue arabe revendiquée.

Nabigha al-Dhubyani, ce spécialiste de la poésie politique, dite en arabe « *i'tidhâriyât*, ou 'pièces d'excuses'⁶⁷ », est l'autre poète des sept ou dix odes des *Mo'allaqat*. Ce poète occupe lui aussi une place importante dans *Nulle part dans la maison de mon père*, puisqu'on y trouve intégré un long passage de sa poésie. Un extrait de ses suppliques, le premier envoyé par Tarik à la narratrice, illustre parfaitement cet art de se soumettre au souverain, en cherchant à obtenir son pardon :

⁶⁶ BERQUE, Jacques, *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*, Paris, Sindbad, 1979, p 68.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 166.

L'Euphrate quand, sur lui, souffle les vents, / Que ses vagues projettent leur écume sur les rives ! / Que toute rivière en crue y porte son vacarme, / Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées ! / Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante, / Demande une sauvegarde au mâ, / Oh, que plus impétueusement encore, un jour / Tes bienfaits se déversent / Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, Demain, de donner !⁶⁸.

L'Euphrate en ébullition tient lieu de métaphore, celle-ci suggérant la puissance du monarque, à la manière de ce fleuve en agitation. C'est au roi de Hîra, Nu'man Ibn Mundhir, dont le règne couvre les deux dernières décennies du VI^e siècle, que cette supplique est destinée. À la suite de cette composition poétique, « le poète serait ainsi rentré en grâce⁶⁹ ». Au plan autobiographique, cette métaphore de « l'Euphrate » traduirait d'une manière plus forte encore le vide culturel ainsi poétiquement transposé dans le récit d'AssiaDjebar, cela de même qu'al-Dhubyani quête le pardon du roi de Hîra, la narratrice quête elle aussi la beauté de la langue arabe littéraire auprès de Tarik.

Cette quête culturelle est très appuyée par la longue correspondance entre Tarik et la narratrice. En effet, dans ses lettres, Tarik choisit ces fragments poétiques, sans doute pour assouvir la soif de la narratrice en matière de cette poésie des *Mo'allaqat* qui lui manque cruellement. Par un tel choix, il cherche donc à influencer sa destinataire, en vue d'obtenir toute sa grâce, de telle sorte que celle-ci se laisse entièrement posséder par cet envoûtement oral et donc par celui qui l'a soufflé. À la manière des pratiques érotiques des poètes-brigands d'autrefois, Tarik chercherait à détourner l'amour de la narratrice pour la poésie des *Mo'allaqat* dans le sens érotique.

Esthétiquement, c'est la « rime en *di*⁷⁰ » de ce poème qui en fait toute la beauté, et c'est ce dont la narratrice est très amoureuse. Comme l'explique cette même narratrice, Tarik signifie en arabe « la route ». Et sa route à elle, c'est-à-dire « Tarik », est celle qui mène jusqu'à cette destination lointaine de l'Arabie des *Mo'allaqat*. Sa fascination pour cette poésie est telle qu'elle dit vouloir ou pouvoir en faire une partition musicale.

Outre son aspect esthétique, cette rime en « *di* » est révélatrice de l'imaginaire collectif arabe, celui d'hier et celui d'aujourd'hui. Cette rime dit long sur l'attachement des Arabes à

⁶⁸ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 335-336.

⁶⁹ BERQUE, Jacques, *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*, Op.cit., p. 166.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 166.

Ecriture autobiographique en devenir

leur passé en le ressassant à l'infini. C'est ce que cherche à signifier déjà en ce temps lointain al-Dhubiyani par sa fameuse formule 'le passé de leur toujours', *sâlif al-abadi*⁷¹ ». À travers cette rime, la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, et donc Assia Debar, témoignerait-elle de sa volonté de se perdre à jamais dans ce passé arabe si poétique ? Cette réintégration éternelle, qui est métaphorisée par la tentative de suicide ratée, est l'élément le plus pertinent par lequel se renouève le projet autobiographique d'AssiaDjebar.

Disons, pour finir, que l'intertextualité en bribes lacunaires des poésies mystique et préislamique, et les fragments plus fournis de la littérature française est synonyme de la perte de la culture arabe dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Les thématiques de l'absolu, de la mort, de la soif et de la chair à la fois animale et féminine qui sont sous-jacentes à ces poésies accentuent encore plus cette expression de l'absence culturelle. Or si telle est la reformulation intertextuelle de l'autobiographie dans *Nulle part dans la maison de mon père*, celle dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* est totalement inverse. La redéfinition intertextuelle de l'autobiographie de Fatima Mernissi confesse par l'exubérance de sa matière culturelle l'enracinement dans la chaleur de la culture arabo-musulmane, laquelle est justement l'objet de la quête chez AssiaDjebar. Le corpus des *Mille et Une Nuit* et le plus vaste registre oral religieux et de la culture populaire également largement reconstituée sont les expressions les plus illustratives de cet enracinement culturel contrastant avec le spectre du déracinement que retraduit chaque fois différemment le récit *Nulle part dans la maison de mon père* d'AssiaDjebar.

⁷¹BERQUE, Jacques, *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*, Op.cit., p. 20.

Conclusion

Le conte et le genre romanesque qui modulent les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar sont fortement illustrés dans les matières culturelles en présence dans les deux œuvres. La présence de ces genres dans le paratexte, l'intertexte, le métatexte et l'essai atteste leur impact sur les constructions très divergentes des projets autobiographiques des deux écrivaines.

Fortement interpellées par la culture arabo-musulmane, Fatima Mernissi et AssiaDjebar s'impliquent en profondeur dans leurs discours. Ces discours sont des manifestations de l'auto-dévoilement plein chez Fatima Mernissi et de celui rompu chez AssiaDjebar. En effet, la stratégie du conte adoptée par Fatima Mernissi apparaît dans la manière avec laquelle elle argumente le harem. Elle présente ce harem comme un espace de la liberté, de la protection mais aussi, paradoxalement, de l'aliénation de la femme. D'où les thématiques de protectionnisme et de la liberté (bonheur) qu'elle articule subtilité dans ses réflexions. AssiaDjebarmène ses réflexions autour du métissage culturel en tant que symptôme de l'effacement du legs ancestral. La stratégie romanesque qu'elle met en œuvre à ce niveau se révèle dans l'association des imaginaires, collectifs, franco-latin et arabo-musulman. Cet univers hybride est présenté comme un terreau qui favorise un très large tressage des cultures, des langues et des arts ; ces imaginaires oriental et occidental fusionnent à l'infini dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

L'auto-dévoilement à l'œuvre chez les deux écrivaines apparaît également sous la forme d'intertextes plus étendus. La plénitude qui caractérise l'autobiographie de Fatima Mernissi se renforce par l'inscription massive de références orales liées au sacré et à la culture populaire. Cette dernière renferme essentiellement les dictons, les proverbes et le chant. Une autre dimension culturelle de cet imaginaire collectif est celle de l'ésotérisme ainsi que le corpus des *Mille et Une Nuits*. Dans ce contexte, l'essence d'un harem plein est mise en avant. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'intertexte en présence est empreint de l'exil culturel que sous-tend le genre romanesque. Cette rupture est portée par les fragments textuels qui mettent en exergue l'incomplétude de la culture ancestrale et le foisonnement de la culture française. Cette hybridité textuelle associe des fragments poétiques et littéraires divers, des poésies arabes de la mystique musulmane et des *Mo'allaqat* d'une part, et d'autres fragments plus nombreux des poésies romantique et latine, ainsi qu'un corpus très riche de la littérature française.

Écriture autobiographique en devenir

Le métadiscours est un autre biais par lequel s'auto-dévoilent Fatima Mernissi et AssiaDjebar. Les réflexions de Fatima Mernissi sur le harem sont plus fournies, une démarche qui relève du genre du conte par lequel se construit l'autobiographie de cette écrivaine. En effet, Fatima Mernissi mène souvent ses commentaires génériques par l'intermédiaire du collectif féminin de son récit. Cette stratégie rappelle celle de Chahrazad lorsqu'elle recourt à des intermédiaires anonymes pour ses contes au roi. De cette manière, Fatima Mernissi cherche à mettre doublement en valeur la puissance féminine et la culture humanitaire du harem dans laquelle celle-ci est enracinée. Les explications plus fournies des genres oraux, féminins, du théâtre *masrahanis'a*, de la poésie du *samarou* les joutes oratoires, et du conte des *Mille et Une Nuits*, ou encore les thématiques de mots, du rêve et de la magie s'inscrivent dans cette visée de l'exhumation de plus vastes pans culturels du harem. À ce niveau encore c'est l'autobiographie de Fatima Mernissi qui se recompose en revêtant ses composantes culturelles du harem. AssiaDjebar, quant à elle, concentre son métadiscours sur les catégories autobiographie, fiction, auteur, personnage et mémoire. Dans son discours, elle entretient une grande ambiguïté, jusqu'à l'indistinction de ces notions entre elles. Les registres référentiel et fictionnel se mêlent inextricablement. Derrière cette posture métatextuelle se trouve le genre romanesque qui contribue à brouiller ces genres. C'est une autre forme d'expression de la souffrance, qui, à ce niveau, caractérise l'autobiographie d'AssiaDjebar. Ce brouillage est repris dans la postface de *Nulle part dans la maison de mon père* par la formule « la Sainte-fiction ».

Loin d'être limités à ces niveaux textuels du paratexte, de l'intertexte, du métatexte et de l'essai, ces vastes recompositions culturelles des genres du conte et de roman, qui façonnent les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, s'étendent également aux tissus fictionnels de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Ces autres reconfigurations concernent surtout la narration, le personnage et le temps.

CHAPITRE II

Dislocation des catégories narratives

Introduction

Les autobiographies hybrides que génèrent le conte et le roman réapparaissent dans les formes narratives de la voix, du personnage et de la temporalité. Les stratégies contique et romanesque, qui spécifient les actes d'auto-dévoilement chez les deux écrivaines, modulent la construction de ces entités. Elles font prévaloir les mêmes destins de la plénitude de l'imaginaire, collectif, arabo-musulman et de sa mutilation, les deux formes culturelles à travers lesquelles s'élaborent les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar.

En raison des interférences des deux genres avec l'autobiographique, l'entité du personnage apparaît clivée dans les deux œuvres. La plupart de ces personnages sont des empreintes autobiographiques et culturelles, c'est-à-dire qu'ils renvoient en même temps à Fatima Mernissi et à AssiaDjebar, ainsi qu'aux cultures musulmane et française qui les représentent.

Il en est de même de la temporalité qui fait l'objet de l'enchevêtrement des histoires individuelles et collectives. L'Histoire glorieuse de l'Islam prolonge l'enfance au harem de la narratrice de Fatima Mernissi. Le ton jouissif sur lequel est globalement racontée cette enfance converge avec la grandeur qui spécifie la civilisation musulmane dans cette œuvre de Fatima Mernissi. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'Histoire « universelle », laïque, qui est incarnée par la Révolution française de 1789, les événements de mai 1968 et le colonialisme, est mêlée à l'aube de l'Islam. L'histoire individuelle de la narratrice d'AssiaDjebar est forgée par ces deux destins. Ces narrations enchevêtrées constituent d'autres prolongements des stratégies du conte et romanesque adoptées dans les deux œuvres.

Les énonciations adoptées sont polyphoniques. Elles résultent de la fusion des deux genres avec l'autobiographie. Les voix des deux narratrices, qui à certains égards se révèlent être celles des écrivaines elles-mêmes, font parfois l'objet d'un effacement en laissant se mettre au premier plan les discours idéologiques en puissance dans ces œuvres. Le discours féministe qui en apparence diverge avec le discours religieux chez Fatima Mernissi est néanmoins tempéré par la religiosité, dont ce féminisme se revendique. Cependant chez AssiaDjebar, la confrontation des discours traditionaliste et moderniste est vive.

Dislocation des catégories narratives

I.I.Narrationpolyphonique: la parole intime aux prises avec les discours idéologiques

L'énonciation est polyphonique *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette polyphonie est prise en charge par plusieurs voix en conflits, celles des deux narratrices et celles des idéologies religieuse et féministes en présence dans le harem tel que décrit dans cette œuvre de Fatima Mernissi, et celles du traditionalisme et du modernisme dans le roman d'AssiaDjebar. Ainsi la narration rétrospective qui théoriquement définit l'essence autobiographique est tout le temps rompue dans les deux œuvres.

En abordant ce phénomène de la narration littéraire, Mikhaïl Bakhtine parle de dialogisme ou encore de polyphonie dans son ouvrage, *Esthétique et théorie du roman*. Il fait état de la présence de plusieurs discours dans le même texte. Selon ses termes : « Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue¹ ». De ce point de vue, tout discours est faussement individuel, car toute prise de parole supposée individuelle justement fait, au fond, résonner plusieurs autres voix. Dire individuellement c'est aussi faire parler la collectivité, le groupe ou une idéologie.

Ces écartèlements énonciatifs sont manifestes dans les deux récits de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Les voix des narratrices demeurent flottantes. Outre les catégories grammaticales et sémantiques qui l'indiquent, cette énonciation très perturbée s'illustre par la juxtaposition abrupte des voix des narratrices, intimes, avec celles, idéologiques qui sont exprimées par le biais des autres personnages.

La polyphonie exprimée par le monologue intérieur des voix individuelles des deux narratrices et le discours rapporté ou le dialogue des voix de la *doxa* sont les modalités énonciatives les plus caractéristiques de cette rupture dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. En effet, l'utilisation régulière du verbe introducteur de discours « disait », « ajoutait », « déclarait » et d'autres encore, sont des indices à la fois de la rétraction de la voix de la narratrice et de la prolifération de celles des personnages souvent féminins. Rien que dans les trois premières pages du récit (p. 5. 6. 7.), ce verbe introducteur de discours est utilisé au moins six fois.

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 103.

Dislocation des catégories narratives

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est par la fréquence des scènes du dialogue comme un biais idéologique que ces ruptures sont introduites. Souvent, la narratrice s'efface dans ces échanges en laissant dialoguer les autres personnages qui représentent le modernisme et la tradition qui sont fortement mis en avant dans ce roman. Si la narratrice y prend part, elle laisse non moins apparaître son désarroi, son sentiment d'étrangeté car elle se sent étrangère à ce collectif bipolaire. En effet, juste après les deux premières pages du récit qui sont essentiellement consacrées à la relation de la narratrice avec sa mère, le récit multiplie ces échanges, à l'exemple de celui entre la narratrice et sa mère au sujet du livre *Sans famille* (p.20-21-22) et de celui entre la mère et des femmes et jeunes cloîtrées d'une famille proche de Césarée (p.18-19).

En ce qui concerne le « monologue intérieur », la caractéristique principale est celle de l'absence de guillemets grâce à laquelle sont données pêle-mêle les pensées des personnages. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, ce monologue permet de distinguer les discours ou les paroles intimes des deux narratrices des discours idéologiques particulièrement foisonnants du harem chez Fatima Mernissi et du père chez Assia Debar. Gérard Genette explicite cette ambiguïté énonciative par ses concepts d'« homo-diégétique », hétéro-diégétique et alter-diégétique, ce qui revient à dire qu'il existe d'autres voix qui interviennent en simultanéité ou en succession à celle du « je », dont par ailleurs le récit des *Mille et Une Nuits* est le modèle narratif le plus admis.

Chez Fatima Mernissi, cette coprésence de discours collectif et de discours intime met en confrontation des voix hétéro-diégétiques et auto-diégétiques par lesquelles se redessinent à nouveau les écarts d'un « je » par rapport à un « nous » imprégné des cultures religieuse et féministe inhérentes à l'imaginaire arabo-musulman. En effet, si la voix hétéro-diégétique met en avant une fécondité culturelle remarquable du collectif féminin du harem, celle homo-diégétique qui investit le monologue révèle, quant à elle, un réconfort très prononcé de la jeune narratrice en tirant une grande satisfaction de la revalorisation ainsi accomplie de cette culture musulmane.

L'exemple qui illustre ce dédoublement énonciatif apparaît vers le début du récit, aux pages 7 et 8, lorsque la narratrice jouit secrètement des performances pédagogiques de son enseignante, Lalla Tam, la directrice de l'école coranique. Même si la narratrice avoue ne pas vraiment comprendre les cours de cette enseignante, elle manifeste néanmoins sa pleine adhésion à l'apprentissage de cette culture du harem, en reconnaissant en même temps le rôle

Dislocation des catégories narratives

décisif que cette enseignante joue pour la conservation de la tradition. « Je souhaitais de toutes mes forces faire plaisir à Lalla Tam » « Malika m'a rassurée et je me suis mise à aimer l'école » (p.7), « Mon enfance est heureuse car les *hudud* sont claires » (p.8). C'est dans ces deux régimes que se poursuit l'énonciation dans le récit de Fatima Mernissi, d'une part, celui d'une jouissance secrète, d'autre part, celui d'un recours constant aux avis des autres femmes pour mettre en avant la mémoire collective qui est sauvegardée grâce aux femmes dans le récit de Fatima Mernissi

Chez AssiaDjebar, ce brouillage énonciatif est dû aux différents personnages - la plupart de culture laïque - qui interviennent dans les dialogues, mais aussi à la voix lugubre de la narratrice qui prend souvent la tournure esthétique de l'épanorthose, cette figure qui « corrige et déconstruit² ». Cette dernière est l'une des manifestations les plus révélatrices de l'incertitude et de l'inquiétude qui caractérisent la parole de la narratrice.

Cette perturbation énonciative apparaît en effet lorsque, par exemple, la narratrice évoque son premier prix scolaire, un livre contenant la biographie de Maréchal Pétain. Elle se désigne indistinctement tantôt par « je », tantôt par « elle », comme dans ce passage : « La fillette brandit le fameux livre... C'est mon prix.... Je revois la scène comme si elle datait d'hier... Elle vit déjà cette distinction en termes de solidarité... » (p.34-35). Cette énonciation est très heurtée, car la narratrice n'arrive pas à se fixer sur le pronom « je ». Pourtant, c'est d'elle-même qu'elle parle. Ce flottement énonciatif est une autre révélation du déchirement identitaire qui est reconfiguré à ce niveau du monologue intérieur dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

En arrière-plan, ces brouillages énonciatifs sont d'autres reconfigurations des matières autobiographique et culturelle qui fondent les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Ainsi, la narration rétrospective des vies racontées est régulièrement rompue par de longs discours idéologiques et personnels qui font rebondir à ce niveau énonciatif les deux héritages religieux et féministe chez Fatima Mernissietceux humaniste et patriarcal chez AssiaDjebar. Ces idéologies sont tout le temps en butte aux consciences tourmentées des deux narratrices, et donc de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar.

² DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 190.

Dislocation des catégories narratives

I.1. Discours religieux, discours féministe, parole enchantée

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, le récit autobiographique raconté est confronté à deux formes d'énonciation qui brisent l'autobiographie linéaire de l'œuvre. Il s'agit, d'une part, de la parole des personnages féminins par lesquels s'expriment les *doxa* féministe et religieuse du harem, la première représentée par la mère, la grand-mère Yasmina, la cousine Chama et la tante Habiba, la seconde par Lalla Mani, Lalla Thor, Lalla Tam et Lalla Radia. Le procédé du style indirect est le moyen utilisé pour véhiculer ce double discours idéologique. À l'opposé de cette énonciation dogmatique se trouve celle intimiste de la narratrice, la jeune Fatima qui témoigne sa forte admiration à l'égard de ces locutrices hautement instruites. Ainsi, même si, à certains égards, des critiques et réserves sont exprimées à l'encontre des excès de ces figures de la culture musulmane, la visée demeure cependant celle de montrer par ce flux d'opinions la grandeur de cette culture. En bref, c'est de ces matières idéologiques que dépend la formation de la personnalité de la narratrice, celle-ci fondée sur les principes contradictoires de l'enfermement et de l'ouverture.

Cette stratégie énonciative qui consiste à faire résonner en même temps ces voix idéologiques d'une part et celle intime tantôt admiratrice et tantôt critique d'autre part se rajoute à la démarche globale par laquelle Fatima Mernissi réinvente son autobiographie. C'est en faisant entendre cette voix ambiguë de sa narratrice, qui est au fond la sienne, qu'elle adhère à ces idéologies religieuse et féministe du harem et s'en dissocie. Cette manipulation participe du sens critique de l'écrivaine, celui par lequel elle croit contribuer à inscrire le harem dans un mouvement de réforme perpétuel, ce qui à ce niveau énonciatif est une autre forme par laquelle se renouvelle l'autobiographie de Fatima Mernissi.

Outre la narration auto-rétrospective qui retrace les souvenirs d'enfance de la narratrice dans son harem de Fès, des voix féminines introduites par le biais du discours rapporté envahissent le récit. Ce discours rapporté à vocation idéologique, qui consiste à reproduire fidèlement le propos énoncé par un personnage, est une forte illustration de l'effacement de la voix de la narratrice pour laisser s'affirmer ces voix multiples dans ce récit. Syntaxiquement, le discours rapporté se caractérise par la présence de certaines marques typographiques et linguistiques, à savoir les deux points, les guillemets et le verbe introducteur du discours.

Inscrit dans une visée plus soutenue de la valorisation de la femme du harem, ce procédé de « discours rapporté » traduit la plus grande distance qu'un narrateur puisse

Dislocation des catégories narratives

entretenir avec son personnage. Cette distanciation se constate dans la reprise fidèle du propos exprimé car idéologique, celui d' « un discours imité, c'est-à-dire fictivement rapporté, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage³ ». Ce fait narratif est sans doute dû au statut de la narratrice, une fillette de trois ans qui se trouve en situation d'apprentissage et d'initiation à la culture religieuse du harem. Cette formation est assurée par certains personnages féminins, essentiellement la mère de la narratrice, sa grand-mère Yasmina et ses tantes Chama et Habiba.

En étant très à l'écoute de ces femmes, qui la sensibilisent tant sur le respect du harem que sur la nécessité de témoigner de l'apport féminin, la narratrice, par un esprit de vénération ou d'admiration, se tait souvent longuement devant ces prises de paroles. La petite Fatima s'inspire de ces discours souvent contestataires et paraît adhérer à ces prises de position. En toute hypothèse cette énonciation s'inscrit au cœur de la stratégie orale de Chahrazade, tant l'objectif poursuivi dans le récit de Fatima Mernissi est celui de changer la destinée de la femme du harem. C'est tout le sens de ces voix idéologiques féministes plurielles à l'œuvre dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Ce clin d'œil envers cette oralité de Chahrazade qui ici tient lieu d'un modèle pédagogique à l'adresse des jeunes filles musulmanes est une autre matière culturelle féerique que se réapproprie Fatima Mernissi pour poursuivre la construction de son projet autobiographique.

Jamal Eddine Bencheikh, le spécialiste reconnu des Contes des *Mille et Une Nuits*, met en lumière, dans son ouvrage intitulé *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, ce projet féministe de Chahrazade aux vertus humaines avérées. Il précise que : « La conteuse dont le but est d'obtenir la clémence du souverain cocufié utilise toute son imagination créatrice à fabriquer des histoires qui justifient la méfiance de celui-ci envers les femmes⁴ ». L'action de Chahrazade qui incarne l'idéologie féministe du harem consiste à confronter le roi à ce qu'il hait, les femmes en l'occurrence. En effet, la stratégie est celle de faire pulluler ces contes de voix de femmes, de les laisser s'exprimer amplement en vue d'attendrir l'âme endurcie du tyran. Ainsi, cette oralité est l'exploitation ingénieuse d'un conflit originel, celui d'une traîtresse incarnée par Chahrazade et d'un homme, le roi, blessé par la trahison sexuelle.

³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Op.cit., p. 190.

⁴ BENCHEIKH, Jamal-Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 29.

Dislocation des catégories narratives

Plus encore, la narratrice se laisse séduire par les subtilités orales de Chahrazade, notamment lorsque celle-ci réussit par ses contes merveilleux à changer le roi. Par le biais de sa mère, la narratrice revient sur cet épisode le plus tragique du destin de la femme musulmane en allant jusqu'à faire retourner à sa convenance, pour survivre à la menace de la mort, les entités de « vérité » et de « mensonge ». La mère, une figure du féminisme de Chahrazade, revient à la charge en expliquant à sa fille comment, grâce à la magie des mots de Chahrazade, le roi devient amoureux de cette jeune fille qu'il allait pourtant faire exécuter dès la première nuit du mariage. La narratrice rapporte les propos de sa mère : « Ma mère a répliqué en disant qu'en effet certaines choses sont vraies, mais qu'il ne faut pas pour autant les dire. Puis elle a ajouté que ce que vous dites et ce que vous gardez secret n'a rien avoir avec la vérité et le mensonge⁵ ».

De même, la mère se sert de l'oralité de Chahrazade, ce trait essentiel du féminisme du harem, pour instruire la narratrice et Samir sur l'importance des mots. Les définitions plus subtiles qu'elle propose par rapport aux notions de la vérité et du mensonge tiennent de cette magie orale. C'est la logique contradictoire de cette oralité que la narratrice semble récuser faussement tout en admettant son génie inégalé lorsqu'elle avoue « Ma foi, ce conseil ne nous a guère aidés. On était encore plus confus qu'avant » (p.12). Cette confusion n'est pas réellement contestée mais cache une profonde reconnaissance de cette œuvre féminine qui a transformé le sort des femmes musulmanes. Cette apparente contestation semble être due à l'éducation religieuse de la narratrice, celle qui inhibe ses ambitions de femme libre.

À titre de comparaison, cet enchantement de la narratrice nourrie à la sève orale de Chahrazade contraste parfaitement avec le modèle du héros balzacien, celui-ci étant l'incarnation d'un sujet problématique en mal d'être dans une société en perte de ses valeurs humaines. Chez Fatima Mernissi, par contre, l'idée est celle d'exhumer ces valeurs humaines à même de contribuer à la féminisation (humanisation ?) du harem. C'est tout le sens de son projet autobiographique, à savoir faire prendre conscience aux musulmans que l'élément féminin est incontournable dans la construction de la culture du harem, celle-ci dépassant amplement le sexisme misogyne réducteur.

Dans cet ordre d'idées, la narratrice de *Rêves de femmes : une enfance au harem* incarne le modèle de la symbiose et de la complétude morale qu'incarnent la religion musulmane et le féminisme. Cette association du féminisme et de l'Islam constitue un autre fondement du

⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 12.

Dislocation des catégories narratives

projet autobiographique de Fatima Mernissi. Chez la narratrice, cette jonction idéologique se traduit par une angoisse, qui est peut-être due à son bas âge et à son incapacité à mieux comprendre le discours parfois intransigeant de ses parentes. Ainsi, toute la narration est une prolifération de discours très imprégnés de ce legs musulman que la petite Fatima s'efforce d'assimiler, parfois avec beaucoup de peine. En raison de son âge, ou du sentiment religieux qui la tient, son admiration pour ces femmes éprises d'un puissant désir de liberté est plus forte.

Les souffrances de la narratrice souvent à peine exprimées sont ainsi rattachées à ses incompréhensions exacerbées par la révolte de ses parentes devant les injustices faites aux femmes. Même si ce récit de Fatima Mernissi laisse une plus large place à la dimension humaine du harem, il met néanmoins au jour le côté négatif de cette civilisation, ce que ces femmes ambitionnent justement de corriger, de réformer. Ce projet réformiste au féminin semble ne pas être totalement assimilé par la jeune narratrice, d'où son désarroi essentiellement véhiculé par le monologue intérieur dans le roman de Fatima Mernissi.

Dès l'ouverture, le récit met en avant les voix féminines qui donnent un avant-goût de l'éveil et des réflexions avisées de ces personnages dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les tous premiers mots sont autobiographiques « Je suis née en 1940 dans un harem à Fès » (p. 5). L'inscription du « je », qui est de plus renforcé par les indications de l'état civil de la date et du lieu de naissance de Fatima Mernissi, atteste le caractère autobiographique de cette courte séquence narrative.

Ce passage très court est suivi d'une autre séquence, celle-ci culturelle, qui fait référence à la ville de Fès, à son histoire, à sa culture religieuse musulmane : « la ville marocaine du IX^e siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de la Mecque et à mille kilomètres au sud de Madrid » (p. 5). Une autre séquence liée au christianisme, à son histoire coloniale, amplifie ce contenu religieux. « Nos problèmes avec les chrétiens, disait mon père, commencent avec les femmes, lorsque les *hudud*, les frontières sacrées ne sont pas respectées » (p. 5).

Le lien qui est directement établi entre ces deux religions avec le féminisme est manifeste. La religion chrétienne et le désir des femmes du harem à s'émanciper de l'ordre sacré qui les soumet font cause commune dans ce récit. Ainsi, l'avènement du colonialisme franco-espagnol ne fait-elle que réveiller cette lointaine rêverie émancipatrice.

Dislocation des catégories narratives

À ces séquences idéologiques s'ajoute une autre séquence autobiographique, introduite par le monologue intérieur. Dans un premier temps, ce dernier se décline comme une résistance à l'alliance de la religion chrétienne et du féminisme. « Je suis née en plein chaos car chrétiens et femmes contestaient constamment les *hudud* et les violaient sans cesse » (p. 5). La vision inhérente à ce propos suggère une certaine correction du féminisme musulman qui tend à se confondre avec le christianisme.

Ces réflexions de la narratrice introduisent un détail capital par rapport à sa personne, à savoir son éducation musulmane qui est de nature à contrevenir au projet féministe de l'émancipation des femmes de l'ordre religieux du harem. En effet, dès son plus jeune âge, la narratrice est doublement soumise aux enseignements religieux de Lalla Tam, aux prêches de Lalla Mani et aux orientations et conseils des autres personnages. Ce discours orthodoxe est toujours à l'avant-garde des aspirations féministes de la mère de la narratrice, de sa grand-mère Yasmina et de ses cousines, celles-ci exhortant en permanence la narratrice à l'émancipation et à la liberté.

Commencé donc par la formule « Je suis né en 1940... », le récit sera de bout en bout un entrecroisement de discours rapporté idéologique et de monologue intérieur intimiste. Ce chevauchement inscrit certes la divergence culturelle, religieuse et féministe, mais il est en même temps une expression à la fois de l'admiration et de l'embarras de la narratrice. C'est la contradiction entre cette culture religieuse pourtant louée et sa relative désapprobation que révèle ce processus énonciatif tout le temps partagé entre une parole collective doublement contraignante et une autre personnelle qui laisse entendre le malaise de la narratrice dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Le père de la narratrice étend ce discours religieux qui sera au fur et à mesure repris par d'autres protagonistes, principalement Lalla Mani, Lalla Thor, Lalla Tam et Lalla Radia. Les personnages de Samir et de Malika, les partenaires de jeu de la narratrice, incarnent également cette orthodoxie religieuse.

Le point de vue du père est une réaction hostile à la colonisation du Maroc par les armées coloniales françaises et espagnoles. Ainsi, c'est à la civilisation musulmane qu'il rend hommage en évoquant son unicité territoriale :

Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons pour séparer les hommes des femmes, et déployer toute une mer entre chrétiens et musulmans.

Dislocation des catégories narratives

*L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les hudud. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur.*⁶

L'inscription du discours de la *doxa* religieuse est double. D'une part, l'Islam est décrit comme une culture de l'unité, d'autre part, le christianisme est, par contre, lui, associé à la division et à l'altération des mœurs musulmanes, un projet destructeur qui est formulé par le mot « transgression ». La culture féministe est, elle aussi, explicitement évoquée par le mot « femmes ». Elle est associée avec la question de la séparation des sexes, qui est nécessaire au fonctionnement du système religieux du harem. Cette confrontation d'un féminisme venu d'ailleurs et du harem comme une digue qui se dresse contre ces influences culturelles et idéologiques étrangères contribue à la construction de l'autobiographie de Fatima Mernissi. Le féminisme islamique par lequel se définit idéologiquement Fatima Mernissi, et qui est l'autre trait important de son projet autobiographique, est sous-jacent à cette séquence narrative inaugurale du récit.

Un commentaire de la narratrice sera immédiatement donné en complémentarité de la parole orthodoxe du père. Sur un ton empreint de complicité, elle se solidarise avec cette vision paternelle, en appuyant les mérites de l'éducation religieuse qui la génère. C'est par le mot « concentration » qu'elle résume l'attachement indéfectible des enfants du harem à cette tradition, elle comprise. « On m'initierait à la concentration au moment opportun » (p. 6). Derrière ce propos, ce serait la reconnaissance des bienfaits de l'éducation religieuse fondatrice de la personnalité de Fatima Mernissi la sociologue qui est mise en avant.

Cette concentration comme à la fois un trait autobiographique et un modèle éducatif ouvertement soutenu est, par extrapolation, celle de la mentalité collective de tout le peuple marocain, et à travers lui tout le monde musulman. Ce dernier « tournant la tête vers l'est pour prier », une attitude par laquelle il fait preuve de son pacifisme et de son esprit de tolérance, ce qui contraste avec la violence qui est exercée par les armées coloniales. La narratrice ajoute, toujours pieusement, que « La Mecque est loin mais vos prières peuvent l'atteindre si vous savez vous concentrer » (p. 6), une manière de dire la profonde piété du peuple marocain, son attachement très fort à l'Islam. Par cette autre séquence narrative, Fatima Mernissi rend hommage à l'école coranique dont elle regrette la disparition progressive. C'est l'idée de la nécessité du maintien de cet héritage du harem - que Fatima Mernissi comme sa propre personnalité - à même d'immuniser la jeunesse marocaine et musulmane d'une

⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 5-6.

Dislocation des catégories narratives

civilisation mondiale technologique à la tendance de plus en plus hégémonique et écrasante qui fonde également le projet autobiographique de Fatima Mernissi.

En prolongement de cet attachement à la tradition religieuse, c'est par un discours personnel élogieux que la narratrice évoque l'éducation religieuse. Elle met en exergue le rôle déterminant de cette tradition dans la lutte anticoloniale, sa contribution décisive à la libération des peuples du joug colonial. Pour mieux illustrer les bienfaits de l'école coranique, qui préserve la dignité humaine, voire la liberté, la narratrice revient sur son enfance et décrit la rigueur des enseignements de Lalla Tam, son ancienne institutrice. Elle dit : « L'éducation, c'est apprendre à repérer les hudud, dit Lalla Tam, la directrice de l'école coranique où l'on m'a envoyée à l'âge de trois ans rejoindre mes dix cousins et cousines »⁷. Le contenu autobiographique de ce passage est relatif à l'âge de la narratrice qui n'a encore que trois ans. C'est à ce moment-là qu'elle a commencé à fréquenter l'école coranique du harem. Ce fragment est précédé d'un autre, celui culturel, rapporté, lui, au discours indirect introduit par le verbe « dit ». Il s'agit du contenu même des enseignements de Lalla Tam, un programme qui reflète l'idéologie du harem, les valeurs morales de respect, d'obéissance, et surtout de tout ce qui est censé édifier la personnalité de la femme musulmane.

Cette même culture ne se limite pas à la parole doctrinale de Lalla Tam, mais se prolonge dans celle d'un autre emblème religieux, à savoir la cousine Malika qui est un peu plus âgée que la narratrice. En « répondant » à la jeune narratrice déroutée par les explications de l'institutrice que « tout se passait bien si [elle] obéissait à Lalla Tam » (p. 7), Malika aura contribué, à sa manière, à la pérennisation de cette héritage religieux.

À ce double discours religieux de Lalla Tam et de cousine Malika succède la parole ambiguë de la narratrice, mais celle-ci est aussi ouvertement correctrice du féminisme qui menace l'avenir du harem. La narratrice dit être elle-même une héritière potentielle de ce modèle culturel extrêmement rigide, et résume toute sa vie à une quête essentielle, celle de « rechercher les frontières [qui] est devenue l'occupation de [sa] vie » (p. 7). Ce propos résonne comme une adhésion sans condition à la tradition religieuse. De même ce lien fort à l'Islam, elle le reformule par une expression d'inquiétude, « l'anxiété me saisit dès que je ne réussis pas à situer la ligne géométrique qui organise mon impuissance » (p. 8). Ainsi la narratrice réitère sa solidarité avec cet héritage du harem, une solidarité qui au plan énonciatif fait basculer le discours de la sphère privée vers la sphère collective dans *Rêves de femmes* :

⁷ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 7.

Dislocation des catégories narratives

.....En introduit à ce niveau le sens critique et l'ambition de réformer l'institution du harem, Fatima Mernissi plaide en faveur du perfectionnement des méthodes d'enseignement des préceptes de l'Islam tout en demeurant fidèle à son esprit d'humilité hautement humain.

Structurellement, c'est toujours le verbe introducteur, « disait », qui introduit ce discours de la *doxa*, tantôt religieux tantôt féministe dans le récit. La narratrice y recourt lorsqu'elle rapporte le propos de la mère sur le jeu qu'elle assimile à la « guerre ». « Le jeu, c'est comme la guerre » (p. 8). Là, c'est à une autre vision totalement opposée à la vision religieuse de Lalla Tam que la narratrice se trouve confrontée. Cette association de la guerre au jeu met déjà en évidence la vision féministe excessive contre laquelle se positionne la narratrice. Mais ses prises de position sont toujours voilées, d'où le caractère très contenu de la parole qui l'exprime.

Toujours dans le premier chapitre du récit, un autre passage prolonge la mise en confrontation des cultures religieuse et féministe que continue de véhiculer le discours rapporté toujours à vocation idéologique. La mère revient encore à la charge en tenant des commentaires trop ambitieux sur « la liberté » et « le bonheur ». Là encore, la petite Fatima n'exprime pas moins son désarroi : « Elle me disait que quelle que soit la vie que j'aurais, il me faudrait absolument prendre sa revanche. « Je veux que mes filles aient une vie palpitante, disait-elle, passionnante et pleine de bonheur à cent pour cent, ni plus ni moins⁸ ». Le discours rapporté est doublement marqué par les guillemets et le verbe introducteurs « disait ». Par cette typographie, Fatima Mernissi prend sa distance en laissant entière la responsabilité au personnage qui a tenu ce propos sur le bonheur, la mère en l'occurrence.

En effet, la narratrice réagit immédiatement à ce raisonnement maternel excessivement rigide auquel elle continue d'opposer sa parole critique. Mais l'expression adoptée apparaît là encore pudique et timide. Elle formule son rejet et par le regard qu'elle a posé sur sa mère et par la parole contenue qu'elle lui a adressée : « Je levais la tête en la regardant sérieusement, et lui demandais ce que signifiait « le bonheur à cent pour cent », car je voulais qu'elle sache que j'avais l'intention de faire de mon mieux pour y parvenir⁹ ».

Si le langage indirect du regard est dans la plupart des cas un indice d'une parole bloquée, autocensurée, un certain type de formulation passe outre cette pudeur imposée partout en règle générale. C'est le cas en effet lorsque quelques lignes après, la narratrice dénonce plus

⁸ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 77.

⁹ *Ibidem*, p. 77.

Dislocation des catégories narratives

explicitement le raisonnement démesuré de la mère. Elle avoue sans ambiguïté que « cet objectif de bonheur à cent pour cent était un peu écrasant pour la gamine qu' [elle] était... » (p.78). Cet exemple montre bien à quel point la petite Fatima se désolidarise de sa mère, en opposant au dogmatisme écrasant de celle-ci sa souplesse intellectuelle. Par extrapolation, cette posture qui trahit l'intervention de Fatima Mernissi l'adulte est une prise de position à l'égard d'un féminisme qui se trouve ainsi tacitement dénoncé par la petite Fatima. C'est cette sensibilité secrète, souvent contenue, que le monologue intérieur met au jour dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

À l'instar de ces premières pages, cette tension discursive se poursuit tout au long du récit. Elle est prise en charge et par le discours rapporté idéologique à la fois religieux et féministe, et par le monologue intérieur de la parole souvent jouissive de la narratrice. Cet écartèlement énonciatif retraduit le biais culturel par lequel est construite l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

I.2. Discours moderniste, discours traditionaliste, parole désenchantée

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la polyphonie énonciative s'illustre dans le dialogue qui véhicule l'idéologie du progrès soutenue par la culture laïque, d'une part, et là aussi le monologue intérieur de la parole très fortement désenchantée de la narratrice, d'autre part. Ce mouvement sous-conversationnel du monologue intérieur est poussé au point de se confondre avec cette figure stylistique qui est l'épanorthose. Cette figure est une traduction par excellence de l'autobiographie de la rupture avec l'ancestralité.

Très utilisée par les Nouveaux Romanciers, cette figure de l'épanorthose marque une rupture totale avec le principe de l'omniscience chère au roman réaliste. Elle suscite la dispersion, et « n'inclut aucune fonction de synthèse ou de conclusion confiée à un porte-parole [...] Elle donne l'impression de transcrire le bavardage quotidien¹⁰ ». Cette manifestation énonciative atteste l'éclatement de l'instance narratrice, en générant une voix intérieure extrêmement fluctuante.

Plus techniquement, cette énonciation déconcertante est aggravée par deux facteurs formels qui contribuent à sa complexification. En effet, le passage des séquences narratives,

¹⁰ DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Op.cit., p. 112.

Dislocation des catégories narratives

actancielles et descriptives à ces dialogues se fait souvent sans la transition des deux points ou du verbe introducteur qui marquent cette frontière discursive.

À titre d'exemple, et cela apparaît dès la première scène dialogique, idéologique, de *Nulle part dans la maison de mon père*, le récit bascule subitement de la description liée aux attitudes à connotations idéologiques de jeunes filles d'une famille proche, « une jeune fille m'enlace avec des rires, des baisers qui m'étouffent ; une autre, accroupie à même le carrelage et sans façon caresse ma robe courte ou ma jupe écossaise » (p.18), au dialogue à teneur toujours idéologique qui se tient entre la mère et les femmes de la famille d'accueil, « - Elle est habillée comme une petite française ! S'exclame-t-elle... » (p.18). Même si les tirets marquent cette séquence de dialogue, néanmoins l'absence de la transition entre ces deux passages est visible. Or du point de vue idéologique, ces attitudes et propos sont des manifestations très caractéristiques du modernisme ainsi prise en charge dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Cette absence de deux points et du verbe introducteur, ou ce « discours narrativisé », est visible dans le récit d'AssiaDjebar. La narratrice narrativise pour rendre plus parlantes les idéologies humaniste laïque et patriarcale qui l'aliènent et qui sont sous-jacentes à ce procédé énonciatif du dialogue. De cette matière, c'est sans conteste la vaste Histoire de l'acculturation et de l'effacement identitaire qui sont entrepris par le colonialisme en Algérie, et qu'AssiaDjebar associe à son projet autobiographique.

Sur cette indistinction typographique vient se greffer une autre forme énonciative où le dialogue et le monologue s'entrecoupent ; là, la narratrice devient elle-même le lieu d'affrontement d'une intimité disloquée par les idéologies en présence plus codifiées et plus aliénantes. Cette désintégration intime se révèle par l'emploi du « je », du « tu » ou du « vous » qui tous désignent la narratrice. L'énoncé « Ces rappels de notre commun passé, je les retiens en moi-même. Une voix intérieure me susurra [...] Il va se dire que tu joues les femmes savantes ! » (p.319) est l'une des nombreuses illustrations de cette énonciation extrêmement heurtée. Cette brouille peut être interprétée comme l'expression de la soif de la narratrice à retrouver ses racines, dont Tarik est l'emblème. Ce sont cet irrépressible besoin de ressourcement dans la culture ancestrale et la résistance à l'acculturation française lourdement portée en soi qui sont derrière ces perturbations énonciatives. Le discours intimiste de l'épanouissement et les dialogues idéologiques de l'acculturation et du patriarcat qui sont particulièrement abondants participent de ce conflit.

Dislocation des catégories narratives

Cette autre forme de brouillage discursif s'illustre, par exemple, par l'affrontement violent entre les échanges verbaux de la narratrice et de Tarik, doublé d'un flux quasi-ininterrompu qui dévoile la parole tirillée de la narratrice. En effet, lorsque la narratrice et Tarik ont quitté Mounira à la brasserie Victor Hugo, une vive dispute se déclenche entre eux. « ...j'ai redit, d'une voix défiante, - Répète ! Il a répété... - Ton amie que tu as congédiée, va la chercher ! Tu l'as insultée ! Je t'ordonne de t'excuser et... - Et ? Réplique-je vivement.... » (p.407-408), bref toute une séquence dialogique d'une extrême violence qui fait écho à la polygamie patriarcale, aux pratiques païennes antéislamiques du vol de mariées, aux rivalités féminines dans les patios fermés des harems. Ce trait socioculturel qui inspire la conception même du titre du roman *Nulle part dans la maison de mon père* introduit une nuance très significative dans le projet autobiographique de la quête de l'ancestralité d'AssiaDjebar, à savoir la récusation de cette composante anti-féminine de cet héritage ainsi subtilement prise en charge par la figure énonciative de l'épanorthose.

Dans cet échange se déchaîne une autre parole de la narratrice toujours plus abondante et plus violente.

Je crois aussi – non, j'en suis sûre, je ne doute pas que, par l'intuition acérée qui éclaire les eaux sombres du désespoir, j'ai perçu – hélas, non point par amour pour cet homme (allais-je l'aimer vraiment dans le désert des années où nous allions nous engouffrer ? – oui, j'ai saisi, grâce à la neutralité que confère l'amère lucidité, son misérable mobile, enfin !¹¹

Tirets, parenthèses, point d'exclamation ou encore d'interrogation, la typographie ainsi surinvestie est la manifestation formelle de cette épanorthose. La succession de l'affirmation et de la négation « oui », non », « je crois... » « J'en suis sûre... » en est une autre manifestation. À cela s'ajoutent les interrogations et les exclamations qui révèlent non moins ce discours intérieur très heurté. L'incapacité affichée à ne pouvoir fermement condamner les prétentions sexistes de Tarik s'explique par le désir de se réapproprier la culture arabe perdue avec laquelle la narratrice confond cette figure emblématique de Tarik.

Comme dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, et pour un besoin de démonstration, l'examen de cette dislocation énonciative dans *Nulle part dans la maison de mon père* se fera tout au long du premier chapitre du roman. Ce choix méthodologique vise à

¹¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 408.

Dislocation des catégories narratives

montrer que cette forme d'énonciation est fortement investie dans ce chapitre, et que tout le reste du récit présente la même configuration énonciative.

Le premier dialogue apparaît dès la page dix-huit du récit, à la fin du premier chapitre, « La jeune mère ». Il intervient à la suite d'une longue séquence autobiographique, celle où la narratrice raconte ses sorties régulières avec sa mère. La narratrice fait part de son expérience de tutrice précoce, puisque c'est en sa compagnie que sa parente peut se permettre ces évasions. Cette longue séquence autobiographique se résumerait par la phrase très significative « La mère et sa fille, ombre fluette, je transporterai ce duo au-dedans de moi, tant de décennies plus tard » (p. 17).

Cette parole, qui est manifestement tiraillée entre l'instruction française émancipatrice et une éducation patriarcale austère, fait résonner la frustration intime de la narratrice. C'est un discours qui est dirigé contre le père et la culture laïque qu'il représente. À travers cette observation, c'est le geste paternel, celui de l'instruction française offerte en cadeau d'émancipation à la jeune fille, qui est dénoncé. Ce sentiment de responsabilité écrasante est ainsi l'une des conséquences de cette acculturation. AssiaDjebar dénonce ce choix paternel stratégique qui consiste à faire perpétuer l'idéologie patriarcale par l'instruction française. En effet, le père traite sa fille moins en une simple fille ou en une personne autonome qu'en son double. À défaut de la survie du premier fils, il voit en elle son successeur. C'est cette ambiguïté que recèle cette instruction prétendument émancipatrice et par laquelle AssiaDjebar construit son projet autobiographique.

Un autre échange verbal qui révèle également la brouille intérieure de la narratrice s'est tenu autour de la « robe courte », de la « jupe écossaise » que porte cette même narratrice. Aux envies manifestement émancipatrices des cousines cloîtrées, la narratrice oppose un silence lourdement désapprobateur.

Ce conflit apparaît dès le début du second chapitre « Les larmes ». Le discours tenu dans ce sens est lié à un souvenir d'école, celui de la première lecture d'un livre français que la narratrice a emprunté à la bibliothèque de son école. L'histoire qu'elle découvre dans cet ouvrage serait analogue à sa condition de jeune fille très tôt arrachée à sa culture ancestrale. Ce sentiment qui est particulièrement attisé par l'orphelinat du héros du roman « Sans famille » d'Hector Malot, est métaphorisé par une formule très significative, à savoir : « Elle lit : comme on boit ou comme on se noie » (p. 18).

Dislocation des catégories narratives

Ce discours intérieur sera aussitôt interrompu par un dialogue, celui se tenant entre la narratrice en situation de lectrice du livre en question et sa mère occupée à sa cuisine. Cet échange traduit l'idéologie laïque qui interfère constamment avec l'énoncé autobiographique qui chaque fois se démarque, réproouve ou dénonce cette culture en puissance. « -Que t'est-il arrivé en classe ? interroge-t-elle avec inquiétude. [...] –Maisrien ! Je lis, Mma ! s'exclame la pleureuse, fièrement et avec loyauté (p. 20).

Ce fragment de dialogue mêlé de monologue met en avant tout le fossé qui sépare la mère de la jeune fille. La mère, enfermée dans son monde, partagée entre ses tâches ménagères et la chaleur des émissions de la radio arabophone, notamment les chants andalous souvent programmés (cette indication culturelle sera donnée quelques lignes après). Sa fille a été mise durement à l'épreuve de l'école française, un déracinement culturel, dont le livre *Sans famille* d'Hector Malot, encore une fois, n'est que le double de celui autobiographique d'AssiaDjebar, une expression parabolique.

Le dialogue, souvent entrecoupé à son tour par le monologue (une autre manifestation de cet écartèlement énonciatif qui fera l'objet d'un examen à part), se poursuivra quelques lignes plus loin. Les paroles échangées sont toujours brèves mais lourdement chargées de douleur et de nostalgie des cultures française et ancestrale qui les ont suscitées. « -Ne pleure plus ! Viens prendre ton goûter à la cuisine ! Moi, engloutie dans les péripéties de l'histoire : - Tu vois bien, je lis ! Ai-je rétorqué, sans me soucier de sa tranquillité d'esprit ... » (p. 22).

À travers cette conversation très brève, c'est, sans doute, l'impossible rapprochement de la mère avec sa fille qui est mis en relief. Ce sont ces larmes qui traduisent le drame intérieur de la petite que cette maman n'est pas en mesure d'interpréter, puisque l'une et l'autre baignent dans deux univers culturels totalement séparés. C'est par ce fossé infranchissable, cette formation de deux univers clos, celui de la tradition incarné par la mère et celui moderne qu'elle est elle-même qu'AssiaDjebar érige en image prégnante de son autobiographie.

Ces dialogues ne cessent d'interférer avec la parole douloureuse de la narratrice. Ces ruptures apparaissent une fois de plus dans le chapitre « Le tout premier livre ». Il s'agit, encore une fois, du livre en tant qu'élément culturel qui est intimement lié à la tragédie intérieure de la narratrice. Le chapitre, intitulé, « Les larmes » est en ce sens très révélateur.

Dislocation des catégories narratives

Il est important de noter que ces thèmes, qui marquent les premiers chapitres, ne se limitent pas tous à ceux-ci. Ils s'étendent à tout le reste, du moins dans leur majorité. Ce sont « Le jour du hammam », « Le petit frère », « Le père et les autres » qui révèlent l'exil de la narratrice dans la culture française. Elle souffre énormément de ce déracinement.

Ce dialogue toujours morcelé par les surgissements du monologue intérieur réapparaît avec plus d'ampleur dans le quatrième chapitre intitulé « Le père et les autres ». Il recouvre l'ensemble de ce chapitre qui s'étale sur douze pages. Le contexte du déroulement de cet autre échange est celui d'une rencontre inattendue entre la narratrice et un vieil ami de son père, monsieur Sari. Cet homme a révélé bien des secrets généalogiques à son interlocutrice desquels celle-ci a été tenue jusque-là éloignée.

Outre ces découvertes, c'est d'abord le titre qui annonce la culture ancestrale que la narratrice commence désormais à mieux connaître à l'issue précisément de cette rencontre inespérée. En effet, la formule « Le père et les autres » fait référence à l'identité culturelle de ce père et à travers elle à celle de ces aïeules. D'après monsieur Sari, le père de la narratrice « ressemble physiquement à sa mère. Cette dernière, ajoute monsieur Sari, « gardait de son origine ses yeux verts de Berbère et un feu de la parole » (p.43).

L'échange entre la narratrice et monsieur Sari est fortement marqué par les méditations, les réflexions et les hypothèses de la narratrice. Elle dit être « violemment émue » en avouant s'efforcer de « dominer son trouble » (p. 43) à l'écoute de monsieur Sari, cela parce que celui-ci lui parle de son aïeule dont elle n'a jamais entendu parler.

Le dialogue ébauché est vite rompu par une longue parole secrète très fortement contrariée. Ces ruptures sont provoquées par des réminiscences, « Je me rappelle... Je me souviens soudain... (p.42), par des interrogations et davantage d'exclamations : « Qui se souvient dans le monde d'aujourd'hui, de Mamma (je dominaï mon trouble), sinon toi-même – et seulement dans ton sommeil ? ... Peut-être parfois ton père, son fils !... (p.41)... « Je répondis tout bas étonnée de ma réponse : -Mon père ne m'a jamais parlé de sa grand-mère ! Cette scène est survenue à une époque où la vie me paraissait hélas si tranquille !... » (p.44).

Ces interrogations et exclamations qui s'enchaînent continuent de traduire le brouillage énonciatif dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est toujours un

Dislocation des catégories narratives

déchirement intime qu'elles expriment, en particulier dans ce contexte de la reconstitution de la généalogie paternelle et maternelle.

C'est dans le chapitre suivant, intitulé « La bicyclette », que le dialogue met plus en avant la voix de la *doxa* progressiste, celle-ci davantage incarnée par le père. La culture française apparaît dans les attitudes et les propos du père au sujet de la scène de la bicyclette qui a été évoquée. Cette même culture est représentée par la présence du garçon pied-noir, le partenaire de jeu de la narratrice alors résidente dans un quartier européen.

Paradoxalement, ce profil moderne du père est contrarié par un autre, celui qui révèle son enracinement dans le patriarcat archaïque, une autre composante idéologique qui est paradoxalement associée à celle du progrès. C'est sa réaction très hostile aux « jambes dévoilées » de sa fille, alors âgée de quatre ou cinq ans, qui le montre. Ce mot « jambe » est répété au moins trois fois (p. 56-61-65) par ce père dans le même chapitre, ce qui témoigne de son attachement indéfectible à un patriarcat très austère.

Ces répliques du père qui font fortement retentir les idéologies du progressisme et du patriarcat en entrecroisement se révèlent dans la manière dont le père s'adresse à son épouse au sujet des « jambes ». C'est également par son instruction française, de l'école Normale où il a été formé, et de sa profession d'enseignant qui lui a appris l'autorité d'enseignant que s'explique cet emportement particulièrement violent : « - Je ne veux pas, non, je ne veux pas – répète-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse -, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette !¹² ».

La démarche de l'enseignement se révèle sans doute dans les mots « répète », « très haut », « je ne veux pas ». C'est ainsi que l'enseignant agit parfois sur ses élèves, particulièrement à cette époque coloniale où la visée idéologique consistant à inculquer la langue française aux petits Algériens était de rigueur. Ce n'est pas avec modération que ressurgit ce legs paternaliste dans sa dimension moderniste. C'était tout le programme incohérent de l'Indigénat d'alors que ce père incarne à travers cette scène des « jambes » et ses prétendues idées progressistes. De cette civilisation coloniale à caractère ambigu, Assia Djébar construit une partie de son projet autobiographique

Le discours intérieur très désenchanté qui succède à cette injonction paternelle est plus long. C'est le paradoxe d'une telle réaction qui surprend plus la fille. En effet, la narratrice ne

¹² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p.55.

Dislocation des catégories narratives

comprend pas qu'une telle interdiction émane de son père, un homme cultivé et de surcroît enseignant de français étréside dans un quartier européen. En outre, au grand dam des siens, il a même eu le courage de scolariser sa fille dans une école française. À cet égard, la narratrice ne cesse pas de multiplier les interrogations sur la réaction inattendue de son père. « Mon père est-il le même ? Peut-être devient-il soudain un autre ? [...] Qu'est-ce que cela veut dire : sa phrase, son ton, sa colère, le fait que pour la première fois il se rue dans 'leur' chambre, cet antre ? » (p. 55).

Ce questionnement très accablant à l'égard de ce père est néanmoins atténué par les formules « non » « non, je n'ai eu en tête aucune image précise » (p.57), « peut-être » « peut-être en fait la seule blessure que m'infligea mon père » (p.58), « je crois » « Je crois que j'ai tenté d'effacer... Je crois même avoir supposé que mon père avait été en contact avec un microbe... (p.56) et « comme si » « Comme s'il venait soudain d'être acculé à quelque chose d'obscur » (p.56), « comme s'il m'en avait tatouée... (p.58). Par le biais de ces formules la narratrice paraît ainsi vouloir chercher des prétextes à cet excès de conduite paternelle qu'illustre bien la tournure « la flèche d'acier » (p. 56).

Ainsi présentée, cette figure de l'épanorthose entremêle les deux paroles vivement opposées de la condamnation du père et de l'hésitation qui l'atténue. Cette énonciation intimiste qui dévoile une soif très prononcée de la culture ancestrale contraste avec celle idéologique du modernisme tout le temps dénoncée dans ce récit d'AssiaDjebar.

Le dialogue et le monologue intérieur constituent des procédés par lesquels est introduite l'énonciation polyphonique dans les œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Cette polyphonie irréductiblement conflictuelle oppose une parole intime à des discours idéologiques envahissants. Ainsi menée, cette énonciation contribue à la fragmentation de l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*.

II. Traitement des personnages : des empreintes autobiographiques et culturelles

Le personnage est une autre catégorie narrative dans laquelle se trouve réinvesties les expressions culturelles des autobiographies de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans ce sens, il constitue à son tour un procédé narratif qui met en évidence la fragmentation de l'écriture de ces deux œuvres. Le nombre pareillement important de personnages, la diversité de leurs statuts et les descriptions très

Dislocation des catégories narratives

détaillées qui leur sont consacrées seraient ainsi à la mesure de l'étendue et de la complexité du puissant sentiment d'appartenance à la culture arabo-musulmane chez Fatima Mernissi, et l'arrachement à cette même culture due à l'instruction franco-laïque chez AssiaDjebar.

L'idée selon laquelle les personnages en présence dans les romans de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar sont des indices à la fois culturels et autobiographiques peut être examinée dans le cadre du modèle sémiologique du personnage de Philippe Hamon. La thèse autour de laquelle ce théoricien fonde son approche est celle que « le personnage n'est ni nécessairement littéraire, ni exclusivement anthropomorphe¹³ ». En d'autres termes, cette instance du récit prend son sens entre son statut textuel de signe linguistique et l'être réel auquel il pourrait renvoyer.

De là, les concepts désignant ce double statut, à savoir « les personnages référentiels », ceux qui peuvent être réels, historiques ou mythologiques, et ceux « embrayeurs » et les « anaphores », qui, eux, sont fictionnels. En prenant appui sur ces concepts, notre objectif consiste à démêler les parts de l'autobiographique et du culturel, dont les personnages campés sont des transpositions dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Nous posons l'hypothèse que ces êtres de papiers sont des reflets à la fois des cultures arabo-musulmane et française et des identités des deux écrivaines. C'est cette double référence qui est à l'origine de leur clivage.

Si à l'évidence, les « personnages-référentiels » sont vérifiables, puisqu'ils indiquent des personnes historiques et mythologiques, célèbres, les « personnages-embrayeurs », fictionnels, sont, eux, plus construits. Ainsi, ils renvoient d'une manière significative aux composantes identitaires et culturelles, structurelles, dans les deux œuvres.

Ainsi, après avoir reconfiguré à travers les personnages référentiels les cultures arabe et française, l'essentiel de l'analyse sera ensuite axé sur les personnages fictionnels embrayeurs. Ces derniers seront considérés comme des extensions aux premiers. Il s'agira donc, chaque fois, de mettre en évidence la coprésence, en ces êtres de papier, des composantes autobiographique et culturelle.

Etant fondée sur la théorie sémiologique de Philippe Hamon, l'analyse qui sera menée consistera à démontrer la double inscription de la culture et de l'autobiographie au niveau de

¹³ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 118-119.

Dislocation des catégories narratives

« l'être » et du « faire » du personnage. Nous emprunterons au modèle sémiotique de Greimas le concept de « rôle thématique » qui n'entre pas dans la composition de l'action ou du schéma actantiel.

L'hypothèse posée, dans cette perspective, est que l'entremêlement perpétuel de l'autobiographique et du culturel dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, est redistribué sur ces composantes de l'être et du faire. Cette redistribution apparaît essentiellement dans les portraits physique, vestimentaire et la biographie dans la première, le portrait psychologique, le « nom » et le « rôle thématique » dans la seconde.

D'une manière plus précise, ce sont chaque fois les mêmes traits autobiographiques et culturels qui investissent ces êtres fictionnels et référentiels. Ce sont des figures du pouvoir et du savoir par lesquelles sont reconfigurés le harem et le féminisme chez Fatima Mernissi, et des figures de la saturation et de la soif – saturation de la culture française et soif de la culture ancestrale - qui réincarnent le déchirement identitaire chez AssiaDjebar.

II.1. Les figures du savoir et du pouvoir

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, les personnages campés appartiennent tous à l'univers du harem, celui-ci représenté dans ses deux dimensions historique et fictionnelle. S'agissant de la première, le récit regorge de séquences liées à l'Islam, sa civilisation, sa culture et son Histoire. Cette dernière va de l'âge glorieux des dynasties omeyyade et abbasside, à l'ère contemporaine marquée par les colonisations et le déclin. La démarche adoptée par Fatima Mernissi consiste à ressusciter ce grand héritage à travers le corps, le vestimentaire et le biographique de ses personnages référentiels et fictionnels.

Les personnages référentiels mis en avant dans le récit s'apparentent d'une manière évidente à cet héritage culturel. Ils sont nombreux et ils renvoient respectivement à l'Histoire, à la théologie, mais surtout à l'oralité féminine. Religion et féminisme sont aussi les deux composantes identitaires, essentielles, chez Fatima Merise : une éducation très religieuse et une vie d'adulte jalonnée de militantisme et d'investigations intellectuelles en faveur des femmes.

Dans cette panoplie de personnages historiques, musulmans, qui sont des reflets de l'identité religieuse de Fatima Mernissi, sont présentés des califes célèbres, des chefs d'Etats, et des savants. Le calife abbasside Harun al-Rashid est le plus cité. Son histoire est marquée

Dislocation des catégories narratives

par les conquêtes, la construction des harems et la promotion du savoir. La narratrice revient sur l'histoire de ce célèbre calife : « Harun al-Rashid devint riche et poursuivit sa conquête du monde. Après avoir rassemblé mille jaryas, ou jeunes esclaves, dans son harem, il construisit un grand palais à Bagdad pour les y enfermer¹⁴ ». Ce passage résume l'essentiel de la vie de Harun al-Rashid. C'est un grand calife, et l'Histoire lui reconnaît cela. C'est aussi à son époque, comme l'indique cette citation, qu'avaient prospéré les harems, et cela en raison des nombreuses femmes/butin de guerre qui étaient récupérées. Cet enfermement des femmes dans les harems serait une forme d'esclavage dans le monde musulman, bien qu'en religion, ou du moins telle qu'en est faite l'interprétation, ce confinement signifierait protection.

Comme Harun al-Rashid, d'autres califes sont également cités. C'est le cas d'al-Mutawakkil qui « en eut quatre mille jaryas dans son harem » (p. 44) et de al-Muqtadir qui en possède, lui, « onze mille esclaves » (p. 44). La grandeur de ces figures religieuses se mesure au nombre de prisonnières qu'ils détiennent.

À la science et la théologie sont associées d'autres figures éminentes du monde musulman. Ils appartiennent tous au Moyen-Âge. Les disciplines scientifiques les plus développées sont l'Histoire, dont la figure emblématique est Ibn Khaldun, avec notamment sa célèbre œuvre *al-Muqqadimah* (p. 66). Les mathématiques sont incarnées par Avicennes et Al-Khawarizmi) (p. 85). Dans le domaine de l'astronomie sont cités deux autres grands savants, al-Mas'udi) (p. 186) et al-Ghazali avec son livre « *Kitab al-awfak* » (p. 186).

Ces savants sont des hommes et des femmes. Comme les hommes, celles-ci ont contribué à la grandeur de l'Islam. Dans ce domaine, se trouvent citées, par exemple, les deux épouses du prophète, « Khadidja et Aïsha » et Rabéa al-Adaouiya » (p. 123). Ces noms ont été évoqués par des femmes dans le cadre des représentations théâtrales sur la terrasse de leur harem.

À cette culture scientifique, essentiellement religieuse, s'ajoute la féministe dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Ce féminisme est l'autre composante essentielle de l'identité de Fatima Mernissi. Dans le récit, les références à cet autre héritage de l'Islam sont nombreuses, des figures à la fois historiques et mythologiques¹⁵ pour la plupart. Plus que le

¹⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 44-45.

¹⁵ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Op.cit., p. 122-124.

Dislocation des catégories narratives

patrimoine religieux, sommairement reconstitué par quelques biographies, celui féministe est plus fourni. Il se décline en de nombreux portraits et biographies.

En contrepoint aux califes, sont évoquées des femmes chefs d'Etat en Islam. Shajarat al-Durr en fait partie. Outre l'aide qui lui avait été apportée par l'armée turque dans son accès au pouvoir « après la mort de son mari, le sultan al-Salih » (p. 33), ce sont la cruauté et la ruse qui spécifient le portrait de ce personnage féminin. Les mots qui décrivent cette scène sont : « Quand son second mari, le plus puissant général de l'armée turque de l'époque, décida de prendre une deuxième épouse, elle attendit qu'il entre dans le hammam pour s'y détendre, puis « oublia d'ouvrir la porte. Le général mourut ébouillanté¹⁶ ». Cette biographie de Shajarrat al-Durr révèle un aspect très important de l'identité de la femme du harem. Derrière les valeurs morales, superficielles, de la soumission et de l'obéissance, se cache un esprit à la fois contestataire, rusé, et une soif de la liberté. Le cas de Shajarrat al-Durr en est la parfaite illustration.

Asmahan est l'autre figure culturelle qui est évoquée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette autre femme exceptionnelle s'impose dans le monde musulman par la chanson et le cinéma, deux disciplines généralement mal vues dans la société musulmane.

Plus que Shajarrat al-Dur, Fatima Mernissi consacre de longs passages à cette féministe syrienne. C'est un autre biais par lequel se traduit le plus la rêverie émancipatoire de l'écrivaine. Cette pionnière est évoquée dans deux chapitres, celui « Les féministes égyptiennes visitent la terrasse » et celui qui porte son nom, « Asmahan, la princesse chanteuse ». De longs passages liés à cette héroïne comportent trois aspects essentiels, à savoir l'attachement indéfectible aux valeurs universelles de l'amour et de la liberté, l'esprit d'aventure et la banalisation de la mort. Ces éléments investissent la biographie et les portraits physique et vestimentaire de cette féministe.

Les idéaux de la liberté et de l'amour sont tout pour Asmahan. C'est une autre vision qui contraste avec celle du harem. A la différence de la femme musulmane ordinaire qui se masque de pudeur, Asmahan fait de ses idées, de ses ambitions et de ses convictions son vécu au quotidien :

Asmahan vivait à toute vitesse, goûtait à tout à la hâte. « Je sais que ma vie sera courte », disait-elle toujours. Elle gagnait énormément d'argent, mais ne semblait

¹⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 33.

Dislocation des catégories narratives

*jamais en avoir assez pour payer les fractures de ses bijoux, ses toilettes et ses voyages extravagants. L'un de ses passe-temps favoris était de partir à l'improviste, à la surprise toujours renouvelée de son entourage. C'est au cours de l'une de ses virées improvisées, alors qu'elle était en voiture avec une amie à quelques kilomètres du Caire, que la mort la rattrapa*¹⁷.

L'assassinat dont cette femme aurait été victime serait à la mesure de l'attachement sans faille de cette femme à la vie, à l'amour et à la liberté. C'est une légende qui équivaudrait en puissance celle sacrée du harem, en érigeant ainsi un modèle identitaire très concurrentiel de celui religieux du harem. La menace de changer le monde musulman qu'elle fait constamment peser, aurait dépêché son élimination, peut-être faussement attribuée à un accident de voiture.

Les tenues vestimentaires de cette jeune femme sont d'autres expressions qui symbolisent son projet libertaire. Les menus détails qui sont rendus dans ce portrait attestent le rôle déterminant du vêtement dans cette démarche d'émancipation. « Asmahan était vêtue avec une extrême élégance de chemisiers occidentaux outrageusement décolletés et de jupes échancrées » (p. 100).

Le portrait vestimentaire de cette jeune femme n'est pas moins empreint, lui aussi, de la soif de la liberté au féminin. Asmahan est en tout différente d'Oum Kelthoum à laquelle elle se trouve confrontée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*:

*Asmahan était tout le contraire d'Oum Kelthoum. C'était une frêle créature à la poitrine menue, à l'air ancrée dans ses rêves que dans une réalité qui l'ignorait. [...] Asmahan n'était pas obsédée par la nation arabe et se comportait comme si les chefs politiques, qu'Oum Kelthoum glorifiait sans arrêt, n'existaient pas. Ce qu'elle voulait Asmahan, c'était avoir de jolies toilettes, des fleurs dans les cheveux, rêver, chanter et danser dans les bras d'un homme amoureux, aussi romantique qu'elle...*¹⁸.

Asmahan est rêve, engagement et sacrifice pour la liberté féminine. C'est une rebelle qui conteste sans ambiguïté la tradition et les mœurs musulmanes rétrogrades. Elle est en même temps une figure martyre, morte à l'âge de trente-trois ans dans un supposé accident de

¹⁷MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit.,p. 102-103.

¹⁸*Ibidem*, p. 100.

Dislocation des catégories narratives

voiture. « Je sais que ma vie sera courte, disait-elle toujours » (p. 102), une parole prémonitoire qui est à la hauteur de la grandeur de cette féministe.

À côté d'Asmahan, d'autres pionnières du monde musulman sont également évoquées dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Parmi ces figures, se trouve Huda al-Sha'raoui, la figure de la politique du monde arabe. Cette femme a doublement contribué à l'avènement de l'Etat égyptien, d'abord par « la première manifestation qu'elle mena contre les Britanniques en 1919 » (p. 126), ensuite par sa participation très active à réformer ce même Etat et par la « création de l'Union des féministes égyptienne », un mouvement grâce auquel sera révisée « la constitution de 1923 qui limitait le droit de vote aux hommes » (p.126) :

Elle était tellement dégoûtée de voir le nouvel Etat égyptien, formé en 1922, adopter la Constitution de 1923 qui limitait le droit de vote des hommes, qu'elle créa l'Union des féministes égyptiennes et se battit avec succès pour l'obtention du droit de vote des femmes¹⁹.

ZaynabFawwaz et AïshaTaymour continuent cette liste de féministes musulmanes. Ce sont des figures littéraires, des poétesses, qui poursuivent ce même combat par la poésie. La première, « une Libanaise autodidacte, née dans les années 1850, réussit grâce à une stratégie bien calculée de mariages arrangés, jointe à une stricte discipline, à devenir une figure littéraire célèbre dans les cercles intellectuels de Beyrouth et du Caire » (p. 125). La seconde, « née au Caire en 1840, a passé tout son temps sans relâche jusqu'à sa mort en 1906 à écrire des poèmes enflammés contre le port du voile » (p. 124).

Les *Mille et Une Nuits* regorgent d'héroïnes qui renforcent le féminisme musulman dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les figures féminines citées dans le récit sont Chahrazade et Budur. À ces féministes sont consacrés deux chapitres du roman, celui « Chahrazade, le calife et les mots » et celui « La princesse Budur ». Deux valeurs, incompatibles en apparence, sont incarnées par ces figures légendaires, à savoir la solidarité féminine et la fidélité à l'époux.

La ruse, la solidarité féminine et l'indéfectible attachement au mari sont illustrés dans la séquence du faux mariage de Budur avec Hayat al-Nufus. Après avoir séduit cette autre princesse et simulé de fausses noces avec elle « en tranchant la tête d'un pigeonneau au-

¹⁹MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 126.

Dislocation des catégories narratives

dessus du pantalon de Nufus » (p.135), Budur retrouve son époux grâce à l'aide de sa complice.

Les personnages fictionnels ou embrayeurs constituent d'autres entités qui font apparaître les matières autobiographique et culturelle dans *Rêves de femmes* : Ces constructions plus poussées sont plus révélatrices du « pouvoir » et du « savoir » par lesquelles Fatima Mernissi redéfinit le statut de la femme du harem. Ces biais sont des marques de l'identité de l'écrivaine ainsi que des cultures religieuse et féministe en confrontation.

L'axe du pouvoir est doublement représenté par une foule de personnages féminins qui à ce niveau encore renvoient respectivement à l'identité de l'écrivaine et aux cultures religieuse et féministe. Il s'agit de Lalla Thor et de Lalla Mani, d'une part, de la mère, ChamaetTamou, d'autre part. Chacun de ces personnages incarne ce pouvoir par un aspect de son portrait.

Au plan religieux, c'est par un excès d'autorité que ce pouvoir est illustré. Lalla Mani en est la parfaite représentation. En effet, la mission de cette gardienne de la tradition à l'intérieur du harem consiste à tout contrôler, à surveiller et à guetter la moindre infraction commise à l'encontre de l'ordre sacré de la maison du harem. Elle corrige en permanence les enfants qui jouent en les menaçant de « se plaindre le soir même auprès de l'oncle et [du] père » (p. 11), elle prédit l'enfer aux femmes qui violent les règles de bienséance, lorsqu'elles chantent par exemple « *Layali al-unsi fi Vienna* (Les nuits de plaisir à Vienne) (p. 189).

Dans sa thèse intitulée *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Alain Grosrichard analyse ce type de pouvoir qui serait à l'origine suscité par le désir d'une sujétion absolue. Il associe cette structure au despotisme qu'il définit dans ses deux dimensions domestique et politique. Selon lui, le pouvoir dans le harem serait une figure féminine à ravir, une constitution d'une société minoritaire et faible de femmes qui vit aux dépens de celle majoritaire et puissante des hommes. Mais cette minorité, comme il le précise, peut s'étendre au-delà de la communauté de femmes, en englobant également celle des hommes eux-mêmes, ceux-ci pourtant supposés être dans la position de dominants. Dans ce système de tyrannie absolue, les hommes doivent à leur tour se soumettre à l'Unique, c'est-à-dire au tyran :

Dislocation des catégories narratives

Tout se passe comme si la servitude des femmes en étant la condition de la tranquillité – c'est-à-dire de l'obéissance aveugle des sujets – en régime politique, devenait aussi le modèle général de sujétion au despote. D'un côté, en effet, la société despotique se présente comme une chaîne de despotes domestiques (les hommes) régnant tous absolument sur leur petit peuple d'esclaves (les femmes). Mais de l'autre, ces hommes eux-mêmes, face à l'Unique, ne sont rien : ils s'annulent devant Sa loi, et adorent Sa personne, que leur imagination vive revêt de tous les prestiges. En quoi, ils se montrent femmes : c'est d'ailleurs ce à quoi les destine le climat d'Asie, qui donne aux hommes, là-bas, tous les traits qui caractérisent, en Europe, la féminité²⁰.

Soumission absolue et adoration, tels sont les mots-clés de cette analyse d'Alain Grosrichard. Mais dans cette société du harem, où la hiérarchie est plus que de rigueur, c'est au fond l'ordre divin qui en est le réel fondement. Cet analyste effleure à peine, voire passe sous silence cette dimension fondamentale. C'est ce qu'il désigne par « l'Unique » et qu'il limite abusivement au despote, le calife ou le roi. C'est aussi cette divinité qui expliquerait ces attitudes d'annulation et d'adoration des sujets ou des gens devant cette puissance, c'est-à-dire Dieu. Ce sont ces deux niveaux de tyrannie et de divinité qui semblent être confondus dans ce propos d'Alain Grosrichard et qu'ils ne démêlent pas d'une manière très nette.

L'ordre divin comme source du pouvoir, tel est l'arrière-plan du portrait de Lalla Mani. Outre son rôle de vigile, cette femme autoritaire s'impose devant les femmes et les enfants du harem par sa piété et sa pureté reconnues. Son rigorisme est tel qu'elle ne tolère même pas les éclabousses provoqués par les enfants lorsqu'ils jouent « à la piscine ». « Lalla Mani déteste les jeux d'eau et les pieds mouillés » (p. 11). À cela s'ajoute le silence dont elle aime être entourée » (p. 11) pour rester très concentrée dans sa spiritualité.

Le corps, le vestimentaire et l'origine sociale sont d'autres structures de ce pouvoir religieux. Lalla Thor en est l'exemple. « Elle avait la peau très blanche, un visage rond comme la pleine lune, et était bien enveloppée, surtout sur les hanches, les fesses et le buste » (p. 32). Cette plénitude physique se double de deux autres éléments du pouvoir, à savoir le fait qu'elle soit « originaire de la ville, sa naissance aristocratique » (p. 34), et son faste vestimentaire, principalement ce qu' « elle avait apporté en dot, sa tiare d'émeraudes, de saphirs et de perles noires » (p. 34).

²⁰ GROSRIKARD, Alain, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Le Seuil, coll. « Champ freudien », 1979, p. 147.

Dislocation des catégories narratives

Au plan du féminisme, ce pouvoir s'exprime par le rejet et la dénonciation de la hiérarchie et des injustices du harem. La mère, Chama et Tamou illustrent cette tendance. Tamou, guerrière de statut, ne partage en rien les règles sacrées de la pudeur et de la résignation avec les autres femmes. Venue en réfugiée dans la ferme, elle passe l'essentiel de son temps à « se lancer dans quelque folle chevauchée ou quelque entreprise acrobatique » (p. 52). Cette dame hors du commun devient une légende pour les coépouses de la ferme tant « elle leur fit prendre conscience de leur force intérieure et de leur capacité à résister au destin » (p. 53).

Tamou affirme son pouvoir aussi par son physique particulier. C'est une femme « indomptable et vibrante avec sa natte cuivrée, ses yeux noirs étincelants, et son menton tatoué de vert » (p. 53). Ce corps très agile se renforce par l'armature par laquelle cette guerrière fait pour la première fois son apparition à la ferme de Gharb :

Elle portait le matin de son arrivée de lourds bracelets berbères en argent, de ceux qui sont hérissés de pointes et que vous pouvez éventuellement utiliser comme arme de défense. Elle portait également un khandjar, un poignard, à la hanche droite et un véritable fusil espagnol attaché à sa selle, dissimulé dans sa cape²¹.

Ce portrait de Tamou est une reconstitution plus élargie d'un modèle identitaire féminin qui n'a rien de commun avec celui du harem. Toutes les caractéristiques présentées permettent de deviner ces guerrières berbères d'avant l'Islam, dont la Kahina et Sophonisbe. C'est un autre sens que Fatima Mernissi donne à cette notion du pouvoir, - celui de la femme guerrière - enterré par l'idéologie despotique du harem. Ainsi, Fatima Mernissi prend clairement position et dénonce ce déni de l'Histoire.

Ce que Tamou accomplit au niveau de l'Histoire, la mère et Chama le reconduisent dans leur vie quotidienne. Ces femmes refusent toute soumission à l'ordre du harem, et dénoncent en permanence les injustices de cette maison supposée être exemplaire. C'est ainsi que la mère, par exemple, recourt à l'image de « nid d'oiseau » « Qui a entendu parler de dix oiseaux vivant dans le même nid ? (p.73) pour vilipender la vie insupportable au sein de ce monde fermé du harem. Chama s'attaque, elle, ouvertement à Harun al-Rashid, à ses « os perdus dans la furie des vagues » (p. 45).

²¹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 50.

Dislocation des catégories narratives

L'axe du savoir est associé aux autres descriptions des personnages féminins des deux clans religieux et féministes dans le récit de Fatima Mernissi. Les personnages de Lalla Tam, Lalla Radia et Mina, d'une part, la tante Habiba et la grand-mère Yasmina d'autre part, entrent dans cette autre composition.

Le personnage de Yasmina est-il présenté en femme savante remarquable. Elle connaît bien le concept du « harem » et fait preuve de son savoir plus poussé sur cette notion très complexe. Elle est consciente que cette réalité n'est pas qu'architecturale, c'est-à-dire une maison fermée, mais elle recouvre aussi une dimension spirituelle plus étendue, celle dite en terme religieux « *haram* » ou interdit et qui s'oppose à « *halal* » ou proscrit » (p. 60).

Par ailleurs, c'est tout le savoir d'Ibn Khaldun que cette paysanne réduit à néant. En ripostant à Lalla Thor qui se délecte de sa connaissance de cet historien musulman, Yasmina qualifie la *Muqaddimah* d'Ibn Khaldun de « bla-bla » (p. 67).

Le savoir de cette dame est aussi psychologique. Elle fait preuve de cette compétence lorsqu'elle improvise une thérapie qui permet à sa petite fille, la narratrice, de venir à bout de ses peurs. L'idée consiste à marcher sur la pointe des pieds pour entendre les chants des fleurs. Elles chuchotaient *Salam, salem*(paix) » (p. 27).

La tante Habiba est une autre figure du savoir qui prolonge ce grand portrait au féminin dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. À l'instar de Chahrazade, c'est l'oralité du conte que cette jeune femme détient. Cette oralité permet surtout d'ouvrir l'imaginaire des enfants en les imprégnant du merveilleux. De ce fait, c'est l'esprit libre que ces petits développent grâce à ces contes, ce qui est métaphoriquement désigné dans le récit par « un grand bateau voguant d'Aden aux Maldives... » (p. 21).

Outre cette oralité, Habiba est, à l'instar de Yasmina, plus fine en matière de psychologie et de sociologie. C'est ce dont elle fait preuve lorsqu'elle analyse les notions de « rêve » de « rôle » et de « talent ». Par exemple, avec une ingéniosité remarquable, elle passe graduellement du « talent » au « rôle ». Le premier étant la condition de l'accomplissement du second. Elle affirme : « j'aurais bientôt un rôle plus important à jouer dans la vie réelle : j'avais donc uniquement de révéler un talent » (p. 121). Cette analyse qui est prêtée au personnage de Habiba fait écho aux actions associatives menées par Fatima, celles en

Dislocation des catégories narratives

particulier de la fondation de « La caravane civique²² » luttant ainsi contre l'analphabétisme de la femme marocaine.

Mina est un autre personnage non moins savant dans *Rêves de femmes* :..... Comme Habiba, elle constitue un autre biais fictionnel qui fait apparaître les tendances religieuses et féministes de Fatima Mernissi, l'intellectuelle. Il est en effet tentant de considérer qu'à travers la caractéristique de la modération religieuse qu'incarne ce personnage, apparaît en filigrane l'Islam modéré, dit en arabe *al-wassata*. En effet, Fatima Mernissi est l'un des membres fondateurs du « féminisme musulman²³ », qui revendique la révision des « pseudos » *hadiths* qui sont à l'origine l'aliénation de la femme musulmane.

Cette sensibilité à la fois féministe et religieuse s'illustre dans un passage significatif, celui où Mina donne son avis sur les transgressions notamment la magie, les œillades amoureuses et les cigarettes fumées secrètement sur la terrasse du harem. Elle n'est ni tout à fait contre ses pratiques ni vraiment pour. Sans trancher, c'est d'une manière très nuancée qu'elle s'exprime :

Mina observait tout cela en silence, redoublant de prières pour le repos des âmes de toute la famille. Elle était surtout choquée quand les jeunes gens montaient sur la terrasse pour regarder les filles de la famille Bennis. C'était là, d'après elle, un vrai péché, une violation dangereuse des hudud. D'accord les jeunes gens de chaque famille restaient sur leurs terrasses respectives, mais ils chantaient des chansons d'amour de Abdelwahab, Farid al-Atrach et Asmahan assez fort pour être entendus des voisins²⁴.

²² Cette idée de caravane civique lui vient en écoutant un jour une féministe marocaine, Djamila Hassoune, rêver d'un tapis volant pour transporter les livres dans les zones rurales marocaines. Elle inaugure la première caravane civique en animant des « journées-livres » dans les cours des écoles primaires et des lycées des villes d'Aït Ourir, Attaouia, Sidi Bou Atman. Avec un groupe de collègues, elle créa aussi une association, le Club de Lecture et du Livre.

²³ Le « féminisme islamique » est un mouvement politique et religieux musulman, proche de l'Islam libéral, qui revendique un féminisme interne à l'Islam et qui vise à une modification des rapports entre les hommes et les femmes au sein de la religion musulmane. Il est comparable en ce sens à d'autres mouvements tel que le féminisme chrétien ou le féminisme juïque, en ce qu'il se fonde sur une étude des textes sacrés pour affirmer l'égalité des genres. Ce mouvement est présent dans de nombreux pays tels que les États-Unis, l'Afrique du Sud, l'Europe, l'Asie, le Maghreb et le Machrak (Égypte, Jordanie, Liban, Syrie), et se mobilise contre le patriarcat. http://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9minisme_islamique

²⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit.,p. 170.

Dislocation des catégories narratives

Ce passage qui concentre l'essentiel du portrait moral de Mina ne serait pas moins révélateur de la ligne idéologique fondant le féminisme musulman. C'est aussi une manière de revaloriser la sensibilité modérée par laquelle se définit aussi l'Islam. Cette modération est également la tendance soufie, qui, par son esprit de tolérance et d'ouverture sur l'autre, se démarque de celle fermée, rigoriste, du sunnisme. Celui-ci encourage l'ouverture mais recommande en même temps le respect du cadre général de l'Islam. Fatima Mernissi qui se réclame ouvertement du legs soufi, fait valoir à travers le personnage fictionnel de Mina, cet autre visage de l'Islam.

Les personnages à la fois référentiels et fictionnels contribuent grandement à la réhabilitation de la culture du harem et de la femme musulmane. C'est dans cette perspective que sont évoquées les figures les plus célèbres du monde musulman et qui sont fortement appuyées par les personnages qui sont créés à cet effet. Cette double recomposition autobiographique et culturelle est ainsi à la mesure des projets d'enracinement et de déracinement identitaires qu'illustrent à nouveau ces nombreux portraits dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

II.2. Les figures de l'acculturation et de la soif

Derrière ces deux mots acculturation et soif, c'est la problématique identitaire d'AssiaDjebar, son exil dans la culture française qui se profile à nouveau. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* se montre saturée par la culture française, mais cruellement assoiffée de celle arabe, qu'elle n'a pas eu la chance d'apprendre en raison de son instruction précoce en langue française. Cette ambivalence culturelle, qui a déjà été abordée d'un point de vue linguistique dans le discours de l'essai du premier chapitre, sera retraitée par le biais de la catégorie narrative du personnage, celle-ci en tant que reconfiguration de cette situation culturelle, reflet de l'identité de l'écrivaine.

La démarche analytique qui sera adoptée dans ce sens consistera à convoquer les concepts sémiologiques et sémiotiques de « l'être » du personnage, son « nom », son « portrait psychologique », et le rôle thématique. Si le nom recèle généralement une certaine part du réel, dans la mesure où sa construction permet de faire apparaître des traits identitaires d'un écrivain, le rôle thématique est, lui, plus implicite, car cela nécessite d'identifier les liens possibles entre cette même identité et les structures thématiques dont les personnages peuvent être représentatifs. C'est cette structure thématique en tant qu'indice de substitution du

Dislocation des catégories narratives

personnage que Greimas définit en termes d'« acteur envisagé sur le plan figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un sens²⁵ ».

Pour mener cette analyse du personnage, il s'agit de réinterroger de nouveau les deux dimensions référentielle et fictionnelle inhérentes à cette entité narrative. Dans cette perspective, et comme c'est aussi le cas dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, le personnage-référentiel fait office de reconfiguration des cultures française et arabe en confrontation. En ce qui concerne la catégorie du personnages-embrayeur, qui sera traité dans la seconde étape, l'objectif est celui de montrer chaque fois en quoi ces personnages représentent les aspects identitaires de la soif et de la saturation.

Les personnages référentiels restructurent d'une manière très remarquable les cultures arabe et française dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ils relèvent essentiellement de la sphère littéraire et poétique, et ce sont des noms universellement connus et reconnus qui sont cités. Cette prévalence du littéraire et du poétique opère un net rapprochement entre la personne d'AssiaDjebar et ces cultures, puisque le parcours créateur de cette auteure est très fortement associé aux arts d'une manière générale.

Les figures de la culture arabo-musulmane en présence sont, en effet, hautement littéraires. C'est pourquoi le corpus poétique par lequel est reconstitué cet héritage culturel est celui de la poésie préislamique des *Mo'allaqat* et de la poésie mystique musulmane, essentiellement persane. AssiaDjebar valorise ce patrimoine culturel.

En littérature antéislamique, ce sont les poètes Imru al-Qays, « le prince errant » (p. 332), Nabigha al-Dhubyani (p. 335) et al-Khansa « dont la déploration évoquait la mort de son frère bien-aimé, Sakhr » (p. 333) qui sont évoqués dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est un corpus poétique très riche à l'égard duquel la narratrice d'AssiaDjebar exprime sa pleine sympathie.

Cette recomposition culturelle, sommaire, est régulièrement ponctuée d'expressions de regret. Ces frustrations sont allusivement formulées par les yéménites « assoiffés » (p. 330), la femme décrite dans le poème d'Imru al-Qays, celle « dont la seule préoccupation était d'atteindre l'eau » (p. 330), et la faim qui est associée au poème d'Al-Dhubyani. « Je relus à voix basse cet extrait qui me laissa quelque peu sur ma faim... » (p. 336), confesse la narratrice.

²⁵ GREIMAS, A.J., *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1970, p. 49.

Dislocation des catégories narratives

En poésie mystique, musulmane, ce sont les noms de Jalal a-DinRumi « le mystique de Konia » (p. 268), « l'Andalou Ibn' Arabi » (p. 268) et Shams Tabriz qui sont évoqués. Le contenu limité de cette poésie, tel que consigné dans le roman d'Assia Debar, signifierait le manque de cette matière tant désirée chez l'écrivaine. Cet effacement culturel concourt à définir le projet autobiographique d'Assia Debar ainsi culturellement surinvesti.

Concernant Jalal a-DinRumi, c'est à travers le livre « Les odes poétiques », *Mathnaouien* arabe, que se trouve très partiellement reconstitué cet héritage mystique. La soif qui révèle ce vide culturel est symbolisée essentiellement par « le commentaire des mystères » (p. 270) qui a été confié par le prophète au calife Ali. La musique qui en ressortit, son irrésistible expression de nostalgie, traduite en arabe par le mot *ou'ehch* (p. 270), serait l'expression allusive d'un puissant désir de ressourcement dans sa culture arabe.

Pour ce qui est de la culture française, le récit *Nulle part dans la maison de mon père* regorge de figures littéraires, d'écrivains et de poètes. Cette plénitude textuelle est un indice de la forte assimilation par la narratrice de la culture franco-laïque, cette autre empreinte autobiographique qu'AssiaDjebar met en relief dans son récit.

Charles Baudelaire, le premier cité de ce vaste héritage latin, est associé aux images du « choc » (p. 120), de « boire » (p. 118), « don de lumière » (p. 124), bref autant de formules qui font résonner cette thématique de l'acculturation. Toujours dans ce contexte poétique, le poète et philosophe latin, Lucrèce, est une autre figure par laquelle est ré-exprimé et d'une manière encore plus significative cette culture laïque écrasante. En faisant dire à sa narratrice la phrase, « Je suis pleine du texte de Lucrèce » (p. 382), AssiaDjebar éclaire un peu plus cette culture franco-latine qui fonde- en partie du moins - sa personne.

Samson François et le grand musicien Chopin sont d'autres figures artistiques par lesquelles se trouve reconduite la satiété culturelle dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La manière dont ce pianiste joue le piano, les plis de son dos, les mouvements de ses doigts, tout son corps en agitation sont des allusions à l'acculturation que la narratrice dénonce dans son récit :

Le célèbre pianiste s'inclinant devant l'assistance, se recueillant ensuite, mains tendues au-dessus du clavier, les notes de musique griffant imperceptiblement le silence, montant en un flux progressif – comme si une cascade allait jaillir de derrière

Dislocation des catégories narratives

*le piano que je découvrais à peine, l'ombre de l'artiste à demi courbée et laissant couler de ses doigts des flots d'accords chevauchant dans un ordre mystérieux*²⁶.

Si la narratrice est très fortement émue par cette prestation musicale, cela parce qu'elle est aux prises avec un état d'âme étrange et demeuré jusque-là enfoui au plus profond de son être désormais inconnu. Cette émotion jusqu'aux « larmes » (p. 140), diversement reformulée par « une mise à nu », « une révélation » (p. 141), ou encore « orphelins » (p. 140), serait à la mesure de la violence éducative, française, intériorisée par la narratrice.

Vu son instruction française, particulièrement ses lectures de romans célèbres de la littérature française, la narratrice s'éloigne plus encore de sa culture ancestrale. Elle reconnaît que ces lectures sont d'un apport considérable à sa formation, mais en même temps elle n'est pas moins consciente que cette aventure littéraire est à l'origine de bien de transgressions commises.

L'écrivain André Gide est une figure de la transgression. L'importance de cet homme de lettres dans le récit d'Assia Djébar, réside, d'abord, dans le fait qu'il a été cité au moins trois fois. Outre les échanges de livres entre la narratrice et Mag, c'est sous l'effet de « la citation de Gide » (p. 161) dictée par sa complice, que la narratrice est amenée à commettre sa première transgression, en consommant du baba au rhum.

Cette influence prendra encore plus d'ampleur en provoquant d'autres tentations plus importantes encore chez la narratrice. Ses lectures gidiennes, et la notion « d'acte gratuit » (p. 255) qu'elle retient de cet écrivain, sont derrière d'autres transgressions, à l'exemple de celles du « premier baiser donné sous l'arbre et dans la pluie » (p. 410) et de la tentative de suicide survenue à l'âge de dix-sept ans. La formule utilisée dans ce sens, à savoir « transgression plus générale » (p. 255) résume cet aventurisme croissant. À tout cela, s'ajoute l'attrait de la narratrice pour André Gide qui est en partie motivé par le voyage que ce grand écrivain a effectué en Algérie, à Biskra.

Deux autres jeunes écrivains, Alain-Fournier et Jacques Rivière, se trouvent eux aussi associés à cette thématique de la mort dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Très jeune, le premier « a péri sous l'uniforme lors de la première guerre mondiale » (p. 151). Outre ce fait biographique particulier, c'est à cette littérature française que se trouve

²⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 139.

Dislocation des catégories narratives

inextricablement mêlée cette atmosphère de mort dans le récit d'AssiaDjebar. C'est un autre indice autobiographique.

À l'instar de ces personnages référentiels, les personnages fictionnels réinvestissent les composantes identitaires de la soif et de la saturation dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La reconduction de ces thématiques à ce niveau de la fiction est symptomatique de la forte implication de l'identité d'AssiaDjebar dans son récit. Cette recomposition identitaire apparaît particulièrement dans les portraits moraux des personnages dans certains noms et les rôles thématiques qui leur sont attribués.

Les portraits psychologiques les plus illustratifs des composantes autobiographiques de la saturation et de la soif sont doubles. Ce sont essentiellement les personnages de la narratrice, du père, et de la mère aussi d'une certaine manière, pour la culture française, et ceux des personnages d'Ali et de Tarik et de Mounira pour la culture arabe.

Le père est la figure par excellence de cette saturation culturelle, française. En effet, malgré certaines réserves qu'il manifeste envers sa fille et son épouse, il leur accorde une large marge de liberté. L'intégration de sa fille dans l'école française est un acte révolutionnaire dans l'histoire du monde musulman.

Cette problématique de l'émancipation constitue l'essentiel de tout le projet créateur d'AssiaDjebar. Elle s'annonce dans ses deux premiers romans, *La Soif et Les Impatients*. Ces romans sont « centrés sur la seule vie sentimentale d'héroïnes 'libérées'²⁷ », une caractéristique qui ressurgit sous la forme d'un commentaire dans l'*incipit* du roman, *L'Amour, la fantasia*. Les mots qui ouvrent ce récit sont : « Dès le premier jour où une fillette 'sort' pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra sur eux²⁸ ». Cette citation met clairement en exergue la responsabilité du père dans la nouvelle destinée de sa fille, et à travers ce cas particulier la mutation sans précédent du statut de la femme musulmane. Elle anticipe déjà sur les conséquences de ce changement, dont le dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* est l'expression la plus douloureuse.

Le portrait moral du père est le reflet de ce projet modernisateur. Il est motivé par l'ambition démesurée de ce tuteur de changer sa famille et toute sa communauté, entendue

²⁷ BOUGUERRA, Mohamed-Ridha, BOUGUERRA, Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, Ellipses, 2010, p. 212.

²⁸ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.

Dislocation des catégories narratives

celle indigène de l'époque coloniale. Ses idées humanistes et progressistes, il les tient essentiellement de la Révolution française de 1789.

Les indices textuels qui s'inscrivent dans cette optique sont liés principalement à l'intention du père d'apprendre la langue française aux élèves indigènes. « Car leurs parents ne parlent que l'arabe ou le berbère ; surtout, il n'y a pas d'électricité dans leurs mesures » (p. 33). S'ajoute à cela, sa fierté, sa bravoure, son dépassement du complexe d'être indigène, ce dont il fait à deux reprises la démonstration. Une fois « en renversant toutes les plaques affichant les mots 'interdit aux Arabes' » (p. 47), une autre fois lorsqu'il a « fait face » (p. 49) à un parent d'élève français, en le défiant.

Ce projet d'émancipation fonde le portrait moral de la mère dans *Nulle part dans la maison de mon père*. À l'instar de celui du père, il est l'expression de la même saturation culturelle et autobiographique ainsi révélée dans ce récit. Les exemples de cette émancipation sont donnés dans les deux premiers chapitres « La jeune mère » et « Les larmes » et vers la fin dans celui « La famille à Alger ».

Hormis son voile blanc et « l'organza », les sorties et visites fréquentes aux familles proches, les déambulations dans les rues de Césarée en compagnie de sa fille sont les marques de ce vaste tableau de la liberté au féminin qu'incarne la mère. L'image qui lui a été d'entrée de jeu attribuée est celle d'une reine au « statut privilégié, de jeune mariée avec un rang spécial pour trôner dans les fêtes de femmes » (p. 13). La considération et le respect que lui témoignent les autres femmes de Césarée lui viennent de ce statut particulier. C'est en effet ce que montre l'une des hôtesse qui « admire sa toilette » (p. 17) lors d'une de ses visites, puis, au hammam, « Lla Aïcha, la gérante des lieux qui semble chaque fois heureuse et fière de recevoir, aussi régulièrement, l'épouse du maître d'école » (p. 69).

Ce n'est pas seulement dans les débuts de *Nulle part dans la maison de mon père* que la mère est présentée en femme émancipée, mais aussi dans le chapitre « La famille à Alger ». Elle est décrite comme une « Occidentale d'une élégance discrète, toujours soignée, bien coiffée » (p. 347). Cette émancipation se confirme aussi par l'abandon du tissu symbolique qui est dès le premier jour de l'installation de la famille à Alger « définitivement plié et relégué au fond d'une armoire » (p. 347).

Il convient de faire remarquer que la mère passe rapidement de son statut de femme soumise à celui de femme émancipée. Le texte insiste sur cette mutation. L'élément le plus

Dislocation des catégories narratives

significatif qui illustre cela est celui « ma mère qui allait fêter ses trente-six ans se métamorphosa en quelques mois en Occidentale ». C'est en effet à ce niveau que devient plus visible encore la saturation culturelle dont le portrait psychologique de la mère est l'une des formes d'expression dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Ce portrait psychologique maternel de la saturation est contrasté par celui de la soif doublement représenté par les personnages d'Ali, le « saharien », et de Tarik. L'amour est le trait le plus significatif de ces portraits, en contribuant ainsi à exacerber la composante autobiographique de la soif dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Cette alliance est doublement renforcée, d'abord par l'art de l'opérette dans le cadre duquel le personnage d'Ali fait pour la première fois son apparition dans le récit. Ensuite, c'est au calife Ali et gendre du Prophète Mohammed qu'il renvoie. Romantisme et mysticisme sont les deux composantes de cet amour dans le récit d'AssiaDjebar. Même l'âge de l'adolescence qu'Ali partage avec la narratrice joue en faveur de cette romance très particulière. Toutes les caractéristiques de l'amour mystique, celui que les soufis vouent absolument à Dieu, sont réunies dans cette aventure de jeunesse unique.

Tout d'abord, ce personnage se distingue par son naturel et son extrême modestie, cette qualité très apparente que la narratrice saisit dès le premier regard, et qu'elle appelle « quelque chose », « il y en a un à qui je trouve... quelque chose » (p. 246). Mais si ce mot « quelque chose » est vague, voire anodin, en apparence, il laisse apparaître en filigrane une intense émotion, celle que la narratrice formule d'abord par l'expression prémonitoire, « je me laisse contaminer par le 'charme' du garçon » (p. 247), puis d'une manière plus franche par celle « le garçon que je me suis mise à appeler en secret le 'Saharien' me plaît vraiment » (p. 248).

Cet amour tient du mystère par la façon avec laquelle Ali manifeste son sentiment ou son attrait pour la narratrice. C'est le mot « hésiter » qui traduit ce ressenti très sobrement manifesté par le personnage. Dans la même page, ce mot est repris trois fois, « hésite » puis « hésitant » (p. 251). La découverte de ce trait de caractère accroît davantage encore l'attraction de la narratrice pour ce jeune lycéen, elle finit d'ailleurs par avouer vouloir « dessiner, croquer, le garder pour [elle] dans sa grâce dégingandée... » (p. 251).

Bien des métaphores sont utilisées afin de mieux décrire cette aventure amoureuse singulière. En effet la rencontre éphémère de la narratrice avec Ali « Le Saharien » est

Dislocation des catégories narratives

assimilée à « une bonne toile écrue, solide, chaude et fruste, parfumée de lavande, peut-être un drap d'amour juvénile » (p. 256). La série d'adjectifs qui se greffent sur cette image de la « toile » révèle toute la soif de la narratrice pour sa culture ancestrale, dont le personnage d'Ali n'est qu'une allégorie. Ce désir de renouer avec la culture d'origine prend la forme d'une autre figure, à savoir la fille d'Ali que la narratrice rencontrera par hasard « une vingtaine d'années » plus tard dans un avion. Cette fille est décrite comme « la jeune fille à la grâce radieuse » (p. 265).

Outre cette thématique de l'amour, celle de l'érotisme n'est pas moins présente dans le roman d'AssiaDjebar. Cet érotisme est inextricablement mêlé à la poésie par laquelle il se manifeste. Le personnage de Tarik incarne cette dimension de la culture arabe préislamique, et son portrait moral est érotisé à plus d'un titre. Il l'est d'abord par la figure d'Imru al-Qays qui est célèbre par sa poésie érotique comme le révèlent ces quelques vers traduits par Jacques Berque dans son livre *Les dix grandes odes arabes de l'Ant-Islam* : « Et toi l'enceinte l'allaitante je te visitai, je t'ai distraite du nourrisson aux amulettes / Si derrière toi il pleurait, du buste vers lui te détournais, mais le reste de ton corps sous moi ne dérobaient / ...²⁹ ».

L'érotisme se manifeste également par les nombreuses escapades de Tarik avec la narratrice. Ces promenades sont des allusions à un long voyage dans le temps immémoriaux, ce qui est indiqué par la formule « à grandes enjambées » (p. 328). Ces escapades font de même écho aux pratiques païennes du vol des mariées qui sont plus longuement décrites dans le roman d'AssiaDjebar. À cela s'ajoutent les attitudes et gestes du garçon au moment où il raconte à la narratrice la biographie d'Imru al-Qays, ce poète brigand. Les formules « le bras prisonnier de sa poigne vigoureuse » (p. 328), « un peu comme on défait le voile d'une jeune nomade dont la beauté ne sera admirée que par un seul » (p. 329) disent clairement cet érotisme dans le désert d'Arabie.

Plus que cela, c'est par l'intrusion de Mounira, la complice de Tarik, que l'essence sexiste de ce portrait se fait plus évidente. La littérature arabe classique par laquelle Tarik et la narratrice sont liés jusque-là est vite remplacée, grâce à l'entrée en scène de Mounira, par une intrigue érotique très minutieusement décrite. Les traits de cette machination au féminin se sont dévoilés lors de la rencontre « à trois » de Tarik, Mounira et la narratrice à la brasserie Victor Hugo. L'échange très fluide « en arabe » entre Mounira et Tarik, la tête de celle-ci

²⁹ BERQUE, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*, Op.cit., p. 69.

Dislocation des catégories narratives

« tout le temps tournée vers Tarik » (p. 387), la connaissance parfaite de « la parentèle » de ce garçon dont Mounira fait preuve, et les « sourires » (p. 388) de Tarik envers cette jeune fille sont autant d'expressions qui illustrent cette dimension érotique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Les prétentions érotiques de Tarik n'amointrissent en rien l'amour de la narratrice pour la poésie des *Mo'allaqat*, expression par excellence de cet érotisme. La narratrice est fascinée par la sève orale de cette poésie, « les allitérations, les allusions, les doubles ou triple sens d'un mot pivot, le jeu intérieur des rimes arabes » (p. 324). C'est de la beauté de cette poésie qu'elle est au fond amoureuse. Sa seule préoccupation : atteindre cette matière sublime. La soif témoignée à l'égard de cette poésie est un autre trait qui fonde le projet autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Le rôle thématique est un autre biais par lequel sont réinvesties les thématiques culturelle et autobiographique de la saturation et de la soif. Ces thématiques identitaires et culturelles sont représentées par deux personnages féminins, à savoir Mounira encore une fois et Farida. La première fait figure de femme traditionnelle du harem. Cette tradition est le premier rôle thématique. La seconde est celle d'une femme musulmane instruite et émancipée. Cette modernité est le second rôle thématique.

Incarnation de la femme traditionnelle, profil recherché par AssiaDjebar, Mounira est une figure de la soif. Elle est le type de femme qui s'impose à ses semblables. Elle l'est par son « physique exceptionnel », son verbe influent « une sorte de *vox populi* » (p. 243), mais surtout son audace à s'interposer entre les hommes et les femmes pour rapprochement et mariage. C'est ce dernier trait de la marieuse qui est le plus décrit, « elle joue les entremetteuses » (p. 246).

Cette jeune adolescente, bien qu'élève dans un collège français, rappelle ainsi les pratiques féminines du harem, les intrigues ou la médiation qu'elles assurent entre les hommes et les femmes. En arabe, ce rôle est désigné par le terme *al-wassita*. Dans la tradition du harem, cette femme représente :

L'un des verrous les plus significatifs de la faute de type sexuel : elle pousse les époux à commettre l'adultère, aide son acolyte masculin à ravir sa virginité à une adolescente qui en a déjà vu d'autres. Ce que reprend Cervantès dans La fausse tante,

Dislocation des catégories narratives

*où l'on voit une aubergiste résoudre la virginité de sa protégée pour la revendre à des hôtes de passage*³⁰.

Présenté en couple, les personnages d'Ali, un jeune lycéen baptisé « le Saharien » parce que venant d'une lointaine oasis du sud algérien, et la narratrice incarnent ces deux mondes séparés des hommes et des femmes. Mounira intervient dans sa mission obscure d'intermédiaire dans un objectif double, éloigner la narratrice d'Ali et la rapprocher de Tarik, le complice de celle-ci.

Bien des métaphores décrivent ce rôle thématique de l'entremetteuse qu'assume pleinement Mounira dans ce récit. Les pouvoirs exceptionnels de cette jeune fille sont exprimées par des images multiples, à savoir « d'œil allumé » (p. 244), « maîtresse d'œuvre » (p. 239), « agent de liaison » (p. 239), « papillon » (p. 243), ou encore la « mouche s'approchant du coche » (p. 245). Mobilité, vivacité et curiosité insoutenable, Mounira, la tisseuse de la toile du harem, s'impose comme une femme incontournable, à la merci de laquelle se trouvent soumises les deux populations féminine et masculine du harem. Objet de la quête dans *Nulle part dans la maison de mon père*, cette puissance au féminin est une autre figure de la soif qui fonde la dimension identitaire chez AssiaDjebar.

L'intellectuelle musulmane est un autre rôle thématique qui est associé au personnage de Farida. Elève dans un collège français, Farida s'engage dans la voie de l'émancipation. À l'origine de cette destinée se trouve le père, un haut gradé dans l'armée française.

Par cette relation au père, le personnage de Farida est l'un des doubles d'AssiaDjebar. Cette dernière reconnaît à son père de l'avoir libérée du harem, de lui avoir donné la chance inespérée de l'instruction française. Mais, en même temps, elle lui en veut de l'avoir arrachée au monde de la tradition. Ce double rapport fonde l'écriture et la création d'AssiaDjebar.

Le personnage romanesque de Farida est l'ombre dans laquelle se projette cette identité ambiguë de la narratrice dans le récit d'AssiaDjebar. Des éléments textuels corroborent cette affirmation. En effet, l'amour paternel est l'un des éléments identitaires importants qui rapprochent le personnage de Farida et AssiaDjebar. Cet amour, comme le confirme le propos de la narratrice elle-même, à savoir « son père n'ayant qu'une fille [elle], l'aimait beaucoup, se disait fier de ses résultats scolaires » (p. 171), est exclusivement lié à l'instruction française. C'est dans ce sens que s'inscrit également la formule très révélatrice,

³⁰ CHEBEL, Malek, *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Op.cit., p. 167.

Dislocation des catégories narratives

« la fille de son père »), qui est répétée plusieurs fois dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

En introduisant le personnage de Farida, AssiaDjebar dramatise dans une certaine mesure cette situation identitaire. L'un des procédés inscrit dans ce sens est celui de confondre le trait autobiographique de la sévérité paternelle avec le militarisme fictionnel du père de Farida. Cette rigueur militaire prolongeant celle traditionaliste, dont Farida est doublement l'objet, s'illustre dans la tenue vestimentaire de cette jeune fille. « Farida arrivait au collège couverte de pied en cap du voile blanc traditionnel » (p. 168).

Par ailleurs, Farida n'est pas moins moderne. Son inscription « en classe de philosophie » (p. 168), sa relation d'amitié avec « la dame professeur de philosophie » (p. 172), plaident en faveur de cet autre statut, et à travers ce dernier l'identité d'AssiaDjebar. Le recours à ce biais fictionnel serait une stratégie de dramatisation de cette identité d'AssiaDjebar, en vue de mieux caractériser l'exil culturel dont celle-ci est porteuse.

Cette similitude autobiographie/AssiaDjebar et fiction/Farida se prolonge dans une certaine forme d'énonciation dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est une curiosité très prononcée manifestée à l'égard de ce personnage, qui est contradictoirement exprimée par les thématiques de la sympathie et de l'inquiétude. Comme si la destinée de cette instance romanesque de Farida était aussi celle de l'écrivaine. Elle dit être un mystère pour elle. « Comme elle me resta longtemps mystérieuse, cette Farida ! » (p. 170). Farida est présentée d'une manière incomparable. Aucun des autres personnages, Mag la plus complice de la narratrice, comprise, n'est présentée avec autant d'intérêt.

Plus que cela, Farida devient pour la narratrice une sorte de fantôme. Elle la hante et exacerbe sa fragilité intérieure. « Comme si l'ombre du père la surveillant continûment était soudain devenue pour nous toutes une menace, ou tout au moins l'ombre d'une menace pour plus tard ! » (p. 171), avoue la narratrice. Et cette dernière d'ajouter « j'imaginai parfois Farida en sœur aînée » (p. 171).

Comme le père de la narratrice, et c'est là un autre dénominateur commun, celui de Farida est, lui aussi, un emblème de l'acculturation française. De même, il sert la France par son statut de haut gradé dans l'armée française. La sévérité d'esprit que ces deux tuteurs tiennent respectivement de cette culture est clairement mise en exergue :

Dislocation des catégories narratives

Ainsi, mon père, qui me semblait jusque-là si sévère, s'avérait plus libéral que celui de Farida – pourtant officier, lui, chez les Européens. – Forcément, commentait une camarade parmi celles qui ne rejoignaient leur famille qu'à la Noël ou pour pâques, ce père en tant qu'officier, maintient sa fille à la fois sous la loi musulmane et dans la rigueur de la discipline militaire³¹.

Toujours dans la même démarche d'une mise en lumière de l'autobiographique par le fictionnel, AssiaDjebar continue de se dévoiler à travers le personnage de Farida. Ce que la narratrice dit sur le père de Farida, AssiaDjebar le confirme sur son père nommé « Tahar » dans le récit. Il est partagé lui aussi entre les deux cultures traditionnelle et moderne, c'est-à-dire que « malgré ses idées et sa foi [...] il redevient malgré lui sans le savoir « un gardien de gynécée » (p. 443). Ainsi, la formule « sans le savoir » par laquelle est modérément traitée la sévérité autobiographique du père est neutralisée au plan fictionnel par l'expression plus crue « ce père [...] maintient sa fille dans la rigueur de la discipline militaire ».

La fiction œuvre amplement en faveur de l'autobiographie dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est une stratégie qui révèle une autre facette de l'identité d'AssiaDjebar, celle d'une femme musulmane dont l'émancipation est problématique car sacrifiée pour la culture française et ses idéaux humanistes et progressistes. C'est de cela aussi qui est constituée la saturation identitaire dans ce roman.

Le réinvestissement de l'ambiguïté culturelle et autobiographique est corroboré à cet autre niveau de la construction du personnage. À cet égard, c'est le caractère fragmentaire de l'écriture autobiographique qui est mis en exergue. Les personnages de fiction les plus importants illustrent ce fusionnement autobiographie/cultures laïque et traditionnelle qui est une autre manifestation de la rêverie faisant voler en éclats le genre autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

À la différence des procédés du portrait psychologique et du rôle thématique, le nom par lequel réapparaît l'ambiguïté culturelle et autobiographique concerne uniquement la matière autobiographique de la soif. La structure plus construite de cette composante de l'être du personnage montre à quel point la quête identitaire, le désir de renouer avec les origines demeure vivace dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est pourquoi trois noms inscrits dans ce sens sont des références évidentes à cette culture perdue. Ce sont « Mounira »,

³¹DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit.,p. 170.

Dislocation des catégories narratives

« Sakina » et « Tarik ». Outre leur étymologie arabe, ces noms sont pareillement définis par AssiaDjebar, d'où la place centrale qu'ils occupent dans cette problématique identitaire.

Dans les trois cas de figure, les significations culturelles de ces noms ne peuvent être saisies que si l'on se réfère à la langue arabe à laquelle appartiennent les entités culturelles des trois personnages cités. L'arabité qui apparaît dans ces noms confirme encore la nature de la quête identitaire dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Le premier nom, Tarik, exprime avec force l'idée autobiographique de la soif. Derrière l'image de « la route » (p. 324) qui le détermine, c'est le fantasme d'une recherche, d'un renouement avec la culture traditionnelle qui est exprimé. Cette quête est un voyage dans le temps et dans l'espace, jusqu'à l'ère immémoriale de la langue poétique des *Mo'allaqat*.

Le second nom, « Mounira », sert la même finalité d'une mise en avant de la dimension autobiographique de la soif. C'est le sens étymologique de ce nom, à savoir la « vamp orientale » (p. 238), qui met en évidence ce trait identitaire. L'élément du sang qui est suggéré par cette image traduit l'intensité de la soif, le désir irréprouvable de réintégrer l'univers perdu de la tradition.

Le troisième, « Sakina », est un autre biais de l'expression de la soif dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Sakina est la sœur cadette de la narratrice. Elle est présentée une seule fois dans le chapitre « Le petit frère ». Elle est elle aussi sémantiquement rattachée à la langue arabe, ce prénom de sakina « signifie en arabe 'sérénité' » (p. 96). Dans le récit, cette quiétude est celle du père qui en nommant sa fille ainsi souhaite assurer « la sérénité de son épouse » (p. 96). C'est une autre forme d'expression de la soif identitaire dans le récit d'AssiaDjebar.

Dans ses deux composantes référentielle et fictionnelle, la catégorie du personnage prolonge les champs culturels arabo-musulman et franco-laïc par lesquels les autobiographies se restructurent dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est fragmentation autobiographique qui se poursuit ainsi dans les deux œuvres.

III. Brouillage de la temporalité : interférence des histoires individuelle et collective

Tout comme l'instance narrative et le personnage, le temps est l'autre catégorie narrative dans laquelle s'illustre la construction de l'autobiographie par la culture dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce temps est double, celui à la fois du vécu des deux narratrices, et celui collectif du monde musulman, en particulier le Maroc et l'Algérie auxquels appartiennent Fatima Mernissi et AssiaDjebar.

En ce qui concerne les récits autobiographiques, il est peu convaincant de plaider en faveur d'une soit disant histoire individuelle autonome, donc chronologiquement et linéairement rendue dans le récit. Philippe Gasparini s'en explique : « Le travail de l'auteur faisant appel à sa mémoire s'apparente à du ravaudage : il resserre la trame, raccommode les trous, emprunte, si besoin est, une pièce de tissu ici ou là, brode par-dessus, et enfin trempe le tout dans un bain de teinture...³² ». Ce travail hautement métaphorisé est une mise en évidence de l'impossible homogénéité du récit rétrospectif. Ces « trous », cette « pièce de tissu » seraient des métaphores de segments d'Histoire par lesquels sont comblées les lacunes de cette autobiographie. Le récit de vie, en général, se construit au gré des interférences entre les histoires individuelle et collective.

Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, cette discordance temporelle se décline sous la forme d'un entrelacement de trois temporalités hétérogènes. La première est celle de l'enfance de la narratrice qui s'étale sur six ans, de trois à neuf ans, une période passée dans un harem ou une maison traditionnelle de la Médina de Fès. Cette histoire individuelle est doublée par celle collective de la civilisation musulmane qui est aussi celle du harem. Une autre histoire est celle fantasmée, à savoir la réhabilitation du harem, un harem réformé où la narratrice ainsi que toutes les femmes marocaines et musulmanes seront libres, émancipées des interdictions contraignantes de cette institution sacrée.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'histoire individuelle de la narratrice est celle de la reconstitution d'une instruction française, laïque, celle-ci regroupant son enfance, l'école française primaire qu'elle a fréquentée, son adolescence, le collège et le lycée également français. L'Histoire qui prolonge cet axe temporel est une vaste recomposition du colonialisme français et turc ainsi qu'une intrusion dans les héritages patriarcal et le matriarcat potentiellement incarnés par certaines figures du roman, particulièrement le père

³² GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Op.cit., p. 191.

et la mère. La visée prospective qui découle de ces temporalités autobiographiques et historiques est une rêverie de déshérence, une récusation de tout héritage quel qu'il soit.

III.1. Enfance au harem, civilisation musulmane, rêverie de la réhabilitation du harem

Ces trois composantes temporelles sont elles aussi culturellement déterminées et de ce fait elles constituent un autre opérateur dans la construction de l'autobiographie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. La narration spécifiquement rétrospective d'un passé personnel se trouve ainsi régulièrement rompue par d'autres séquences analeptiques et proleptiques relatives à un passé collectif de la civilisation musulmane et à son avenir étroitement lié à la réhabilitation rêvée du harem.

Proportionnellement, ce temps rétrospectif de l'histoire individuelle, à le comparer avec celui du récit qui s'étend sur 232 pages, est plutôt plus mince, ce qui signifie que l'épaisseur textuelle, ou le temps du récit, intègre plus que cette temporalité autobiographique. C'est pourquoi les fragments proprement autobiographiques sont plus courts que les longues séquences collectives impliquant l'Histoire de l'Islam et son avenir.

L'histoire individuelle est une reconstitution de l'« histoire d'une personnalité³³ », entendu celle de la narratrice soumise à une double formation, à savoir l'obéissance qu'implique l'éducation religieuse du harem, et un idéal de liberté inspiré des pionnières du féminisme du monde musulman. Temporellement, cela explique sans doute la tranche d'âge narrée, qui est au plan psychologique propice à cette formation ou endoctrinement.

Au début, à la page 7, l'année de trois ans à partir de laquelle s'ouvre cette formation ambiguë est annoncée. C'est à l'âge de trois ans que la narratrice commence à prendre connaissance de son éducation religieuse qui forgera sa future personnalité de femme musulmane, cette éducation est nommée aussi les *hududs* : « ... l'école coranique où l'on m'a envoyée à l'âge de trois ans... » (p. 7).

Vers la fin du récit, à la page 210 précisément, la narratrice n'aura que neuf ans. Cette phase est associée à la rupture avec son compagnon d'enfance Samir qui l'a énormément influencée. La narratrice aspire à devenir comme lui, en s'affirmant devant les autres. Cette rupture en traduit-elle une autre fantasmée, celle avec l'éducation religieuse antérieure ? « La

³³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Op.cit., p. 17.

Dislocation des catégories narratives

rupture entre Samir et moi s'est produite quand j'allais avoir neuf ans » (p. 120). Le personnage de Samir duquel va dépendre jusqu'à l'âge de neuf ans la petite Fatima serait un substitut, dans la sphère quotidienne, de l'idéologie religieuse intériorisée dès l'école.

Ce processus autobiographique, individuel, peut être résumé par deux relations paradoxales que la narratrice entretient avec son milieu familial dans lequel elle évolue de trois à neuf ans. La première, qui est de nature religieuse, est celle avec son père, son enseignante Lalla Tam, sa grand-mère paternelle Lalla Mani, la coépouse de son grand-père maternel Lalla Thor ; cette relation concerne aussi les cousins Samir et Malika. La seconde, plus libertaire, est celle que la narratrice tisse avec sa mère, sa grand-mère Yasmina, sa Tante Habiba et sa cousine Chama.

Avec le premier groupe, la narratrice apprend à être une femme musulmane correcte, dont la principale mission est celle d'œuvrer à la stabilité de l'ordre du harem et de sa pérennité. Elle est tout le temps à l'écoute de ces autorités religieuses qui la rappelle en permanence à l'ordre. Mais c'est de celle plus sage de son père qu'elle semble être le plus convaincue. Ce père, en véritable avant-gardiste, pointe souvent du doigt les risques réels qui pèsent sur la tradition. Il montre aussi les vertus humaines de l'institution du harem. L'absence de commentaires accompagnant ces propos signifierait-elle de la part de la narratrice une forme de solidarité, quoique tue, avec cette vision ? La sympathie qu'elle témoigne à l'égard de cette institution sacrée du harem tient de ces discours positifs.

L'une des vertus de cette institution qu'elle apprend de son père est celle de la protection des gens vulnérables. Grâce au harem qui les rassure, les femmes en conflits conjugaux peuvent s'affirmer devant leurs époux et revenir sans problèmes ou même avec « fierté » dans la maison de leurs parents pour y « chercher refuge pendant quelques semaines ». La tante Habiba illustre ce cas de figure. Après son divorce, elle occupe avec « les cousines et les tantes un labyrinthe de petites pièces » (p. 74) aux étages supérieurs de la maison. Sans doute, le harem se définit comme une digue à la menace du divorce qui menace les foyers.

Plus qu'une simple désertion de la maison conjugale, ce refuge temporaire dans la maison paternelle peut pousser aussi l'époux à revoir sa conduite tant ces femmes peuvent « montrer qu'elles disposaient d'un autre lieu de séjour, prouvant ainsi qu'elles étaient capables de se débrouiller seules et n'étaient pas totalement dépendantes » (p. 74). Cette rupture pourrait être définitive, à savoir, dit la narratrice, « l'installation définitive chez nous après un divorce ou

Dislocation des catégories narratives

un problème grave » (p. 74). Incontestablement, par son rôle social édifiant, le harem participe amplement à assurer le maintien de grands équilibres de la communauté.

À l'instar de bien d'autres, ces passages tiennent lieu d'argumentaire en faveur de la tradition. L'un des exemples est celui de Lalla Mani qui s'insurge contre les aspirations des femmes du harem à vivre en liberté. Les chansons d'Asmahanéloignent ces femmes des règles de la pudeur et les font rêver à des princes charmants, à la danse dans les cabarets européens. À cet égard, la riposte de Lalla Mani est sans appel, en traitant ces femmes « de bonnes ménagères musulmanes » annonçant par leurs désirs débridés « la fin de tout » (p. 198). L'affrontement et l'invective, qui est une autre facette de la culture religieuse du harem, prennent le relai de l'argumentaire mûrement réfléchi du père.

D'un autre groupe féminin, sa mère, sa grand-mère Yasmina, sa cousine Chama et sa tante Habiba, la narratrice, apprend, cependant, à se révolter contre l'autorité et à être libre. Par sa grand-mère Yasmina, elle découvre, par exemple, comment celle-ci tourne en ridicule les plus grandes personnalités du monde musulman, comme Ibn Khaldun et Harun al-Rashid. Par sa tante Habiba, la conteuse du harem, la narratrice découvre la magie des mots et leur pouvoir salvateur. À l'exemple de sa mère et sa cousine Chama, elle admire le courage d'une parole libre et parfois impudique. Tout comme dans la formation religieuse, cette incitation à la rébellion est sujette à la même dichotomie, la radicalité prônée par la mère et Chama et la modération incarnée par Yasmina et Habiba.

La mère incarne cet extrémisme lorsque, par exemple, elle demande à sa fille, la narratrice, de prendre plus tard sa revanche. Elle cherche ainsi à se venger du harem qu'elle considère étant à l'origine de ses malheurs. Cet idéal de liberté, elle rêve de le voir se réaliser un jour dans la vie complètement émancipée de sa fille. Elle désire tant que ses « filles aient une vie palpitante, passionnante et pleine de bonheur à cent pour cent, ni plus ni moins » (p. 77). Ce thème très sensible du « bonheur » montre bien la position radicale de la mère à l'encontre du harem. Derrière cette parole de la mère se profilerait un projet féministe de grande ampleur, celui d'un combat pour l'égalité entre les hommes et les femmes dans le monde musulman.

Ce n'est pas la même démarche que préconise la grand-mère Yasmina qui privilégie une autre manière d'agir. C'est en dehors de la dimension politique que se situe cette entreprise. Elle souhaite que les filles opèrent ce changement par le rêve et l'intelligence, ce qui revient à dire que le rejet absolu du harem pourrait être évité. Au sujet de la *sulta* ou l'autorité, elle

Dislocation des catégories narratives

enseigne à sa petite-fille la manière dont elle pourra s'en débarrasser sans pour autant récuser l'institution du harem :

Pour être heureuse, une femme doit réfléchir beaucoup, de longues heures, en silence, comme lorsqu'elle joue aux échecs, sur la manière dont elle fera le premier pas. Il faut d'abord définir qui a sur toi la sulta. Cette information est essentielle. Ensuite, il faut battre les cartes, mélanger les rôles. C'est le plus intéressant. La vie est un jeu. Considère-la sous cet angle tu vas en rire³⁴.

À la différence du discours autoritaire de la mère, celui de Yasmina est plus pédagogiquement mené. C'est la figure de Chahrazade qu'elle ressuscite de cette manière. En effet, ce discours favorise moins la passion et la rancœur que l'intelligence, la créativité et l'imagination. L'essence ludique de la vie (« La vie est un jeu ») qu'elle veut que sa petite fille saisisse requerrait cette conduite sage et plus réfléchie. Par cette autre approche, Yasmina aura contribué autrement à la formation de la jeune narratrice.

Cette histoire individuelle n'est qu'une parabole de l'Histoire religieuse amplement reconstituée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Maurice Halbwachs explique cette relation inextricable entre l'individualité et la collectivité lorsqu'il fait remarquer que « nos souvenirs demeurent collectifs car l'histoire de notre vie fait partie de l'Histoire en général³⁵ ». C'est une analyse qui est sans surprise, car, d'abord, l'évolution de l'individu ne saurait se faire en dehors du contexte historique, ensuite il est, par la culture qu'il intériorise tout au long de son existence, forcément porteur de l'Histoire de sa nation d'appartenance, voire universelle.

Cette Histoire religieuse est certes celle de l'Islam mais elle inclut également les deux autres religions monothéistes : judaïsme et christianisme. Le schéma narratif de cette Histoire est imprégné des images de la guerre et du jeu que la narratrice apprend de sa mère, « le jeu est une sorte de guerre » (p. 8). Outre ces deux aspects essentiels de la guerre et de la paix qui pareillement structurent ces histoires individuelle et collective, l'Histoire religieuse racontée est étroitement liée à la condition féminine. De même que l'histoire personnelle de la jeune narratrice qui est soumise aux influences contradictoires de sa mère et de sa grand-mère Yasmina, l'Histoire de l'Islam est elle aussi contradictoirement représentée par la construction des harems où sont enfermées les femmes récupérées des champs de bataille à l'époque des

³⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 146.

³⁵ HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 52.

Dislocation des catégories narratives

Abbassides. Dans ce sens la cohabitation pacifique dont jouissaient alors les communautés juive, musulmane et chrétienne en Andalousie sont les figures les plus significatives de ce rapprochement.

La guerre est le dénominateur commun de cette destinée commune de l'Histoire de l'Islam et de la condition féminine qui commence au Moyen Âge lors des guerres religieuses entre les Abbassides et les Byzantins. Grâce au biais du conte qui a été adopté, « Il était une fois » (p. 42), les conquêtes territoriales sont assimilées à la chasse faite aux femmes :

La course fut organisée à l'échelle mondiale, et ce furent les Byzantins qui gagnèrent la première manche. Les Byzantins étaient le peuple le plus méchant de l'Empire romain, et malheureusement ils vivaient à proximité des Arabes, et ne perdaient pas une occasion d'humilier leurs voisins. L'empereur des Byzantins conquiert le monde, attrapa un grand nombre de femmes et les parqua dans un harem pour prouver qu'il était le chef. L'Occident et l'Orient se prosternèrent devant lui. Ils avaient peur. Mais après plusieurs siècles, les Arabes apprirent à conquérir des territoires et à chasser les femmes. Ils firent de rapides progrès et se mirent même en tête de conquérir l'Empire byzantin. Finalement ce fut le calife Harun al-Rashid qui eut le privilège de fouler le premier ce territoire. Il menaça de son armée l'empereur romain en l'an musulman 181 (798) et celui-ci fut tellement effrayé qu'il accepta, tremblant comme une feuille, de reconnaître qu'il était prêt à payer des sommes folles, pourvu que l'armée musulmane consente à s'éloigner un petit peu³⁶.

À l'arrière-plan de cet affrontement religieux se trouve la question cruciale de la condition féminine dans le monde musulman. Cette guerre religieuse racontée sur un ton très comique permet de découvrir aussi la genèse de la domestication féminine, une entreprise esclavagiste se confondant avec l'âge le plus glorieux de la civilisation musulmane. Mais ce qui mérite d'être également souligné, c'est que ce harem en tant que lieu d'enfermement des femmes – butin de guerre est d'invention plutôt byzantine, c'est d'eux que les Musulmans auraient hérité cette institution.

Comme la guerre, la paix est introduite par le biais du conte dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les valeurs universelles de la tolérance et du dialogue des religions et des cultures sont mises en valeur dans les contes que la tante Habiba raconte aux enfants du

³⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 43.

Dislocation des catégories narratives

harem. Le parallèle entre ces univers antinomiques de la guerre et de la paix est métaphorisé dans les formules d'« un bateau voguant d'Aden aux Maldives » (p.21), et de la chasse faites aux femmes, dite en termes : « paralyser les femmes que nous attraperons » (p.42).

Ce voyage onirique est aussi celui d'une vie sans frontières religieuses ainsi projetée dans ce passage féérique, à savoir « la rencontre des chrétiens et des juifs qui nous offraient de partager leur nourriture bizarre, nous regardant faire nos prières tandis que nous les regardions faire les leurs ». Ce rêve de partage ou d'une cohabitation pacifique des communautés est poussé encore plus loin en intégrant « les païens qui adorent le soleil et le feu » (p. 121).

Dans la réalité, ce désir de la rencontre de l'Autre est remplacé par les conflits et les guerres. Par ses contes, Habiba cultive plutôt la paix et le rapprochement entre les cultures. Elle cultive cet esprit aux enfants du harem, en faisant ainsi sérieusement concurrence à l'idéologie ségrégationniste prônée par l'école coranique du harem.

L'Andalousie prolonge au plan de l'Histoire cette culture de la tolérance dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Pendant plusieurs siècles, les Arabes, les juifs et les chrétiens vivaient en paix. N'était-ce l'Inquisition menée par « Isabelle la Catholique » à l'encontre des Arabes et des juifs, l'Andalousie aurait été devenue un modèle de paix dans le monde :

Les Arabes et les juifs avaient vécu en Andalousie pendant sept cents ans, du II^e au VIII^e siècle de l'hégire (du VIII^e au XV^e siècle de l'ère chrétienne). Les deux peuples étaient allés en Espagne quand la dynastie omeyyade avait vaincu les chrétiens et établi un Empire dont Cordoue était la capitale³⁷.

Les dates inscrites attestent l'authenticité de cet autre volet de l'Histoire musulmane. Mais le récit insiste beaucoup plus sur les liens humains, culturels et religieux qui prédominent en cette prodigieuse époque. Entre les communautés décrites ne règnent qu'harmonie et entente.

Cette fusion surmonte tous les clivages religieux et linguistiques qui d'ordinaire font obstacle à la paix entre les peuples dans le monde. Il y a aussi lieu de souligner l'absence à cette époque (du moins selon ce récit) de l'esclavagisme féminin, ce qui peut être interprété

³⁷MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 94.

Dislocation des catégories narratives

comme un puissant indice de civilisation et d'humanisme. Cette cohabitation sociopolitique repose en soubassement sur une autre, celle culturelle et artistique.

Ce rapprochement communautaire devient ainsi une réalité grâce à l'art, le chant, la musique et la poésie. Cette réalité est triplement métaphorisée par les formules « changer de dogmes comme de caftans », « observer les étoiles dans leurs ravissants jardins de jasmins et d'orangers », « valsant entre les religions avec une agilité incroyable, pour ne pas dire inconsciente » (p. 95). Regarder vers les étoiles et valser avec une agilité incroyable sont des allusions qui redisent la paix, un art de se détourner des différences pour permettre le rapprochement et l'entente entre les peuples. C'est par ces conduites en apparence insignifiantes que les religions pourraient s'accepter mutuellement.

Cet éclairage historique générerait une vision futuriste plus ambitieuse, celle de voir se concrétiser une vaste réforme du système du harem, celui-ci à même d'assurer plus de justice sociale, en particulier l'égalité entre les hommes et les femmes. Ainsi, après la confrontation de l'histoire individuelle de la petite Fatima avec celle de l'Islam, une autre Histoire nationale marocaine, voire de tout le monde musulman, fantasmée, est née de cette fusion. Le harem n'est pas que raconté mais rêvé aussi. Il serait réhabilité avec l'avènement d'un nouveau statut de la femme qui, dans le récit, demeure très dépendant du destin du nationalisme marocain. La narration passe ainsi du niveau rétrospectif de la remémoration des souvenirs du passé entrecoupé de plus large épisodes historique de l'Islam à une vie ultérieure de la société marocaine ou musulmane qui se poursuit en dehors du livre, en un continuum mémoriel.

Cette anticipation est la promesse d'une vie meilleure, celle qui serait loin de la servitude dont avaient souffert bien des femmes du harem. Cette projection dans le futur est introduite par les récits visionnaires des parentes de la narratrice, sa mère et sa grand-mère en particulier. Mina, cette femme esclave, a elle aussi participé à dessiner les contours de ce monde musulman de demain.

La réalisation du rêve des nationalistes est l'un des grands objectifs de cette grande transformation sociale. La grand-mère Yasmina promet à sa petite fille qu'elle deviendra une femme moderne, instruite, « elle réalisera le rêve des nationalistes, elle apprendra les langues étrangères, elle aura un passeport, elle lira de meilleurs livres, et elle s'exprimera comme une autorité religieuse » (p. 64).

Dislocation des catégories narratives

Quant à la mère, c'est plutôt, et une fois de plus, sur le mode de l'injonction qu'elle exprime cette vision. Elle exhorte sa fille à tout faire pour atteindre cet idéal de liberté. Mais avant cette étape ultime, c'est par Hmed le gardien du portail du harem qu'elle commence en lui prédisant un avenir difficile. « Vous verrez Hmed, prophétisait-elle, vous allez bientôt vous retrouver au chômage, car les femmes seront bientôt libres de faire le tour du monde » (p. 111).

Doublement énoncée, cette rêverie réformatrice du harem, en même temps qu'elle exprime avec force une aspiration à la liberté, elle dit long sur la cruauté du harem à laquelle il faudrait absolument remédier. Les deux modes de l'injonction et du souhait par lesquels elle est exprimée définissent la nature équivoque du projet féministe futuriste, à savoir à la fois le maintien du harem et sa transformation.

Ce souhait d'une profonde réhabilitation du harem est poussé plus loin encore en annonçant non seulement un statut la femme musulmane mieux révisé, mais en présentant celle-ci en parfaite égalité avec l'homme. Cette parité est représentée par les nouveaux pouvoirs de la femme, ceux par exemple de « conduire des voitures et des avions comme TouriaChaoui [la première femme pilote marocaine] » (p. 194). Plus que ces fonctions ordinaires, cette affirmation au féminin peut aller jusqu'à « créer une planète sans murailles et frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année » (p. 194).

Cependant, cette rêverie libertaire, manifestement démesurée, ne sera pas exprimée de la même manière par la jeune narratrice qui à son tour envisage à sa manière sa vie future. Sous l'inspiration des pièces théâtrales de Chama et de Habiba, elle rêve de poursuivre l'œuvre émancipatrice d'Asmahan tout en demeurant indéfectiblement rattachée à la culture du harem. En disant au conditionnel ce projet féministe, « j'éblouirais..., je leur dirais..., je leur parlerais..., je leur chanterais..., je les aiderais..., je créerais..., je gagnerais..., je convainrais..., je réhabiliterais Asmahan... » (p. 106-107), Fatima Mernissi, la petite, laisserait s'exprimer la conscience de Fatima Mernissi l'adulte qui affiche sa distance à l'égard de cette vision trop féministe. Ce conditionnel est ainsi l'expression d'une promesse de fidélité à l'institution du harem.

À titre de comparaison, cette diction au conditionnel est identique à celle adoptée par Jack London dans son œuvre *Martin Eden*. Dans ce récit, le narrateur se dit en s'imaginant vieillard : « Il écrirait. Il serait les yeux qui feraient voir le monde, les oreilles qui le feraient

Dislocation des catégories narratives

entendre, le cœur qui lui donnerait l'émotion³⁸ ». De même que la jeune narratrice de Fatima Mernissi, le narrateur de Jack London, laisse libre cours à sa rêverie manifestement tiraillée, à savoir demeurer pendant la vieillesse avec la même vigueur de jeunesse.

La rêverie chez Jack London et Fatima Mernissi est la fusion en une seule personne de deux entités inconciliables. Chez Fatima Mernissi, c'est à la fois Fatima Mernissi et Asmahan qui fonderaient la future personne de la petite Fatima, ce que métaphoriquement est une sorte de harem renaissant. Chez Jack London, la future vieillesse est rêvée comme une jeunesse qui continuera avec la même la vigueur. Cette conciliation des impossibles constitue tout le sens du conditionnel qui se trouve associé au rêve d'une renaissance ainsi exprimé dans *Martin Eden* et *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Ce n'est pas seulement dans le sens du féminisme que se déploie cette vision féministe dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette orientation est aussi religieuse. Cela réitère sans doute l'idée de l'attachement de Fatima Mernissi à ces deux référentiels, qu'elle continue de revendiquer comme deux conditions de l'existence à venir d'une nouvelle forme du harem.

Le partage du récit entre l'histoire individuelle, d'une enfance passée dans la maison domestique du harem, et l'Histoire collective, religieuse, est une autre forme d'ambiguïté autobiographie/culture qui réapparaît au niveau temporel. C'est l'illustration du caractère fragmentaire de l'autobiographie comme l'expression d'un enracinement profond dans l'imaginaire musulman que cet éclatement fait apparaître là encore en filigrane dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les débordements de cette rétrospective personnelle dans la sphère de l'Histoire en tant qu'aperçu d'une destinée collective lointaine et d'une vision futuriste réparatrice de l'institution du harem, renouvellent en l'enrichissant, le sens de cette autobiographie.

III.2. Instruction française, Histoire « universelle », rêverie de la déshérence

De même que dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, le temps dans *Nulle part dans la maison de mon père* n'est pas limité à la rétrospective autobiographique. L'Histoire y

³⁸ LONDON, Jack, *Martin Eden*, Paris, Gallimard-Hachette, 1965, p. 93.

Dislocation des catégories narratives

est convoquée également. Les colonisations française et turque, la révolution algérienne et la Révolution française de 1789 en sont les principales composantes.

L'histoire personnelle racontée est très complémentaire de l'Histoire collective. Elle en est elle aussi l'embryon. Ce double rattachement est non seulement mis en évidence par l'insertion dans ce récit de vie d'événements et de dates historiques, mais aussi et surtout ces repères tiennent lieu de processus métaphorique qui renouvelle la signification de la dimension personnelle.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'entrelacement de l'histoire individuelle et l'Histoire collective apparaît dans un processus double, contradictoire, celui de la laïcisation liée à l'instruction française et celui d'un retour impossible à la culture traditionnelle perdue. Il en est ainsi de l'histoire personnelle de la narratrice, dont la genèse apparaît à la lumière de la reconstitution des relations fondatrices avec le père et la mère, et de l'Histoire collective de la colonisation considérée comme un moyen de la propagation des valeurs de l'humanisme et du progressisme. Ces deux histoires se tressent, se répondent l'une et l'autre en écho, s'éclairent ainsi mutuellement.

Par rapport à ses parents, la narratrice tient une opinion ambiguë. D'une part, et en vertu de son statut de cultivée, et donc d'émancipée, elle s'affirme en protectrice-libératrice de sa mère. Envers son père, elle est admiratrice de la forte personnalité de celui-ci, de son instruction française, de sa forte croyance en les valeurs du progrès. Inversement, elle est sceptique vis-à-vis d'elle-même, elle témoigne rancune et désaffection envers son père qu'elle tient responsable de son acculturation.

À l'instar de cette ambiguïté personnelle, l'Histoire collective est empreinte de la même contradiction. Elle est à la fois française, laïque et arabo-berbère et musulmane. La première dimension s'illustre par l'Histoire antique de la Césarée romaine, l'Histoire française coloniale et celle de la Révolution de 1789. La seconde englobe l'Histoire de l'Islam, l'Histoire turque et l'Histoire de l'Arabie préislamique.

Cette dualité structurelle est marquée, au plan de l'histoire personnelle, par une tension permanente entre le processus mnémonique de souvenirs conscients, vraisemblablement assumés par la narratrice, et une dimension inconsciente. Ainsi, les rapports de sympathie et d'antipathie envers les héritages évoqués révèlent des attitudes contradictoires.

Dislocation des catégories narratives

Cette équivoque mnémonique est théorisée par le concept freudien de « souvenir-écran ». Ce dernier a pour « fonction d'occulter un fantasme plus lointain, et plus troublant, déterminé par la non-motivation de certains de ses éléments³⁹ ». Une telle tension entre ce qui est assumé et ce qui ne l'est pas opère dans le récit en général un décrochage du niveau conscient à celui inconscient. Le souvenir traduit ce passage.

Dans le récit d'AssiaDjebar, le souvenir-écran est par exemple celui lié à l'accident, la tentative de suicide intervenue à la fin de la narration. Les éléments hautement symboliques, d'une part la baie d'Alger, ancien port des Corsaires Turcs, d'autre part le tramway, symbole de la colonisation française en Algérie, mettent en confrontation les héritages franco-laïc et arabo-musulman dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Ainsi, si cet héritage arabo-musulman représenté ici par la figure spatiale de la baie d'Alger s'inscrit dans le sens de la quête de ressourcement dans les origines, cette action est freinée par l'acte salvateur du conducteur pied-noir. Ce fait très significatif de l'arrêt *in extrémis* de cette « machine branlante », « le conducteur sans doute bouleversé », sa « main en tremble encore » (p.417), trahit par contre une certaine revendication de l'humanisme de cette culture franco-laïque, dont ce conducteur est justement l'emblème. Ce sont ces expressions très denses au plan affectif qui trahissent un attachement indéfectible à cette culture française, par ailleurs pourtant décriée. Donc, c'est dans la mesure où cet événement –(comme expression de l'Inconscient ?) - opère un revirement dans la vision de la narratrice qu'il participe d'un souvenir-écran qui véhicule justement l'Inconscient en question.

Le souvenir-écran participe à déterminer, à travers les relations parentales, le processus de laïcisation de l'histoire personnelle de la narratrice dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Paradoxalement, en même temps qu'il révèle un témoignage poignant à l'égard de la culture arabe, il laisse apparaître une certaine revendication de la culture laïque *a priori* rejetée.

La relation avec la mère tiendrait de cette laïcisation dans la mesure où celle-ci se définit comme un rôle à la fois protecteur et libérateur. Comme le titre du premier chapitre l'indique, « La petite mère », la petite narratrice prend soin de sa mère, l'introduit dans l'espace public. À maintes reprises, elle insiste sur cette lourde mission qui lui est échue. « A présent moi fillette, je lui tends la main » (p. 14), et dans la même page, quelques lignes plus

³⁹ LAPLANCHE, Jean (trad.), *Sur les souvenirs-écrans*, Paris, PUF, 1973, p. 113-132.

Dislocation des catégories narratives

loin, elle ressasse cette responsabilité, « Celle que j'escorte porte sur le nez un triangle d'organza » (p. 14).

Et toujours dans le même chapitre, par une pointe d'ironie, la narratrice continue de parler d'elle-même, de son émancipation qu'elle présente comme étant de trop « Je me sens fière car j'introduis ma mère – que je sais la plus belle, la plus désirable – à toute la ville » (p. 15). Ces déclarations cherchent à montrer la personnalité privilégiée de la narratrice, son statut d'émancipée grâce à son instruction française.

Or le récit ne se limite pas à ce type de souvenirs, à savoir ceux conscients. Il introduit aussi des souvenirs qui peuvent être qualifiés d'inconscients. En clair, ce que la narratrice dit à propos de sa mère ou de son père, elle le contredit complètement. C'est le cas lorsqu'elle présente sa mère, non pas comme elle l'avait fait initialement, en « petite mère » vulnérable, mais en une femme forte. Cette parente l'est doublement, par son statut d'épouse d'un instituteur de français et par son appartenance à l'héritage andalou :

Quand j'apprenais à marcher, elle se savait, dans la cité de Césarée où les rites andalous se déroulaient immuables, jouir du statut privilégiée de « jeune mariée », avec rang spécial pour trôner dans les fêtes de femmes, porter tant de bijoux précieux, perdus à présent – tels ces oiseaux et ces roses en or qui dressés au-dessus de sa coiffe de satin moiré, se balançaient lentement, auréolant son front – elle, idole souriante, yeux fardés et paillettes d'argent rehaussant le haut de ses pommettes⁴⁰.

Cet autre souvenir serait inconscient, en ce sens qu'il réveillerait un fantasme. C'est celui d'une féminité non pas faible, soumise, mais celle des grandes héroïnes telles que « Antinéa » la reine berbère des Touaregs, et de fugitives à l'exemple de Zoraïdé qui est évoquée dans *Vaste est la prison*.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ce sont les grand-mères qui prolongent cette liste de l'héritage matriarcal. La mère telle que décrite en ferait elle aussi partie. On est ainsi non pas dans le registre de « la jeune mère », ombre guidée, mais dans celui de « la jeune mariée » décrite aussi comme une reine. Les verbes « auréolaient » et « trôner » illustrent cette stature.

⁴⁰ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 13-14.

Dislocation des catégories narratives

La relation de la narratrice avec son père est, elle aussi, soumise au même paradoxe. Elle serait à l'origine d'un surgissement d'autres souvenirs inconscients qui contrastent avec l'instruction et le prestige professionnel qu'il tient de l'héritage laïc. En effet, bien des souvenirs trahiraient une empathie en faveur des archaïsmes dont cette même personnalité est porteuse.

Cette autre paternité se manifeste surtout à deux moments cruciaux, celui de la bicyclette et de la perte du premier fils. Dans les deux cas, les valeurs du progrès et de l'instruction ne sont que des masques derrière lesquels se cache un patriarcat austère.

Lorsqu'il aperçoit les jambes dévoilées de sa fille, il réagit d'une manière étrange. Il est décrit non pas en père mais comme « un autre en contact avec quelque microbe, un mal sans nom » (p. 56). Pareillement, la phrase « non, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes ! » est comparée à « une flèche d'acier » (p. 56) ou encore à un fer chauffé à blanc sur le corps » (p. 59).

La personnalité endurcie du père se manifeste aussi lors du décès du premier fils. Tout en faisant preuve de compassion envers son épouse en cette occasion douloureuse, il montre en même temps son attachement à ce premier fils par lequel devrait se perpétuer le patriarcat dont le père est également l'emblème. Il verrait en sa fille aînée, la narratrice, la réincarnation de ce garçon. C'est dans cet esprit en effet qu'il s'adresse à elle non pas comme à une fille de quatre ans, mais comme à son égal « comme à une adulte » (p. 84).

Bien au-delà de ces réactions de circonstance, c'est par la généalogie matriarcale que la narratrice explique cet archaïsme patriarcal. Elle le montre à travers le souvenir de la dispute que son père a eue avec le parent d'élève pied-noir à la sortie de l'école. La façon dont ce père a fait face à ce Français, sa fierté d'être enseignant indigène de français tient de sa « généalogie de femmes qui le dressent et le redressent » (p. 50). C'est le cas aussi de sa grand-mère maternelle qui avait plié ses bagages, avec ses enfants sous son aile, ses bijoux sur sa poitrine, entre ses seins, [...] a dit adieu à son époux » (p. 407).

Comme le montre bien ce passage, le père n'est pas que le représentant de la culture française et valeurs laïques universelles. Il se définit aussi par son hérité maternelle de laquelle il tiendrait sa sévérité d'esprit. C'est aussi ce fantasme que révèle ce souvenir et qui suscite l'empathie de la narratrice à la découverte de ce legs maternel. Quand bien même cette

Dislocation des catégories narratives

audace serait à l'origine des blessures que ce père inflige à sa fille, comme c'est le cas dans l'expérience de la bicyclette.

L'Histoire collective schématise à son tour les dimensions paternelle et maternelle qui fondent l'histoire individuelle de la narratrice dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette relation intrinsèque entre l'individuel et le collectif, Salman Rushdie la résume par sa belle formule, « Je fus enchaîné à l'Histoire à la fois littéralement et métaphoriquement⁴¹ ». Littéralement, cet enchaînement s'illustre certainement par l'inscription des dates historiques et des événements marquants dans le récit. Métaphoriquement, ce conditionnement induirait une certaine personnalisation de l'Histoire. Ainsi, dans tout récit comme où s'entrecroisent les dimensions personnelle et collective, la menace d'engloutissement de l'une par l'autre est de mise.

Les éléments proprement historiques réfèrent clairement à l'Histoire française et romaine et à celle islamique et truque en présence dans le récit d'AssiaDjebar. La première est introduite dès les premières pages par le biais de la métaphore spatiale de la cité antique romaine de Césarée. Ce lieu correspond aux premières sorties de la jeune narratrice avec sa mère. « Le passage du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues – pas celles du centre-ville, non, le trajet codé, toujours en lisière, le long des ruines romaines – devient ma première aventure » (p. 17).

Cette indication spatiale référentielle atteste ce pan d'Histoire lointaine qui est l'un des fondements de la ville natale de la narratrice. De plus, ce n'est pas sans affection et un parti pris que cet épisode historique est introduit. C'est par « L'ensoleillement » et « la première aventure » que la narratrice paraît renouer avec cette temporalité antique.

L'Histoire française qui est également inscrite dans *Nulle part dans la maison de mon père* constitue un prolongement de ce legs romain. Elle est représentée dans ces deux dimensions paradoxales, celle d'une idéologie coloniale et d'une universalité progressiste et humaniste. Deux événements liés à cette dimension universelle sont ainsi évoqués, celui des « soubresauts de 1968... » (p. 156) et celui de « la Révolution française de 1789 » (p. 184).

Le premier est associé à une rencontre qualifiée de « miraculeuse » avec Mag, une amie française du collège : « Rencontre miraculeuse dans le métro parisien, station Saint-Michel » (p. 156). Cette mise en relation de la meilleure amie du collègue avec ces événements

⁴¹ RUSHDIE, Salman, *Les Enfants de minuit*, Stock, 1983, p. 364.

Dislocation des catégories narratives

qui ont beaucoup changé la société française est significative. Ce détour tiendrait ainsi lieu de manifestation affective à l'égard de ce moment de l'Histoire de la France. En conséquence, serait-ce la dimension laïque dont est porteuse la narratrice qui serait ainsi revendiquée ?

Le second événement est lui aussi évoqué dans un contexte intimiste très important. Il est rattaché à une autre camarade, une compatriote du collège, Messaouda qui est très active dans l'internat du collège. « Oui, me dis-je, Messaouda a vraiment adopté le ton de Mirabeau à l'ouverture des états généraux, lorsqu'il refusa la séparation des trois ordres ! » (p. 184). Une fois de plus, l'association de cette figure nationaliste de Messaouda avec l'Histoire française est un autre signe d'affection à l'égard du legs laïc porté en soi.

Les mêmes dimensions paternelle et maternelle qui sont constitutives de l'histoire personnelle réapparaissent dans l'Histoire arabo-islamique. Ses composantes essentielles sont le religieux, le militaire et le littéraire. Les personnages de Tarik et d'Ali en sont à cet égard d'autres emblèmes. Le premier est associé au rite hanéfite, l'un des quatre rites de l'Islam, à la littérature arabe classique et à l'héritage colonial turc, notamment dans son volet juridique de la formation de juristes « cadet-notaire » (p. 318). C'est la *medersa* d'Alger (p. 323), telle que décrite dans le récit, qui assure cette formation.

Le second, lui, renvoie à l'Islam, aux fondements religieux du mariage, à l'héritage et au type de rapport qui dans cette religion lie la fille au père. Le couple Ali, le calife, et Fatima, la fille du prophète, incarnent cette structure socio-juridique. Du côté paternel, c'est l'amour qui définit la relation de la fille avec son père, surnommée de ce fait « la fille de son père » (p. 238). Ce rapport père/fille est fondé sur l'amour paternel, le seul qu'une fille puisse avoir de son père. En effet, Fatima s'est vue interdite d'hériter de son père, « dépossédée de l'héritage paternel » (p. 239), mais elle est la plus aimée par son père.

Au plan conjugal, c'est le mariage de Fatima avec Ali qui assure la continuité de ce nouveau modèle à la fois juridique et socioéconomique introduit par l'Islam. En ce sens, l'amour paternel se poursuivra sous la forme de respect et d'égards que l'époux doit prodiguer à son épouse. L'attitude d'Ali, « hésitant » (p. 251) lorsqu'il demande la main de Fatima est illustrative de cette moralité islamique. En d'autres termes, en épousant son cousin, Fatima récupère d'une certaine manière la part paternelle, puisque cet époux est de la même descendance que le père.

Dislocation des catégories narratives

Les aspects militaire, juridique et littéraire de cette Histoire s'illustrent dans la structure éducative de la *medersa*, où sont d'ordinaire formés les juristes (cadis notaires), dans l'institution militaire des Janissaires et dans la littérature arabe des *Mo'allaqat*. Militairement, la présence de ces soldats turcs dans différents ports et certaines villes d'Algérie (Tlemcen, Médéa) est à l'origine de la formation d'une population métisse, celle-ci dénommée aussi les *Coulouglis*, est née de pères turcs et de mères arabes ou berbères. La narratrice rapporte cette réalité historique : « Par mes livres d'Histoire de l'Algérie, je connaissais ceux qu'on appelait les Coulouglis, nombreux encore dans certains ports et dans deux ou trois villes anciennes : Tlemcen à l'ouest, et, non loin de Blida où j'étais pensionnaire, Médéa⁴² ». Cette tranche de l'Histoire de l'Algérie rime avec la violence et les viols dont les femmes algériennes arabes ou berbères ont été victimes. C'est cette genèse de la société algérienne que cet énoncé historique met ainsi en lumière. Au plan de l'histoire individuelle de la narratrice, cette violence réapparaît dans la relation que cette adolescente entretient avec Tarik qui ici fait figure d'un janissaire.

L'autre visage de cette violence est poétique. La poésie des *Mo'allaqat* incarne l'errance, le brigandage, les « vols de mariées ». Tarik qui symbolise le legs turc dans ses dimensions juridique et militaire devient une autre figure culturelle de l'Arabie païenne. L'érotisme et l'oralité majestueuse des *Mo'allaqat* définissent cette culture arabe d'avant l'Islam.:

Je l'entends, ce jeune homme qui recopiait pour moi, semaine après semaine, les longs poèmes d'amour des Mo'allaqats, ces odes poétiques, les « suspendues » aux mâts d'autrefois, à quoi concouraient des bardes païens, mi- bandits, mi- improvisateurs, mais tous délirants, voleurs de mariées ou de chevaux, tous soulevés par un souffle lyrique inépuisable – j'avais patiemment appris leurs stances audacieuses, déclamées jadis, sous le ciel d'Arabie⁴³.

Les viols collectifs précédents trouvent leurs relais dans cette ère préislamique sous la forme d'une poésie à l'oralité envoûtante. À l'élément militaire correspond en effet celui du vol des mariées, l'une des pratiques des poètes brigands des *Mo'allaqat*. Tarik est l'emblème de ce triple héritage, militaire, poétique et juridique.

⁴² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 318.

⁴³ *Ibidem*, p. 401.

Dislocation des catégories narratives

Ces héritages ancestral et laïc, qui sont au cœur des Histoires franco-latine et arabo-musulmane, impulsent une vision futuriste dysphorique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce récit prospectif est une rêverie de la déshérence, une promesse d'exclusion de tout héritage. Cette autre dimension narrative vient ainsi interférer avec celles doublement rétrospectives de l'histoire individuelle et de l'Histoire collective, en contribuant ainsi à réinventer le projet autobiographique d'AssiaDjebar.

À la différence de *Rêves de femmes : une enfance au harem*, où le conditionnel traduit l'ambition héroïque de la jeune Fatima, sa pleine implication dans le projet de la réhabilitation du harem, dans *Nulle part dans la maison de père*, « le futur donne une impression de rigidité déterministe⁴⁴ ». Cette modalité formule un pessimisme profond à l'égard des legs laïc et ancestral, elle formule une volonté ferme d'exclusion de ces héritages, un engagement qui tient lieu d'un testament.

C'est de la même manière que, par exemple, François Mauriac procède dans son œuvre, *Un adolescent d'autrefois*. Cet auteur anticipe sur sa vie future de vieillard et les transformations que celle-ci induira. « Quel monstrueux état sera la vieillesse de l'homme que je suis. [...] Je sais à qui je ressemblerai en 1970⁴⁵ ». Outre la certitude qu'introduit le mode du futur, le passage de la narration se fait abruptement de la dimension rétrospective du passé qui est relative à la narration de l'adolescence à celle prospective du futur de la vieillesse en passant par l'écrivain au présent.

De même, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice opère régulièrement ce passage du présent vers le futur. D'une fille confrontée à l'héritage paternel, elle passe à la future adulte qui nie toute appartenance culturelle. Le mot « orpheline » évoqué trois fois au moins (p. 45, 140, 339) est l'expression la plus forte qui corrobore cette vision d'exclusion inexorable.

Ce sentiment d'exclusion affleure dès le premier chapitre lors de la rencontre des jeunes filles avec l'une des familles proches. La distance est tout de suite ressentie en raison des commérages, de la chaleur relationnelle qui tiennent la jeune narratrice en dehors de cette ambiance familiale :

⁴⁴ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Op.cit., p. 206.

⁴⁵ MAURIAC, François, *Un adolescent d'autrefois*, Paris, Flammarion, 1969, p. 47.

Dislocation des catégories narratives

Moi silencieuse, dans ce patio bruissant des voix de ces femmes de tous âges qui ne sortent qu'ensevelies de la tête jusqu'aux pieds, soudain alarmée par cette remarque [son père lui achète des poupées ... comme les Français], je me sens la fille de mon père ». Une forme d'exclusion ou une grâce ?⁴⁶

Ce premier contact avec ces femmes voilées s'érige en miroir dans lequel se reflète l'émancipation de la jeune narratrice. Elle en prend tristement conscience, souffrante en plus de se voir exclue de ce monde féminin. Ce premier regard vers le dedans augure d'une série de promesses, celles en particulier de ne plus continuer d'être ce qu'elle a été jusque-là, c'est-à-dire une jeune fille européanisée.

Mais ce n'est pas que de ce monde européen qu'elle se promet de sortir. Même celui, traditionnel, désormais trop paternel et sans aïeules, n'est plus lui aussi le sien. Dans ce sens, tout le récit est un véritable processus de l'effacement au féminin, à commencer par la grand-mère « 'Mamma' la douce, désormais évaporée » (p. 26), celle découverte par le biais de monsieur Sari, celle qui s'est « séparée de son dernier mari pour gérer elle-même ses biens » (p. 192) ou encore celle qui a abandonnée à jamais son époux dans un sanctuaire.

Cette expression d'exclusion s'exacerbe d'une manière intense lors du décès de la grand-mère qu'elle a connue toute petite. De cette aïeule, elle tient la première chaleur affective, celle dont elle sera très vite coupée. La mort de cette grand-mère, la fin de la chaleur orale que cette mort induit participe grandement à la formulation de ce serment d'exclusion :

Cette fois encore je n'aurai été que regard. Toutefois, jamais plus mes joues ne seront ruisselantes de larmes, même devant d'autres visages éplorés ! Dans ces maisons de vacances encombrées où nous nous sentions parfois à demi-pensionnaires, je me vois fermer les yeux derrière une porte claquée, un rideau de seuil baissé d'un coup, dans une pénombre maintenue ; mon oreille d'enfant s'affûtera, surtout pour ne rien oublier de ce monde qui est moi et qui n'est plus tout à fait moi !⁴⁷

Le double champ lexical du regard et de l'ouïe, « je n'aurai été que regard », « je me vois fermer les yeux », « mon oreille d'enfant s'affûtera » atteste avec force le sentiment d'exclusion clairement exprimé par la narratrice. La douceur affective aura été à jamais

⁴⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 19.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 26.

Dislocation des catégories narratives

remplacée par le « deuil » déjà mis en relief par le linceul blanc avec des rayures de soie » (p. 26). C'est aussi par les portes fermées qui sont décrites à l'occasion de ce triste événement que cette promesse d'exclusion est également signifiée. « Je suis condamnée à descendre sans fin cette pente [...] devant les portes closes » (p. 26).

Comme dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'histoire individuelle dans *Nulle part dans la maison de mon père* n'est pas présentée isolément de celle collective. Ces deux dimensions sont indissociablement mêlées, en laissant se profiler tout le temps les jonctions de ces histoires à travers les personnages du père, de la mère, de Tarik, d'Ali, de Messaouda et de Mag. Ces chevauchements de l'individuel et du collectif réitèrent l'impact du culturel sur l'autobiographique dans cette œuvre d'AssiaDjebar.

Conclusion

De même que le paratexte, l'intertexte, le métadiscours et le discours de l'essai, les catégories fictionnelles de la narration, du personnage et du temps prolongent les constructions hybrides des autobiographies dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Ces recompositions mettent au premier plan les expressions du conte/culture arabe prolifique et la poésie/culture arabe rompue qui fondent les autobiographies des deux écrivaines.

La narration illustre ces visées autobiographiques. Polyphonique, l'énonciation adoptée dans les deux œuvres laisse apparaître un brouillage énonciatif plus marqué. Chez Fatima Mernissi, cette polyphonie est ostentatoire, elle consiste à faire converger les idéaux libertaires des femmes du harem avec l'ordre religieux, dont le discours est tenu par d'autres femmes (les grand-mères) de la même maison. La narratrice ne cache pas sa jouissance à la réception de cette polyphonie concordante. Le discours religieux est animé par Lalla Mani, Lalla Thor, Lalla Tam et Lalla Radia. Le discours féministe en parfait accord avec l'Islam est mené par la mère, la grand-mère Yasmina, la tante Habiba et la cousine Chama. De cette manière, la petite Fatima prête simultanément et plaisamment allégeance à ces deux visions du monde en harmonie. C'est par cette cohérence singulière, dont les sentiments et les propos de la narratrice sont les formes d'expression, que Fatima Mernissi construit et affirme son autobiographie, qu'elle se révèle au gré de cette matière idéologique riche et homogène. Cette stratégie tient du conte qui préside à la construction de l'autobiographie de cette écrivaine.

Chez Assia Djébar, la polyphonie à l'œuvre s'articule en partie autour de la voix personnelle de la narratrice, anonyme, celle d'une jeune écolière qui confesse ses expériences, ses peurs, ses émois, ses doutes, ses leurres, ses attraites, ses tentations et ses plaisirs dans l'école française et dans son milieu familial « à la française ». Elle s'articule également autour de ses regrets, ses frustrations, ses dépaysements et sa soif à l'égard de la tradition incarnée surtout par sa mère, de laquelle mère elle se trouve de plus en plus éloignée. Cette polyphonie met en relief la discordance de la tradition, de l'ancestralité, et du modernisme incarné par le père de la narratrice, instituteur de français. Le discours lié à l'ancestralité est associé à la figure de la mère surtout mais de son père aussi décrit austère et « gardien du gynécée ». Ce père véhicule également le discours du progrès, lui, qui loue l'instruction, celle des filles comprises, l'ouverture sur l'Autre, l'émancipation et l'égalité entre les sexes.

Dislocation des catégories narratives

L'entrecroisement de ces deux discours intensifie la discordance polyphonique, ce qui est une autre forme d'expression du déchirement intérieur de la narratrice d'AssiaDjebar.

Le personnage est un autre réceptacle où s'entrecroisent le conte et la poésie avec l'autobiographie. À cet égard, la richesse de la culture musulmane est toujours induite par le genre du conte, et celle de la mutilation de cette culture est à nouveau particulièrement exacerbée par l'expression poétique. Dans les deux romans, les personnages fictionnels, inscrits, renvoient aux identités de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Ils sont également des indices de la culture musulmane différemment représentée. Chez Fatima Mernissi, la culture musulmane, étendue, par laquelle elle construit les portraits de ses personnages se résume à deux figures essentielles, celles du pouvoir et du savoir. L'écrivaine attribue ces deux traits identitaires aux personnages féminins du harem. Enfermées et illettrées, ces femmes - particulièrement la grand-mère Yasmina et la tante Habiba, Lalla Mani et Lalla Thor- font montre d'un niveau culturel appréciable et d'une force d'esprit à commander et diriger toute aussi remarquable. C'est en mettant en exergue cette richesse culturelle que Fatima Mernissi continue de redéfinir son projet autobiographique. Le conte fonde cette complémentarité d'une culture et d'une autobiographie pleines.

Chez AssiaDjebar, les personnages sont associés à deux thématiques : l'acculturation et la soif. Ces thématiques renvoient également au profil d'AssiaDjebar. L'acculturation est provoquée par l'instruction française, la soif de la culture ancestrale est engendrée par cette acculturation. Le père de la narratrice est l'entité la plus représentative de cette acculturation. Il est doublé par d'autres personnages, en particulier Mag, Jacqueline, madame Blasi, et aux plans littéraire et artistiques par Baudelaire, Chopin, Rimbaud, Bârtok et bien d'autres encore. Ce père est aussi, paradoxalement, une figure de la soif, il est le symbole de l'ancestralité dans ses dimensions culturelles de la poésie arabe mystique et de celle des *Mo'allaqat* de l'époque préislamique. Les personnages d'Ali et de Tarik - et le calife Ali et Imru al-Qays qu'ils incarnent - font également référence à cet héritage arabo-musulman. Cette soif est aussi celle du matriarcat qui est représenté par les personnages féminins de Messaouda, Farida, et les grands-mères de la narratrice. Cette association plus élargie des deux univers franco-latin et musulman participe de la stratégie romanesque qui fonde l'autobiographie d'AssiaDjebar. L'exacerbation que génère ce genre culmine dans les poésies et les arts en fusion.

Ces constructions composites s'étendent aux Histoires collectives qui intègrent les histoires individuelles de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Le recours dans les deux récits

Dislocation des catégories narratives

aux Histoires de l'islam et de la civilisation occidentale, dont la Révolution française est l'emblème, constitue d'autres stratégies par lesquelles s'accomplit le renouvellement des autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'histoire individuelle, essentiellement religieuse, de Fatima Mernissi se fonde dans l'Histoire religieuse des conquêtes omeyyades et abbassides du Moyen Âge. La capitale abbasside Bagdad où sont construits les plus grands harems pour y enfermer les femmes-butin de guerre, ou les *jaryas* (femmes esclaves) d'une part, et l'Andalousie de la tolérance et de l'ouverture, de la cohabitation pacifique des communautés musulmane, juive et chrétienne d'autre part, sont les deux visages complémentaires de cette Histoire de l'islam. Ce sont ces valeurs (faussement ?) contradictoires de la servitude féminine et de son épanouissement par la fusion des cultures et des religions qui structurent l'autobiographie de Fatima Mernissi, qui lui donnent sa force à même d'inspirer les femmes musulmanes, d'impulser leur engagement et le sens de leur combat. L'harmonie entre ces visions contradictoires que Fatima Mernissi cherche à établir tient de la logique du conte qu'elle continue de mobiliser.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est par le biais de l'association de la dimension autobiographique de l'instruction française et les Histoires de la Révolution française et de l'aube de l'islam que se trouve reconduite la restructuration de l'hybridité générique roman/autobiographie. Cet impératif (universel ?) de l'instruction à grande échelle, de la propagation de ces valeurs dites universelles ont servi d'arguments en faveur de la colonisation-civilisation qui est à l'origine de l'effacement des cultures et de l'aliénation des peuples ; AssiaDjebar en fait la matière de son autobiographie. De même, cette autobiographie est fondée sur le déni de l'héritage au féminin. Ainsi opérée, la redéfinition commune de ces deux civilisations est une autre manifestation du genre romanesque qui est à la base de l'autobiographie d'AssiaDjebar.

Le devenir culturel de l'autobiographie qu'induit l'hybridité générique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* se prolonge dans un autre devenir identitaire. Les matrices contique et romanesque qui modulent ces autobiographies réapparaissent dans deux formes identitaires majeures : le « harem » et le « père ».

DEUXIEME PARTIE
Construction identitaire

La construction identitaire

Introduction

Les genres du conte et du roman à base desquels sont construites les autobiographies de Fatima Mernissi et d'Assia Djebar génèrent deux formes identitaires majeures qui reconfigurent les autobiographies de la plénitude et de la rupture. Ces deux autobiographies se prolongent dans les identités du harem et du père, lesquelles structurent les processus textuels, complexes, des deux chapitres de la seconde partie de notre thèse intitulée « Construction identitaire ». Les deux chapitres de cette partie sont : « L'ambiguïté identitaire » et « Une identité plurielle ».

Par la fécondité culturelle qui le spécifie, le conte forge l'identité du harem qui est représentée très intégrée et homogénéisée, en harmonisant systématiquement le féminisme et le religieux. Par la mutilation culturelle qui le spécifie également, le genre romanesque met la lumière sur le paradoxe identitaire du père, celui-ci partagé entre le modernisme et le traditionalisme. Issues de cette ambiguïté identitaire, le harem et le père s'accomplissent en des identités plurielles, grâce aux effets esthétiques sonorique, lyrique et scénique qui les surinvestissent.

CHAPITRE I

L'ambiguïté identitaire

L'ambiguïté identitaire

Introduction

L'intrigue, le style et l'espace, qui au plan identitaire retraduisent les autobiographies contiguës et romancées de la complétude et de la mutilation, sont les principales formes textuelles par lesquelles s'illustrent les identités ambiguës du harem et du père dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Chez Fatima Mernissi, le genre du conte harmonise l'identité du harem en faisant concorder le féminisme et le religieux ; le harem est ainsi présenté comme une entité homogène. Chez Assia Djébar, le genre romanesque révèle la scission identitaire du père en dévoilant les clivages entre le modernisme et le traditionalisme.

Au plan de l'action, ces deux identités se manifestent à travers les blocages tout le temps contournés, dépassés, dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, et persistants dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Chez Fatima Mernissi, la logique du conte détermine l'intrigue de la jouissance, une action plutôt mesurée, une transgression des interdictions du harem tout le temps contenue, voire neutralisée, ce qui justifie le ludisme en présence. Chez Assia Djébar, la souffrance transposée dans l'action traduit le rejet de l'acculturation française et la grande difficulté à réintégrer la culture ancestrale.

De même, le style reconfigure ces formes identitaires grâce à l'adoption dans les deux cas d'un style équivoque, en débordement continu. Chez Fatima Mernissi, l'allégorie qui met l'accent sur les « excès » de l'ordre en place est fortement atténuée par l'hyperbole qui fait l'éloge de cette institution hautement protectrice. Chez Assia Djébar, l'ironie et parfois l'auto-ironie attisée par l'acculturation française du père est de même tempérée en raison de son attachement à la tradition. Cette équivoque stylistique réitère le rejet du modernisme par Assia Djébar et sa réclamation appuyée de la tradition musulmane.

Tout comme l'action et le style, l'espace illustre à nouveau l'ambiguïté identitaire du harem et du père par une juxtaposition plus marquée de lieux divers. L'identité homogène du harem est représentée par une spatialité composite, c'est-à-dire une harmonie spatiale intégrant des lieux fermés et d'autres plus ouverts. La dualité identitaire du père, toujours empreinte du genre poétique, redit la fracture identitaire de la narratrice à travers une spatialité dichotomique, très ravivée par les lieux symboliques ancestraux et modernes.

L'ambiguïté identitaire

I. L'intrigue : un processus narratif écartelé

L'intrigue est construite dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* dans le sens de la contradiction et de la versatilité qui sont le propre du genre autofictionnel. Cette spécificité générique fait figure d'une intrigue comme une construction identitaire et de sa neutralisation, ce que traduit un processus narratif écartelé entre deux forces contradictoires chez Fatima Mernissi et AssiaDjebar.

En orientant l'analyse dans cette perspective sémiotique de l'action et du projet humain que celle-ci implique, le but est d'arriver à montrer que par la configuration de leurs intrigues les récits *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont des programmes narratifs qui se font et se défont en permanence, une construction en brisures qui retraduit à ce niveau identitaire en mal de recomposition l'évolution aléatoire des écritures autobiographiques de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar.

Il s'agit donc d'examiner, dans ce chapitre, les modalités de mise en intrigue qui illustrent cette équivocité identitaire, de tenter en d'autres termes de mettre en évidence cette identité brisée particulièrement au niveau des schémas narratifs et des « programmes narratifs », ces derniers tels que les définit Vincent Jouve, à savoir « la logique qui sous-tend le comportement d'un acteur »¹. L'interaction entre ces différents programmes, les « effets-valeurs » qu'ils produisent dans les récits, est très différemment mise en œuvre dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est dans les deux cas une action paradoxale, celle, jouissive, ludique de la soumission et de l'insoumission au harem chez Fatima Mernissi et celle de la souffrance due à une tentative de retour à l'ancestralité et de l'attachement à la culture franco-laïque chez AssiaDjebar.

I.1. La jouissance ou transgression détournée des interdictions du harem

Dans l'examen des schémas et des programmes narratifs comme des indices révélateurs de l'indétermination identitaire dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, nous tenterons de vérifier en quoi le mouvement depuis l'état initial jusqu'au dénouement et les structures de programmes narratifs font l'objet d'un blocage systématique dû essentiellement à la contradiction fondamentale qui mine le projet identitaire, et donc sa non construction dans les deux récits. En effet, ces structures narratives et certains personnages potentiels, c'est-à-dire les plus investis en matière d'autobiographie, illustrent d'une manière

¹JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 54.

L'ambiguïté identitaire

probante cet éclatement identitaire, qu'elles sont des formes d'expressions de ce mouvement narratif contrasté de la valeur morale de la soumission et de sa négation. Toutefois le mode opératoire de cette problématique identitaire demeure fondamentalement ludique chez Fatima Mernissi.

En effet, la mise en route de l'action dans ce récit est une construction équivoque d'un programme narratif qui est en même temps un contre-programme, une combinaison au niveau du personnage des valeurs contradictoires évoquées de la religiosité à la fois récusée et recherchée. Le programme de formation inhérent à ce roman tient de ces deux finalités fondamentales paradoxales.

Ainsi, la narratrice âgée entre trois et neuf ans et qui est elle-même porteuse d'un programme narratif puisqu'elle est en même temps un personnage, incarne ce paradoxe par les éducations religieuse et libertaire qui lui sont inculquées, son action est de ce fait motivée par deux destinateurs, celui de la tradition du harem et celui de l'émancipation de cet ordre religieux. De ce fait, et de bout en bout, la petite Fatima est tiraillée par le rigorisme des enseignements religieux de l'école coranique du harem et la souplesse de la vision libertaire défendue par ses parentes. Le plus souvent ce conflit idéologique est vécu au plus bas niveau des enfants, ce qui explique le détournement ludique dont il est l'objet. Sa brouille souvent teintée de ludisme culmine en particulier au sujet du mot « harem » dont elle n'arrive pas à fixer le sens, puisque tout le temps expliqué contradictoirement par les deux clans en conflit. Dans ce sens, son aveu est sans ambiguïté : « Mais chaque fois que je cherche à préciser le sens du mot 'harem', d'âpres discussions surgissent qui se terminent par des bagarres » (p. 38). Cette théâtralisation du sens de « harem » et le défolement collectif qui la caractérisent l'une des formes de la reconversion ludique du malaise culturel ainsi représenté. Néanmoins, l'extrême mobilité de sens de cette notion complexe de « harem » montre l'écartèlement de la narratrice entre les idéologies religieuse et libertaire qui s'affrontent en permanence dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Cette ambivalence identitaire est illustrée aussi par d'autres programmes narratifs ludiques, à l'exemple de la grand-mère Yasmina qui en s'exprimant sur le harem de Harun al-Rashid soutient en même temps qu'elle condamne cette forme de servitude. « Patienter huit nuits n'est rien par rapport à une attente de neuf-cent quatre-vingt-dix-neuf, disait-elle. » (p. 37). C'est le même cas aussi pour la mère qui agit avec la même ambiguïté lorsqu'elle se soumet à sa belle-mère Lalla Mani qui lui rappelle le droit de son fils de se remarier si elle

L'ambiguïté identitaire

continuait à le terroriser avec son henné. « Puis sans un mot elle lui baisait la main et se rendit dans ses appartements laissant derrière elle un sillage de Chanel » (p. 224).

Samir et Mina sont d'autres figures ambiguës. Là aussi le jeu est explicitement formulé par la situation même à laquelle il se trouve associé, à savoir Samir et la narratrice simulant à travers une maison imaginaire l'enfermement et la liberté, c'est-à-dire la problématique de l'inégalité des droits entre les hommes et les femmes. En effet, ces autres forces agissantes sont, elles aussi, porteuses des mêmes valeurs contradictoires. Samir, en s'affirmant doublement qu'il était « libre de dire ce qu'il voulait » (p. 12) mais que « chacun de nous avait un ange gardien sur l'épaule à droite comme à gauche, qui inscrivait tout ce qu'on disait dans un grand livre » (p. 144), il se révèle être à la fois un détracteur et un défenseur du harem. L'autre ambiguïté de ce personnage se manifeste dans ses rapports avec la narratrice, son partenaire de jeu. En effet, en même temps qu'il stimule en elle le rêve de la liberté, il avorte ce dernier par ses agissements flous comme lorsque par exemple par un tour subtil, il met fin à un jeu où il est question du sujet sensible de l'égalité entre les sexes. Elle dit : « Mais que se passerait-il me hasarde-je à demander à Samir si on mettait les hommes dans la maison et qu'on laissait sortir les femmes ? Samir m'a dit que je compliquais les choses au moment où nous commençons à y voir clair² ».

Sans doute, Samir est l'une des incarnations les plus importantes de l'ambiguïté de la quête dans le récit de Fatima Mernissi. En effet, après avoir été à l'origine de la libération de la jeune Fatima, il en devient l'obstacle. C'est le même jeu émancipateur, trouble, qui est réinvesti en une stratégie subtile d'aliénation.

Toujours moyennant le procédé stratégique du jeu, ce sujet brûlant de la liberté ainsi obliquement pris en charge dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* est reconduit par le biais du personnage de Mina. Cette dernière incarne cette équivoque par ses attitudes à la fois sympathiques et antipathiques à l'égard des enfants et des femmes du harem, leurs contraventions souvent ludiques de l'ordre sacré du harem. Pour la jeune narratrice, Mina est une héroïne, elle s'inspire de son expérience de kidnapping qui est à l'origine de sa destinée d'esclave et s'adonne en guise d'imitation de cet héroïsme à un jeu « de cache-cache dans les jarres à olives » (p. 161). Cette légende de Mina est digne d'être une référence dans le combat féministe.

² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 146.

L'ambiguïté identitaire

À l'opposé, Mina est aussi une incarnation de l'idéologie religieuse qui prône la soumission féminine. Elle ne cesse pas de condamner au nom du Coran et du prophète les actes par lesquels les enfants altèrent, sur la terrasse de la maison, l'ordre sacré du harem. Elle assiste, dépitée, aux rituels de la magie, des cigarettes fumées, et des œillades amoureuses échangées entre les cousins et les filles Bennis, une famille voisine d'origine tunisienne qui vient de s'installer à proximité du harem. Tout comme Samir qui est contre ses pratiques, Mina désapprouvait à son tour ces habitudes païennes, en rappelant, pour sa part, « que le prophète y était totalement opposé » (p. 189). Mais par la formule « même si elle faisait preuve de tolérance à l'égard des rites pratiqués sur la terrasse » (p.189), ce personnage se révèle non moins ambigu, donc un actant inclassable.

Au niveau du schéma narratif, cette ambiguïté actancielle se double d'une autre, celle de la clause du récit *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les mots qui achèvent ce récit révèlent l'indétermination identitaire incarnée une fois de plus par cet élément narratif de dénouement. Il s'agit du fait que c'est par ces deux personnages ambigus que se clôt le processus actionnel du récit. Consultée par la narratrice au sujet de la séparation, Mina s'exprime d'une manière ambiguë, à savoir que « les hommes et les femmes sont condamnés à vivre malheureux à cause de cette séparation » (p. 232). Le mot « condamnés » trahit la teneur religieuse de ce propos, lequel est toutefois contredit par celui « malheureux ». De la même manière que Samir, Mina dénonce et défend à la fois l'institution du harem.

De son ouverture à sa clôture, le schéma narratif dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* consolide ce tiraillement de la quête comme à la fois une action dissidente d'affranchissement des interdictions religieuses du harem et une action de conformisme à cette idéologie. Cet écartèlement est partout visible dans le déroulement de l'action toujours menée d'une manière ludique.

L'état initial est une déclaration assumée d'appartenance à l'institution religieuse du harem. La narratrice avoue être née en 1940 dans un harem, à Fès, cette ville la plus religieuse du Maroc. Ce moment du récit recèle aussi une composante historique, celle de l'occupation du Maroc par les forces coloniales françaises et espagnoles. À ce niveau historique se superpose une dimension politique, féministe, interne, celle des femmes qui commencent à se révolter contre l'ordre répressif du harem. Le premier provoque le second.

Ce contexte spatio-temporel, qui inscrit d'emblée une dualité socio-historique du harem, va servir de cadre au déclenchement d'une autre, romanesque. Le modèle narratif qui

L'ambiguïté identitaire

est ainsi reproduit est celui de l'enchâssement, dont les *Mille et Une Nuits* est le modèle. À la manière des nombreux actants intervenants qui assument l'action dans ces contes, celle pareillement équivoque de *Rêves de femmes : une enfance au harem* est prise en charge par le biais du jeu, celui des enfants, des cousins et cousines. La jeune héroïne nommée et prénommée Fatima Mernissi prend elle aussi acte de cette action ambiguëment subversive.

Ce long mouvement est enclenché par un fait très significatif, celui de l'éducation religieuse qui, au fond, est à l'origine de cette dérive socio-culturelle projetée dans ce contexte ludique. La narratrice décrit la manière avec laquelle les enfants du harem, les filles en particulier, sont éduqués. Le principe consiste à inculquer à ces jeunes esprits l'idée de la frontière sacrée, dit en arabe les *hudud*. Elle fait de sa propre personne une illustration parfaite de cet endoctrinement. « Mon enfance était heureuse parce que les frontières étaient claires » (p. 8). Ce serait une expression ironique de ce prétendu bonheur ainsi ironiquement défini, puisque toute l'évolution du récit agit à contre-courant de cette déclaration.

Cette régression commence par un jeu, celui, dit en arabe *Imsariab-Iglass*, littéralement « La promenade assise ». C'est l'improvisation d'un jeu imaginaire par lequel la jeune narratrice cherche à compenser l'interdiction de jeu avec ses cousins qui lui est imposée. C'est un jeu qui est fondé sur trois règles, celles « d'être bloqué quelque part, d'avoir une place pour s'asseoir, d'être capable d'assez d'humilité pour estimer que son temps n'a aucune valeur » (p. 8). Tout ce processus n'est qu'une expression biaisée de la condition tragique de la femme du harem, mais qui néanmoins peut également se muer, comme c'est le cas chez la narratrice, en une force créatrice.

Ce jeu est un élément déclencheur de tout un processus ludique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. S'en suivra un autre, celui collectif appelé « le jeu à la piscine » (p. 10), cette activité distractive consiste à « lancer négligemment des seaux d'eau sur le sol et en arrosant 'accidentellement' la personne la plus proche » (p. 10).

L'élément thématique de l'eau participe à l'illustration de l'ambiguïté de la quête de la libération de l'ordre contraignant du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. L'association de cette matière, ou ce que Gaston Bachelard appelle « la limpidité de l'eau lustrale³ », au « jeu de la piscine » altère, ou du moins amoindrit, de sa sacralité

³ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 182.

L'ambiguïté identitaire

l'institution du harem. En religion musulmane, la pratique du rituel de la prière est dépendante de l'eau pure.

Dans le récit, cette unité mixte de l'eau lustrale/l'eau souillée est mise en exergue à travers les attitudes contradictoires des enfants qui s'éclaboussent et les emportements excessifs de Lalla Mani, la figure la plus orthodoxe de la maison. Les agissements agressifs de ce personnage puritain traduisent sa forte « répugnance de l'eau souillée⁴ », devenue telle au contact de la catégorie profane d'enfants et d'adolescentes :

Lalla Mani déteste les jeux d'enfants et les pieds mouillés. En effet, si nous courrons vers elle pour lui adresser la parole après être passés près de la fontaine, elle nous donne toujours l'ordre de rester où nous sommes. « Ne me parle pas quand tu as les pieds mouillés, dit-elle. Va d'abord te sécher. » Selon ses principes, tous ceux qui transgressent la loi des pieds propres et secs sont marqués d'infamie jusqu'à la fin de leurs jours, et si jamais on ose aller jusqu'à marcher sur son tapis, ou le salir, on entend parler de son sacrilège pendant des années⁵.

Visiblement, c'est moins le jeu d'enfants que la spiritualité représentée par Lalla Mani qui est mise en exergue. Cela participerait d'une volonté de fusionner le ludique profanateur avec le religieux symbolisé par le personnage de Lalla Mani. En plus de la dichotomie symbolique eau pure/eau souillée, cette mise en fiction dévoile une scission socio-culturelle importante, celle du sacré et du profane qui structure narrativement l'univers du harem.

Cette action d'émancipation régressive, ou d'attachement simultané au religieux et à la liberté, continue d'être mise en exergue par la stratégie narrative à la fois ludique et jouissive dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les autres épisodes ludiques sont les glissements dans les jarres à olives, la montée sur la terrasse interdite, le vol et la lecture furtive de livres, fumer collectivement des cigarettes, et l'échange d'œillades amoureuses entre les garçons du harem et les filles Bennis.

La profanation oblique du sacré qui est induite par les jeux d'enfants s'illustre aussi dans la montée sur la terrasse interdite du harem. La narratrice, en compagnie de ses cousins et cousines s'y rend pour la première fois éprouvant de ce fait une sensation étrange. Elle confesse ses peurs suscitées par cette expérience sans précédent. « J'avais une frousse là- haut

⁴BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Op.cit., p. 182.

⁵MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 11.

L'ambiguïté identitaire

que j'en avais la respiration coupée et que je me suis mise à trembler » (p. 138). Cette peur jamais ressentie comme telle est aussi comparée à « un monstrueux oiseau invisible » (p. 138). C'est une métaphorisation de l'endoctrinement religieux auquel est soumise cette jeune fille, qui tout au début du récit est comparé à « une ligne géométrique qui organise [son] impuissance (p.8).

Ce jeu est aussi un autre biais par lequel est introduite la transgression du sacré dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. En se trouvant ainsi sur cette plus haute terrasse de la maison du harem, la narratrice se sent en femme forte, dominant toute la ville de Fès, y compris « l'immense mosquée Qaraouiyine » et ses hauts minarets. C'est ainsi à une autre jouissance qu'elle se laisse aller en se plaçant au-dessus de cet édifice hautement sacré. « Les minarets et même l'immense mosquée Qaraouiyine étaient à mes pieds, comme de minuscules jouets dans une ville miniature » (p. 138).

Le livre contenant la biographie du calife Harun al-Rashid fait lui aussi l'objet de cette profanation ludique. Alors que cet autre symbole sacré est d'ordinaire jalousement gardé dans la bibliothèque du père, il finit par tomber entre les mains de Chama, l'adolescente du harem la plus révoltée, la plus cynique. Cette jeune fille déroge ainsi à la loi du père selon laquelle « (un livre est chose sacrée et ne doit être déplacé sous aucun prétexte) » (p. 112). Plus que ce manquement, c'est la lecture de cette biographie de Harun al-Rashid « aux toilettes » (p. 112) qui accentue l'effet de cette transgression du sacré ainsi représenté dans ce récit de Fatima Mernissi.

L'altération du sacré est commise aussi par le biais des cigarettes qui sont collectivement fumées sur la terrasse du harem. Ces « cigarettes Kool et les chewing-gums » (p. 175) sont introduits au Maroc, à Casablanca précisément, lors du débarquement des alliés sur les côtes marocaines. Au plan de l'Histoire, cette présence constitue un facteur perturbateur de l'ordre immuable du harem, dont la description est manipulée avec beaucoup de subtilité. « D'abord, on mettait la cigarette dans un fume-cigarette, le plus long possible. Puis le fume-cigarette entre deux doigts, on tirait une bouffée en fermant les yeux. Quand on les rouvrait, on regardait la cigarette comme une apparition magique » (p. 176).

D'autres actes ludiques, dont celui d'adresser des œillades amoureuses font l'objet d'une même description détaillée. Cette autre transgression est une atteinte à la règle sacrée de la séparation des sexes qui contribue à régir l'ordre du harem :

L'ambiguïté identitaire

Chama dansait aussi, de même que les filles Bennis, créant ainsi de fugitifs instants de bonheur où s'épanouissaient les amours adolescentes, colorées de lueurs romantiques et pourpres des couchers de soleil. Le pire de tout, pour Mina, c'est que les garçons et les filles ne se contentaient pas de se regarder d'une terrasse à l'autre : ils échangeaient des œillades amoureuses⁶.

Manquement d'une part au règlement sacré du harem, dénonciation de Mina d'autre part, cette opposition est une autre manifestation du blocage de l'action dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. C'est toujours la même volonté de faire régresser l'action transgressive sous son apparent accomplissement.

L'action, les actants et la quête, tous ces éléments qui tissent l'intrigue de *Rêves de femmes : une enfance au harem* sont pareillement tiraillés entre deux mouvements contradictoires, à savoir l'affranchissement des interdictions du harem et un conformisme appuyé à celles-ci. Le caractère ludique de ce processus actantiel se pose comme un procédé poétique par lequel s'illustre le clivage identitaire dans le roman de Fatima Mernissi.

I.2. La souffrance : renouement avec l'ancestralité et attachement à la culture française

Comme dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, le programme et le schéma narratifs sont eux aussi des illustrations du processus de la construction et de la déconstruction identitaire dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette tension croissante est générée par l'alliance de deux autres valeurs contradictoires, à savoir un renouement avec la culture ancestrale et une sympathie toujours témoignée pour envers la culture laïque. Dans ce sens, la narratrice elle-même personnage et certains personnages à forte résonance autobiographique se posent comme des empreintes de ce paradoxe narratif et identitaire investi d'une extrême violence.

La narratrice qui porte ce programme narratif contradictoire est à la confluence de deux destinataires, à savoir l'ancestralité et le progressisme. Ainsi, ni elle ne pourra être la bénéficiaire de cette quête avortée à sa naissance, ni quelqu'un d'autre. De même cela obscurcit indéfiniment les autres paramètres de ce programme à savoir la compétence, la performance et la sanction. Cela est en effet le cas puisque les compétences et performances sont de deux ordres à la fois, ce qui empêche leur exploitation. La tentative de suicide

⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 170.

L'ambiguïté identitaire

intervenue à la fin de ce parcours particulièrement heurté peut être lue comme une métaphore du fonctionnement impossible de ce programme narratif.

Certains personnages sont eux aussi potentiellement représentatif de ce blocage. Messaouda par la dimension historique dont elle fait figure est présentée en héroïne de la cause nationale, « elle, qui plus tard montera au maquis et y mourra » (p. 181), d'une part, et en la figure politique emblématique de Mirabeau, le héros de la Révolution française de 1789. « Oui, me dis-je, Messaouda a vraiment adopté le ton de Mirabeau, à l'ouverture des états généraux » (p. 184). De ce fait, elle est sous inspiration de deux destinataires situés à deux échelles inconciliables, celle du nationalisme et de l'universalisme auquel ferait référence la Révolution française.

Farida est l'autre figure de l'écartèlement irréductible du programme narratif ainsi construit dans le roman d'AssiaDjebar. Farida est une jeune fille musulmane, une collégienne instruite comme la narratrice en langue française ayant de surcroît pour meilleure amie son enseignante de philosophie. En même temps et d'une manière paradoxale, elle est restée très fortement liée (du moins par sa tenue vestimentaire) à l'ancestralité. En étant ainsi elle aussi soumise à deux destinataires opposés, à savoir l'instruction philosophique et l'éducation « militarisée » imposée par son père – un officier de l'armée française – elle est de ce fait l'une des constructions les plus hétéroclites du programme narratif et de l'ambiguïté identitaire que celui-ci représente dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Deux autres personnages, Ali et Tarik, sont eux d'autres programmes narratifs potentiellement représentatifs de l'équivoque identitaire. Ali fait à la fois figure du calife, gendre du prophète, et du poète français « Arthur Rimbaud » (p. 249). Quant à Tarik, en plus d'être le symbole de la culture arabe, les *Mo'allaqat*, il est de descendance turque, des corsaires, ou des Janissaires qui ont violé et pillé.

Les opposants, ces forces qui à la fois œuvrent en faveur et en défaveur du projet de la reconquête de l'ancestralité, illustrent eux aussi cette ambiguïté identitaire, en faisant apparaître le même tiraillement entre les cultures ancestrale et française. Mag qui entre en action est présentée comme libératrice et émancipatrice de la narratrice. « Elle me sortait un peu de ma petite personne ! » (p. 161) avoue-elle. Elle est en effet sa meilleure amie, sa complice dans la lecture d'importantes œuvres littéraires. Avec elle, la narratrice a partagé aussi des expériences les plus marquantes de sa jeunesse, dont la consommation des « baba-rhum » (p. 161).

L'ambiguïté identitaire

Inversement, elle l'accuse aussi d'être à l'origine de ses dérapages moraux en instrumentalisant les lectures littéraires en partage. Elle rappelle que « vers douze ou treize ans allais-je pécher contre l'observance coranique ! Elle dut hausser les épaules, peut-être même me faire une citation de Gide⁷ ». De même, la fréquentation d'une autre amie, complice, Jacqueline, est elle aussi illustrative de cette indétermination. En effet, si avec elle, la narratrice découvre le « flirt » (p. 203), elle ne semble pas pour autant totalement convaincue de ces pratiques. « Je suis réservée devant ces mœurs qui ne seraient jamais les nôtres » (p. 204).

Cependant, ce sont les figures plus intimes du père et de la mère qui illustrent avec force cette équivocité identitaire dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Le père est un « élève de l'Ecole normale d'instituteurs, fier d'être Indigène et « républicain et socialiste » (p. 37). Il est de surcroît fortement imprégné des idéaux de la Révolution française de 1789, qui est désormais sa référence essentielle. C'est de cette Révolution qu'il tiendrait sa décision courageuse d'instruire sa fille.

Mais ce père est en même temps jalousement attaché à la tradition. Idéologiquement, il est le « gardien de la gynécée ». Génétiquement, il est l'héritier potentiel d'une descendance matriarcale, s'alignant sur « la généalogie des femmes qui le dresse et le redresse » (p. 30). Porteur de cet héritage maternel, et nourri des valeurs humanistes républicaines, le père est la négation même de l'unité idéologique et culturelle qui fonde le projet humain inscrit dans le récit d'AssiaDjebar.

La mère n'est pas en reste. Elle passe de son profil initial de femme traditionnelle, résignée, à celui, final, d'européanisée, donc d'émancipée. « Ma mère qui allait fêter ses trente-six ans, se métamorphosa en quelques mois en Occidentale... » (p. 347). Elle est aussi celle qui fait preuve d'un attachement sans faille à son époux. Après le décès de celui-ci, elle quête auprès de sa fille, la narratrice, consolation et protection. Elle lui confie : « Tu me vois, moi... moi, oh ma fille pareille à une chatte sans menottes... bladiates a-t-elle soupilé en arabe ! [...] Reçois-moi, moi, l'amante de ton père, reçois-moi comme un bébé qui vient de naître⁸ ». Les figures paternelle et maternelle consolident l'idée de l'ambiguïté identitaire dans le récit. En parlant avec autant d'insistance de son père et de sa mère, c'est aussi d'elle-même que parle la jeune narratrice, elle (AssiaDjebar) qui dans la postface avoue entreprendre un

⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 161.

⁸ *Ibidem*, p. 104-105.

L'ambiguïté identitaire

projet « d'autoanalyse ». Cette ambivalence est aussi celle narrative qui au plan de l'intrigue s'érige en fil conducteur.

Par ailleurs, le schéma narratif porte cette équivoque à tous les niveaux de son déploiement dans *Nulle part dans la maison de mon père*. L'état initial est déterminé par un verbe très significatif, qui est employé dès la phrase d'ouverture du récit : « Une fillette surgit » (p. 13). À l'évidence, le trait sémantique de l'apparition subite que recèle ce vocable renseigne à lui seul sur une situation de crise, celle de l'exil identitaire que la narratrice cherche à surmonter. C'est pourquoi, l'ampleur d'un tel enjeu suppose l'implication entière de son être qui comporte les stigmates de ce déracinement. Et comme « il n'y a pas d'histoire sans perturbation initiale, et que l'histoire d'un roman consiste à évoquer les efforts déployés pour réduire un désordre⁹ », l'effacement identitaire ainsi introduit sert de moteur à l'action réparatrice.

Cet état initial qui, encore une fois, définit cette crise identitaire, se décline sous la forme d'une assez longue séquence narrative, celle-ci occupe les quatre premiers chapitres, « La jeune mère », « Les larmes », « Le tout premier livre », « Le père et les autres », soit de la page 13 à la page 52. Cette ampleur textuelle serait-elle une stratégie narrative à même de rendre compte de la férocité de l'idéologie coloniale en Algérie ?

Pour mieux saisir la profondeur de ce déracinement, il est important d'insister sur le statut de guide, de rôle émancipateur que joue la fille de « quatre, à cinq ans » (p. 14) à ce début du récit. Il en est l'indice le plus significatif. Les expressions « je lui tends la main », « ma main tendue », « celle que j'escorte », « moi, je ne sens pas seulement sa suivante, mais l'accompagnatrice qui veille sur elle » (p. 14-15) montrent bien cela.

Les quatre autres chapitres qui suivent ce premier, « La jeune mère », décrivent les différentes déceptions que la narratrice a eu à subir lors de ses sorties régulières avec sa mère. Elle découvre des femmes et des jeunes filles cloîtrées, des patios, des rites funéraires, les secrets du monde clos du hammam, bref, c'est en véritable française qu'elle se sent une fois en contact avec les siens. Ce sentiment étrange s'étend tout au long de la situation initiale, douloureuse, du récit.

L'élément déclencheur de la quête, celle d'un renouement avec la culture traditionnelle ardemment recherchée, est introduit dans le quatrième chapitre, « La

⁹ JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Op.cit., p. 50.

L'ambiguïté identitaire

bicyclette ». « Une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs me reste toutefois comme une brûlure, un accroc dans l'image idéale du père » (p. 53). Cette phase est importante car c'est là que la jeune narratrice découvre pour la première fois, et à sa grande surprise, son père tel qu'elle ne l'ait jamais connu. Ce père qui l'a instruite, l'image de moderniste et de progressiste qu'il lui a toujours transmise, toutes ces valeurs universelles s'effondrent devant « *les jambes* » (p. 96) dévoilées d'une fillette de quatre ans.

Les mots « blessure, griffure » (p. 54) sont des indices qui traduisent la bifurcation du récit, en rompant ainsi l'équilibre initial à forte résonance culturelle, laïque. Cette mise à l'épreuve de la narratrice entraîne un processus actionnel extrêmement tendu, tiraillé entre l'envie de retrouver la culture arabe perdue et le désir de demeurer dans la culture laïque qui de plus est solidement ancrée en elle. Ce mouvement est d'emblée annoncé, et son ampleur ainsi que sa portée sont nettement précisées. Il occupera toutes les années du collège et du lycée, jusqu'à l'âge de dix-sept ans :

Ce trouble, ce trauma, le ressuscitant si tard, je découvre toutefois que mon corps, sourdement, à la préadolescence et à l'adolescence – mais dans l'internat de jeunes filles, un lieu fermé, un « harem » nouvelle manière -, prendra sa revanche : de six à seize ou dix-sept ans, au collège, par des entraînements prolongés au basket-ball et à l'athlétisme¹⁰.

Le corps de la narratrice fait l'objet d'une violence particulière. Une fois de plus, le père s'emporte sur sa fille pour avoir dévoilé ses « jambes » sur la bicyclette. Après avoir été un émancipateur en offrant l'instruction française à sa fille, il devient soudain un censeur redoutable. Cette expérience de vélo tienne-t-elle ainsi lieu d'une fenêtre ouverte sur cet héritage paternel paradoxal ? La jeune narratrice cherche à s'en débarrasser au risque de s'autodétruire.

La réaction violente de la narratrice envers ce legs paternel, contradictoire, s'accomplit par le biais du sport, des entraînements de basket-ball. La musique et la poésie visent la même finalité. C'est une façon pour la narratrice d'exorciser la violence qu'elle a intériorisée dès son plus jeune âge, une action intense qui aboutit à une tentative de suicide.

Telle un châtiment, l'activité sportive du basket est une revanche d'une jeune adolescente sur elle-même, cela parce qu'elle est l'héritière privilégiée de l'idéologie

¹⁰ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 60.

L'ambiguïté identitaire

patriarcale, elle est « la fille de son père ». Pendant son temps libre, la narratrice alors collégienne, passe des heures, seule, au stade de l'école à « dribbler, à multiplier les ruses contre une adversaire virtuelle » (p. 210). L'extrême violence se manifestant lors de ces matchs fictifs annonce déjà l'action suicidaire, ultime, de l'âge de dix-sept ans. « L'ultime effort s'épuisait dans un brusque jaillissement de mon corps vers l'azur, dans la détente des jambes, des hanches, des bras vers le ciel soudain si vaste » (p. 210). C'est aussi à la scène initiale prémonitoire de *l'incipit*, celle « l'œil exorbité » (p. 13), que cette séquence fait écho.

L'art accélère cette action autodestructrice. Il exacerbe à son tour le caractère composite de la jeune personnalité de la narratrice, celle-ci comme un amalgame de la raideur et de l'amour paternels. L'opérette, « Les cloches de Corneville » (p. 234), qui est découverte en pleine préadolescence, réveille cette ambiguïté du père, celui-ci étant écartelé entre l'idéal de la modernité française et de la tradition ancestrale, musulmane :

Lors d'une nouvelle répétition, je m'aperçois que, parmi les garçons qui chantent en face de moi, le Saharien se tourne à plusieurs reprises de mon côté. Je demeure imperturbable ; entre temps, la voix paternelle en moi m'a reproché, disons ma « légèreté de conduite »¹¹.

L'ombre du père est partout. Même le sport et l'art, qui sont en principe censés palier le trauma paternel, sont rattrapés par la voix patriarcale intérieure, celle-ci hante l'esprit de la narratrice. Ce sont les aspects sensibles de cette ambiguïté identitaire, paternelle, que le processus narratif, artistique et sportif investit en permanence dans *Nulle part dans la maison de mon père*. L'aboutissement en est une tentative de mise à néant de cet être faussement féminin, de l'héritage hétéroclite qu'il incarne.

L'intensification de ce mouvement se poursuit par le truchement d'autres ingrédients culturels qui précipitent la propulsion de la narratrice dans le précipice. À l'instar des entraînements de basket-ball, la danse devient le nouveau théâtre de cette agitation. La tension se révèle dans la reproduction des tranches collectives des aïeules, d'une part, et une improvisation individuelle de gestes et de rythmes qui brisent ce modèle chorégraphique ancestral. « Je déteste leur danse de ventre » (p. 224) avoue la narratrice. La sienne, celle qu'elle improvise sous les yeux de ces dames « espionnes », la narratrice la décrit par les métaphores de « l'almée », de « la chasseresse » de « l'elfe » ou de « l'antilope » (p. 221).

¹¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 250.

L'ambiguïté identitaire

C'est dire le caractère novateur de ce mouvement du corps. Cette nouvelle danse à l'allure païenne est un autre biais par lequel s'exprime la révolte contre le patriarcat dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

La découverte quasi-simultanée de la poésie latine de Lucrèce et celle préislamique des *Mo'allaqat* complique davantage cette avancée vertigineuse vers l'inconnu. La première tourne autour de la thématique de la mort ou du suicide. « Si d'un coup rapide une force soudaine Vient de trancher le corps par le milieu, l'âme elle-même sera Tranchée » (p. 382). Par la seconde, la narratrice trouve, grâce aux rendez-vous répétés avec Tarik, ce qui lui manquait le plus, à savoir le trésor préislamique des *Mo'allaqat*. Par la découverte de ce legs lointain, elle réalise l'ampleur de son déracinement identitaire. En effet, lors de sa première année de collège, elle a expressément fait part à la directrice de son désir d'opter pour l'arabe classique au lieu du latin qui lui a été imposé.

Narrativement, c'est à cette poésie des *Mo'allaqat* que se clôt ce long processus actionnel, enclenché par l'incident traumatique des jambes dévoilées devant un enfant pied-noir. Ce sont les racines de son esprit pétri de culture française et de traditions patriarcales, encombrantes, que la narratrice a à maintes reprises essayé de s'extirper. Le suicide est l'expression de l'échec de cette entreprise macabre.

Découverte sur le tard, ces *Mo'allaqat*, dont Tarik est l'incarnation, constitue un autre facteur décisif du déclenchement de l'acte fatal, ultime, du suicide. C'est dire aussi le degré d'attachement de la narratrice aux origines. La baie d'Alger, jadis lieu symbolique des Corsaires, devient le théâtre d'un suicide au féminin. En effet, c'est lors du passage d'un tramway que la narratrice se jette sous « la machine branlante ». Le suicide s'accomplirait si ce n'était l'arrêt miraculeux du conducteur pied-noir :

En un éclair, mon regard aperçoit le tramway qui arrive. La machine est lancée, bondissante, un bienheureux monstre ! Mon but, enfin : m'anéantir là-bas, là où la mer est si lointaine pour y dormir. Une dernière volée de marches à dévaler. Tout près, la motrice fonce. En une seconde : mon projet a mué. Les rails : m'y coucher ! Tout sera plus vite accompli. Parvenue tout en bas, résolue, gaie, tout désespoir dissipé, vais-je traverser l'avenue ? Non, me coucher-là, en diagonale, sur les rails¹².

¹² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 416.

L'ambiguïté identitaire

Outre les éléments poétiques latins et arabes, la coprésence des cultures franco-laique et arabo-musulmane s'illustre par la baie d'Alger, d'une part, le tramway et le conducteur pied-noir d'autre part. Tous les deux se trouvent associés à l'acte fatal décrit. Cette tentative de se donner la mort vient ainsi en conséquence à l'inaboutissement de la quête de ressourcement dans la culture maternelle, dont la poésie des *Mo'allaqat* est le lieu le plus lointain.

En définitive, cet échec qui a pour origine l'acte salvateur du conducteur pied-noir, obscurcit le rapport de la narratrice à ses héritages arabe et français. L'état final du récit n'est autre qu'un long discours sur le parcours de l'écrivaine, AssiaDjebar. C'est un réquisitoire fait sur une carrière partie en fumées, comme elle le dit elle-même dans sa postface « ... tout ce bouillonnements [en qualifiant ainsi ses lectures-écritures] t'aurait servi à te fuir dans les fumées de l'imaginaire » (p.448). Cette fiction se tisse pendant une cinquantaine d'années, soit toute la carrière littéraire de l'écrivaine.

Quoiqu'il en soit, cette intrigue de soi, qui débouche sur une tentative de suicide, n'est pas sans rappeler le titre métaphorique du roman d'Alain Robbe-Grillet, *LesGommes*, ou encore celui, *Moderato cantabile* de Marguerite Duras. Ces deux œuvres sont des exemples potentiels de la démolition du modèle romanesque idéologique, classique de la perturbation-retour à l'ordre. De même, cette tentative de suicide si elle est le symptôme d'une réintégration impossible de la culture traditionnelle, elle ébranle néanmoins l'identité laïque, acquise. D'où l'ambiguïté identitaire qui fait figure de ce long processus actionnel.

Une action paradoxale, ludique chez Fatima Mernissi ou une subversion feintée de l'ordre du harem chez Fatima Mernissi, et violente chez AssiaDjebar à savoir une tentative très tendue d'un ressourcement dans l'ancestralité et d'un attachement pareillement affirmé à la culture française, les projets humains ainsi maniés dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* se révèlent être un mouvement contradictoire de la construction et de la déconstruction identitaire. Ce paradoxe identitaire est l'une des formes de la métamorphose autofictionnelle qui mine les écritures de ces deux œuvres.

II. Un style équivoque : apologie et raillerie

Le style consolide l'idée de l'ambiguïté identitaire relevant à l'origine de la nature autofictionnelle des écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans*

L'ambiguïté identitaire

la maison de mon père. C'est une autre manifestation discursive qui donne plus d'ampleur à l'expression poétique de l'équivoque identitaire dans ces deux récits.

La notion de style est plus appropriée pour traduire le flottement identitaire chez Fatima Mernissi et AssiaDjebar. Ainsi, les deux écrivaines évitent tout usage de la rhétorique - cet art de la bonne parole - telle que définie par Aristote dans son œuvre fondatrice, *La Poétique*. A cet égard, Aristote établit dans son livre les différents arts d'expression qu'il répartit comme suit :

L'art de l'invention (inventio) : sujets, arguments, lieux, techniques de persuasion et d'amplification ; d'un art de la composition générale ou disposition (dispositio) des grandes parties du discours (exorde, narration, discussion, péroraison) ; d'un art du style ou elecotio : choix et disposition des mots dans la phrase, effets de rythme et d'homophonie, figures¹³.

L'importance de ce vaste champ de la rhétorique se mesure par rapport aux différents niveaux de son déploiement dans la langue. Il dépasse amplement la stylistique à laquelle il serait parfois confondu. Dans la taxonomie d'Aristote, celle-ci est limitée à l'*elecotio*.

Ce n'est assurément pas dans cette perspective grammaticale, peu rentable et fastidieuse, que sera examinée la dimension rhétorique de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. L'enjeu de l'indétermination identitaire, que devrait révéler cette rhétorique, requerrait l'examen des plus grandes parties du discours, à savoir la composition et la disposition.

Ces unités stylistiques sont, à l'instar des schémas et programmes narratifs examinés, empreintes de la même indétermination identitaire. Dans les deux cas, il s'agit d'une alliance styles parfaitement contradictoire, ceux de l'apologie faite à l'adresse du harem et du père et de la raillerie dont ces mêmes entités identitaires sont en même temps l'objet. À la base de cette antinomie stylistique se trouve la même problématique de la construction et la déconstruction simultanée de l'identité toujours due à la revendication paradoxale des valeurs de l'enfermement et de la liberté dans *Rêves de femmes*, et de l'ancestralité et de l'humanisme dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

¹³ CHAIGNET, A.-E., *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg, 1888.

II.1. Le harem : hyperboles et allégories

Stylistiquement, le harem est soumis au double traitement des figures contradictoires de l'hyperbole et de l'allégorie. Liées toutes les deux aux domaines socio-politique et culturel du harem, ces formes discursives dévoilent ce harem comme un univers homogène où les valeurs humaines de la protection et de l'altruisme côtoient l'éthique de la mesure et du bon sens. Ainsi, c'est l'Islam qui est révélé dans cet équilibre.

L'hyperbole est le biais stylistique par lequel est prise en charge cette dimension humaine du harem. Cette figure dit avec emphase l'essence protectrice de cette institution sacrée. L'effet de l'exagération se rapporte souvent aux aspects positifs du harem. Par l'exagération qui la caractérise, cette figure de style consiste à amplifier l'humanisme du harem dans ce récit de Fatima Mernissi.

Les valeurs nobles du harem sont évoquées à travers les structures socio-familiales des maisons traditionnelles élégies regroupant les cousins, les oncles, les grands-pères et grands-mères. Cette union n'est ainsi pas seulement synonyme d'étouffement et de contrainte à l'image du « nid d'oiseau » à laquelle cette maison est assimilée, elle implique aussi détente, créativité et défoulement. L'hyperbole qui est utilisée dans ce sens met en exergue l'aspect caricatural de cette jouissance collective.

Les vertus humanistes du harem apparaissent notamment au niveau de deux formes d'expression spécifiquement féminine, celles corporelle et verbale. L'amplification de cet humanisme par ce double langage constitue une autre stratégie par laquelle Fatima Mernissi s'adresse aux Orientalistes qui réduisent la femme du harem au statut d'« odalisque »¹⁴.

Toutes ces expressions dignes du style baroque relèvent de contextes festifs, à l'exemple du pique-nique, dit en arabe la « *nezha* », à la ferme d'Oued Fès. La vie du harem n'est pas qu'enfermement et frustration. Des sorties périodiques y sont également organisées, certaines au hammam, d'autres dans les fermes et d'autres encore au cinéma.

Lors de ces sorties collectives, le langage à la fois verbal et du corporel se fait créativité et humour. L'exemple le plus illustratif de cette liberté langagière est sans doute celui du personnage de Krishna, celui-ci assurant ces déplacements de femmes dans sa calèche

¹⁴ Dans son essai *Le Harem et l'Occident*, Fatima Mernissi explique ce stéréotype orientaliste de l'odalisque en lui consacrant un chapitre complet au titre significatif « Dans l'intimité d'un harem européen : chez monsieur Ingres » p. 145-161.

L'ambiguïté identitaire

de fortune. À ces occasions exceptionnelles, la pudeur qui d'ordinaire rigidifie la relation entre les femmes et les hommes est battue en brèche par l'humour, le rire et le burlesque. Dans ce sens, la manière avec laquelle Krisha s'adresse aux femmes est très révélatrice du relâchement des mœurs ainsi introduit dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Le propos de Krisha est grossier : « Mesdames, il est conseillé et même recommandé de pisser dans vos sarouals. Le plus important n'est pas de pisser mais de rester dans cette foutue calèche jusqu'à ce que nous arrivions à Sidi Slimane »¹⁵.

La sacrée règle morale de la pudeur habituelle n'est pas respectée en ce contexte très humoristique. Mais c'est surtout le procédé de l'exagération utilisé à cet effet qui est frappant. En effet, c'est le mot « pisser » qui est de surcroît dit par un homme aux femmes qui augmente l'effet de ce tour comique. Ainsi, outre l'idée de l'existence de la liberté d'expression dans le harem que ce procédé consolide, c'est le grossissement de son expression qui est le plus important. C'est la moralité en puissance du harem que ce procédé de l'hyperbole vide de sa substance.

Dans ce sillage, le propos de la mère lors de son déplacement avec tout le reste de la maison au cinéma Boudjeloud sert lui aussi d'illustration de cette rhétorique de l'hyperbole très à l'œuvre dans *Rêves de femmes : Une enfance au harem*. Le principe de la retenue, que la femme du harem se doit en principe d'observer scrupuleusement est là encore neutralisé. La mère simule le comportement de l'actrice égyptienne, Leila Mourad. « Aucun ne peut résister à ma beauté extraordinaire ! » (p. 117). Cette vision quasi-schizophrénique atteint son paroxysme dans les images grotesques de « mouches » et de « massacre ». « Il suffit d'un regard et les victimes innocentes, tombent à mes pieds comme des mouches. Il va y avoir un massacre dans les rues de Fès aujourd'hui ! » (p. 117).

Outre les idées de la liberté et de la tolérance que suggère ce passage, c'est au fond la sacralité du harem qui est totalement altérée. Comme le montre cet exemple, derrière la conduite ordinaire de l'intégrité et du respect, se cache une fantasmagorie féminine surdimensionnée. C'est ce dédoublement que met en lumière le procédé de l'hyperbole dans le récit de Fatima Mernissi. Par-là même, c'est la valeur de cette institution qui se trouve une fois de plus démythifiée.

¹⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 70.

L'ambiguïté identitaire

Ce n'est pas que la dimension comique qui est investie par cette figure de l'hyperbole. Les pouvoirs féminins le sont également. Tout comme le verbe, cette autre dimension de l'être féminin participe à cette entreprise de valorisation de la femme du harem, et à travers elle du harem lui-même. Les représentations théâtrales sur la terrasse du harem, les rassemblements dans la cour de la maison, souvent autour de la fontaine, « la vaisselle aquatique » pratiquée collectivement dans les rivières sont autant de contextes où se poursuit l'accomplissement de la redéfinition du harem.

Cette exaltation du corps culmine dans le personnage de Mebrouska (en arabe, ce mot est à l'origine un nom de poisson). Cette femme n'a rien de la femme ordinaire du harem. Par sa souplesse et son extrême agilité, son corps contraste avec celui peu mobile des femmes du harem. Yasmina se moque de ces bourgeoises par sa parole railleuse, « Ces pauvres citadines de Fès, décidément elles ne bougent jamais les fesses et ont des derrières énormes » (p. 151).

Mebrouska est ainsi le contre-modèle de cet immobilisme corporel. Tout comme Mina, elle a connu la même destinée tragique, à savoir sa déportation lors de la guerre civile, dite en arabe « la *seba* ». Cette condition a été aussi pour elle une aubaine pour exceller dans le sport de la natation. Elle « pouvait nager comme un poisson et rester longtemps sous l'eau » (p. 68). Grâce à ce pouvoir qu'elle a pour elle seule, sa présence est indispensable lors de la vaisselle aquatique qui est organisée périodiquement par les femmes du harem de la ferme. « Sans elle, bon nombre d'épouses auraient été emportées par les flots jusqu'à Kénitra où le fleuve Sebou se jette dans la mer » (p. 68). Le corps qui d'ordinaire est sinon associé à la pureté spirituelle, du moins objet de désir sexuel, se fait en ce contexte aquatique un agent efficace, un facteur de réussite du projet qui est entrepris par les femmes de la ferme. En étant ainsi associé avec la figure du poisson, le corps de Mebrouska constitue un autre biais par lequel s'accomplit c'est une autre forme d'altération du harem qui s'accomplit la démystification de la femme musulmane dans *Rêves de femmes : Une enfance au harem*.

Si la figure stylistique de l'hyperbole appuie l'essence humanitaire et libertaire du harem, celle de l'allégorie ne manque pas de révéler les insuffisances humaines qui souvent s'écartent de l'esprit du harem. L'hyperbole martèle ces écarts. Très à l'œuvre dans le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'allégorie prend plusieurs formes. Ces images mettent toutes en exergue le hiatus entre des pratiques qui sont visiblement en contradiction avec la culture religieuse, protectrice, du harem. Ces figures sont de trois ordres, des objets domestiques, des états d'esprit ou encore des pratiques domestiques éprouvantes.

L'ambiguïté identitaire

Les allégories objectales sont les plus nombreuses. La plupart appartiennent aux cultures étrangères évoquées, principalement américaine et française. Ce sont les cigarettes américaines, le « le poste de radio » (p. 11.) installé dans le salon des hommes du harem, souvent fermé à clé, et auquel seuls le père et l'oncle Ali ont accès. C'est le « long fouet » (p.7) avec lequel LallaTam éduque les enfants du harem, ce dernier est un instrument qui garantirait une éducation équilibré, symboliquement un rempart contre toutes les influences culturelles étrangères, déstabilisatrices. C'est aussi « un oignon » (p. 60), « un bâtiment », « une règle mathématique », « un système légal » (p. 62) ou un lieu pareillement codifié tel que « maison », « tente » ou encore « la Mecque » (p. 60).

Yasmina recourt à ces différents objets pour expliquer à sa petite fille, la narratrice, le sens complexe du mot « harem ». Ce sont également des objets à usage domestique comme « l'impressionnant sofa » et « l'étonnant fauteuil *d'França* » (p. 23) dans lequel Hmed le gardien du portail du harem s'assoit « comme sur un trône » (p. 23). Ajoutons à cette liste d'objets, qui sont autant d'altérations de l'ordre sacré du harem, le « nid d'oiseaux » qui est évoqué par la mère pour signifier à son époux qu'il est en partie responsable de son étouffement car incapable d'assurer la justice à l'intérieur de la maison. Une autre allégorie, dite en arabe « *ferraka* » ou « le lance pierre » (p. 204), servant à tuer les oiseaux, est un autre exemple par lequel Fatima Mernissi dénonce les pratiques inconscientes des enfants, cela parce que, peut-être, ils manquent de la bonne éducation, et la responsabilité incombe toujours aux adultes qui sont incapables de concrétiser les valeurs sacrées du harem.

Parmi ces différentes figures allégoriques, c'est surtout celle des olives, « des jarres ou les sella » (p. 141), qui illustrent d'une manière significative les pratiques humaines toujours en écart avec la culture religieuse, positive, du harem. Ces récipients traditionnels disent tout le contraire de ce qui a été hyperboliquement décrit concernant l'épanouissement de l'élément féminin. Les femmes du harem semblent ainsi être assimilées à ces olives qui sont pressées dans les récipients :

Les olives noires, venant des montagnes du nord de Fès, nous étaient livrées en octobre. Elles étaient d'abord stockées dans des sella géantes, grands récipients en bambou, couvertes de sel de mer et maintenues sous de lourdes pierres de taille pour en faire sortir le jus amer. [...] Quand le jus avait été exprimé, les olives étaient

L'ambiguïté identitaire

transférées dans d'immenses jarres en terre, et on les laissait sur la terrasse sécher au soleil pratiquement toute l'année¹⁶.

Bien des parallélismes permettent le rapprochement entre le traitement de ces olives et celui des femmes du harem. Le stockage, l'entassement, la pose sur ces sacs de lourdes pierres et l'extraction du jus amer sont autant d'images qui disent vivement la maltraitance que subit la femme du harem.

Les allégories subjectales, ou d'ordre moral, sont essentiellement représentées par les notions de la contradiction dit en arabe « *tanaqod* » (p. 148), la peur décrite comme « un monstrueux oiseau invisible », le problème ou *mushkil* (p. 139), le *hem* ou « une maladie étrange très différente d'un *mushkil* » (p. 139), et enfin, la folie. Cette dernière est la conséquence la plus grave de cette série de dérèglements, ceux-ci toujours dus aux comportements irresponsables des adultes en mal d'assurer la transmission des valeurs pourtant humaines harem.

La folie, traduite dans le récit en arabe par la tournure « *khrejlu'aqlu* » littéralement son cerveau lui est sorti de la tête (p. 141), représente le plus haut degré de ces névroses. C'est le personnage HmedChaoui, une victime de la cruauté humaine qui est totalement opposée à l'esprit sain du harem. HmedChaoui est certes présenté comme un fou, mais ses cris et hurlements dans les rues de la Médina sont aussi raisonnables, puisqu'il « dénonce » et il « critique » les injustices et les « pièges » dont il dit être victime. « Hamid Chaoui passait le plus clair de la journée à hurler dans le quartier, à critiquer, à dénoncer tous les pièges que tous les habitants de la ville ne cessaient de lui tendre » (p.141). Au fond, ce délire de fou est en filigrane un réquisitoire exprimé à l'adresse de ceux qui altèrent dangereusement les vertus sacrées du harem.

Hyperbole et allégorie, telles sont donc les deux procédés stylistiques à travers lesquels Fatima Merise représentent doublement le harem, à savoir un harem divisé entre des valeurs saines, altruistes, et des pratiques humaines, irresponsables qui en minent l'avenir. Cette stylistique en apparence contradictoire est au fond une stratégie d'exaltation de l'humanisme du harem et de correction des comportements déréglés. C'est tout le sens de cette équivoque stylistique participant au processus de valorisation de l'identité du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

¹⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 141-142.

II.2. Le père : ironie et réticences

De même, l'ironie et la réticence sont d'autres outils stylistiques qui dans l'œuvre de *Nulle part dans la maison de mon père* retraduisent l'ambiguïté identitaire chez AssiaDjebar. Ce père, en tant que personnage à la fois romanesque et autobiographique, est décrit très attaché aux valeurs républicaines mais tout en demeurant fidèle aux valeurs ancestrales, patriarcales.

Cette ambiguïté identitaire du père est transposée dans les figures stylistiques de l'ironie et de la réticence. Autrement dit, tout en ironisant sur ce père émancipateur, la narratrice affiche une certaine sympathie envers le conservatisme de celui-ci, un état d'esprit que traduit la figure stylistique de la réticence.

Ce père, ainsi stylistiquement traité, recèle cette double identité progressiste et traditionnelle, et de fait, il est tantôt dénoncé tantôt défendu. Par cette équivoque stylistique, AssiaDjebar appuie plusencore son rejet de l'acculturation française et sa revendication de la culture ancestrale dont elle a été trop tôt éloignée.

Toutes les caractéristiques sociales et psycho-affectives du père sont ainsi ironisées dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Les plus importantes sont l'instruction et l'émancipation que ce père a offertes à sa fille, l'émancipation de son épouse, le mode de vie européen qu'il a introduit dans sa petite famille, ou encore l'inculcation des valeurs républicaines aux enfants indigènes.

À cet égard, toute la dimension identitaire laïque du père occupant la quasi-totalité de la première partie est dite dans ce double registre, celui d'une admiration apparente envers ce père encore resté dans la tradition, et d'un mépris souvent sourdement exprimé à son égard à cause de son parti pris moderniste. Cette expression, ses composantes lexicales et ses connotations sémantiques, est très investie dans les chapitres « Le père et les autres », « Le tout premier livre », « Dans la rue avec le père ».

L'élément du « livre », ce symbole de la culture française, constitue la plus longue séquence ironique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La figure historique de Maréchal Pétain, sa biographie qui est contenue dans ce livre, exacerbe l'ironie opposée à ce symbole de la culture laïque. Dans un discours ambigu, la narratrice met à la fois l'accent sur ses mérites de meilleure élève et l'insignifiance de cette distinction qu'elle lit dans « le demi-sourire » de son père.

L'ambiguïté identitaire

Les formules qui mettent en évidence cette équivoque relèvent d'un usage excessif de superlatifs, à l'exemple de « ce si grand livre », « le plus volumineux, le plus beau » (p. 32). Mais à travers ces expressions faussement glorificatrices, la narratrice adopte un accent corrosif. Ce sarcasme est doublé d'une autodérision qui pousse à son paroxysme l'ironie entreprise dans le récit d'AssiaDjebar. L'expression qui est utilisée dans ce sens est celle « Je m'entends dire – oh, en silence, juste pour moi-même, et maîtrisant ma vanité » (p. 32).

À cette scène du livre, se rajoute bien d'autres, celle des plaques aux propos racistes, « affichant les mots 'interdit aux Arabes' » (p. 47), que le père a vaillamment renversées sur le sable de la plage, celle lorsqu'il a fait face au parent d'élève pied-noir. Il lui a dit « tu m'as tutoyé, je te tutoie à mon tour » (p.51). Ce n'est pas seulement comme instituteur de français que ce père réagit. L'audace qu'il manifeste en de pareilles circonstances montre bien qu'il porte en lui un héritage autre, voire incompatible avec l'idéal de la Révolution française. Cette hérédité, il la tiendrait de sa généalogie maternelle.

L'autre exemple est relatif au mode de vie civilisé que ce père adopte au sein de sa petite famille. Cette ironie concerne une autre scène encore. En dépit de son intention à moderniser sa petite famille, ce père porte en lui les germes de la tradition et de l'ancestralité :

Il ne rit pas le père. Il constate tout haut, presque pour lui seul. D'ordinaire, il ne parle pas à table. Quelque chose de sa sévérité d'instituteur subsiste chaque soir dans la cuisine où l'on mange en silence. Pas sur une table basse comme chez les autres familles indigènes, non, à la manière européenne, sur une table haute, et cela même quand ma grand-mère paternelle qui vivait avec nous, dînait comme nous¹⁷.

Cette double description, celle à la fois de l'aspect moral du père et du style familial moderne (table haute, à la manière européenne), révèle une structure familiale ambiguë. L'ironie à l'œuvre tient de cette incohérence. Outre la contradiction opposant ce père au régime moderniste auquel il tient tant, des détails trahissent cette fausse modernité. Les illustrations sont données par les formules « Ne rit pas », « ne parle pas », « constate tout haut », « la cuisine où l'on mange en silence ». Même la grand-mère qui n'échappe pas elle non plus à cette modernisation est concernée par cette tonalité ironique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Les personnages de Mag et de Jacqueline, qui incarnent également cette culture franco-laïque, font eux aussi l'objet de ce traitement ironique. La narratrice admire ces deux camarades du collège, mais elle s'en méfie également. Mag est une camarade complice dans

¹⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 50.

L'ambiguïté identitaire

la littérature. Cette relation livresque en noue une autre, celle sensuelle. Grâce à Mag, la narratrice fréquente bien des espaces, le cinéma et les brasseries, d'ordinaire inaccessibles à la femme musulmane. Dans le premier, la narratrice découvre les films westerns, dans le second, elle se laisse aller à la tentation de boire le vin.

Toutefois, l'expression de cette aventure est ambiguë, puisqu'elle fait résonner sous l'apparente satisfaction la raillerie et le sarcasme. L'illustration donnée dans ce sens est celle lorsque la narratrice fait montre de son regret d'avoir fréquenté cette jeune fille. « Mag, lors de la deuxième ou troisième année, l'espiègle Mag – qui avait établi avec son grand frère une vraie complicité et qui rejoignait son village de Castiglione à peu près aux mêmes heures que moi – réussit à m'entraîner dans de menues escapades dans la ville de Blida » (p. 159).

Selon les termes de ce propos désapprobateur, « Mag l'espiègle », « avait réussi à m'entraîner », la narratrice fait expressément part de son regret d'avoir côtoyé Mag, du moins dans ce contexte précis. Elle regrette notamment d'avoir consommé du vin. Cette régression se manifeste par la parole paternelle, celle « En somme, plus que musulmane orthodoxe, ce qui m'importait le plus était de rester la vraie fille de mon père » (p. 161). Cette parole paternelle condamne la transgression commise.

Plus explicite encore, dans ce sens, est le discours à double sens qui est développé autour de Jacqueline, une autre complice du collègue. En effet, tout le plaisir auquel la narratrice feint se laisser aller en compagnie de cette jeune fille cache une profonde défiance à son égard. C'est une autre tonalité ironique qui se révèle en cet autre contexte.

Jacqueline incite la narratrice à un autre dérapage. Dans le dortoir, cette française se livre à des descriptions minutieuses de ses expériences sensuelles avec son amant. Elle fait connaître à la narratrice alors préadolescente le sens du mot « flirt » qu'elle lui décrit, « le garçon te prend la main, ses doigts remontent jusqu'au creux de ton coude, la voix contre ton oreille, il te dit avec quelle douceur : 'un baiser ! Un tout petit' ! » (p. 204).

La narratrice n'est pas convaincue des aventures de Jacqueline. Cependant, ces mœurs étranges raffermissent davantage son attachement à la tradition musulmane. Elle confirme qu'« une fois au village, retrouvant mon espace familial, je reprenais d'instinct 'mon rang', celui de ma communauté, les 'indigènes' » (p.208). Quant à Jacqueline, elle fait désormais partie des autres, dit « eux ». « Quant à 'eux', et bien en langue arabe avec ma mère, (comme avec les femmes du bain maure) c'est à peine si nous les nommions : « eux », c'étaient « eux » sans plus » (p. 208).

Le mot « eux » est mis trois fois entre guillemets dans le récit. Ce signe de ponctuation est synonyme de distance, celle que la narratrice témoigne à l'égard de Jacqueline

L'ambiguïté identitaire

et de sa légèreté morale. Les expressions « d'instinct », « ma communauté » et « en langue arabe » vont dans ce sens, autant de signifiants qui plaident en faveur du discours ironique sous-tendant la prétendue admiration pour ces camarades françaises ou pied-noir.

Parallèlement à ce discours ironique, celui de la réticence contribue également à l'illustration de l'indétermination identitaire dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette autre figure de style, qui s'oppose à celle de l'ironie, consiste à rompre abruptement les scènes et les descriptions dans lesquelles le père est présenté trop sévère ou censeur. Ces coups d'arrêts brusques caractérisant la réticence constituent l'essentiel de la définition proposée par Pierre Fontanier, à savoir que « la réticence consiste à s'interrompre et à s'arrêter tout-à-coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà¹⁸ ». Interruption, s'arrêter tout-à-coup, ce qu'on affecte de supprimer, tels sont les critères essentiels qui spécifient cette figure. Cette rupture soudaine du discours est dans le cas de *Nulle part dans la maison de mon père* un changement soudain d'opinion, de jugement, passant de discours contradictoires du réquisitoire à la plaidoirie.

Soumis à ce double traitement stylistique, le père apparaît tout différent de celui moderne et ouvert sur les valeurs universelles. Il est traditionaliste dans sa vision du monde, et surtout très censeur envers sa fille. Il est aussi soucieux de perpétuer l'héritage des ancêtres, à savoir ce besoin pressant d'avoir un fils qui devra perpétuer la tradition. En effet, le langage qu'il tient envers sa fille fait apparaître en filigrane ce souci de faire perpétuer la tradition.

L'expérience de la bicyclette constitue dans ce sens un exemple significatif. Le père réagit violemment aux jambes dévoilées de sa fille de quatre ans. En dépit du ressenti de la narratrice, de son choc vis-à-vis de ce comportement acharné de son père, elle paraît néanmoins admettre cet excès, lorsqu'elle dit « ne pas prendre à bras le corps cette image sale à cause de la fureur incontrôlée de celui qui la proférait » (p. 61-62). La condamnation prononcée se trouve ainsi brutalement suspendue par une contre-argumentation faite en faveur du père.

Les pressions morales que ce père exerce sur sa fille entrent dans ce cadre du propos réticent. Il interdit à sa fille de quatre ans de prononcer devant sa mère le nom du garçon décédé. C'est peut-être moins par compassion à son épouse que par le trauma de cette perte qu'il réagit ainsi. Là encore, la narratrice s'est montrée clémente envers son père. Cette indulgence est peut-être provoquée par sa reconnaissance à « l'amour » que son père voue à

¹⁸ FONTANIER, Pierre, *Les figures de discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 135.

L'ambiguïté identitaire

son épouse « en se laissant ainsi aller à sa tendresse pour sa femme, à sa propre peine redoublée par celle de ma mère » (P. 86).

Cette reconnaissance, somme toute à demi avouée, se confirmera à la mort de ce père. Là encore, la narratrice multiplie des arguments tantôt de dénonciation, tantôt d'indulgence envers son père. Dénonciation car il est traité « d'initiateur de sa fille » à la culture française bien entendu, indulgence car cet époux a su « établir une égalité de fait avec [sa] jeune femme » (p. 107). Les caractéristiques patriarcales de « l'austérité », de sévérité, sont relayées par celles humaines de l'amour et de dévouement à l'épouse. Ce double discours est pris en charge par la figure de la réticence, inscrivant ainsi à ce niveau une tension de plus dans l'écriture de ce récit.

Ce n'est pas seulement au niveau du père qu'opère ce discours de la réticence, il se prolonge dans les autres catégories patriarcales, particulièrement les personnages d'Ali, de Tarik et de Mounira. Cette dernière incarne du côté féminin cet héritage du patriarcat. La narratrice rappelle le rôle traditionnel, si féminin, de l'entremetteuse qui s'interpose entre les hommes et les femmes pour les rapprocher. Dans les *Mille et Une Nuits*, comme le montre bien Malek Chebel, Mounira jouirait du même statut que celui des eunuques, tel que décrit dans ces contes.

En ce qui concerne le personnage de Mounira, la réticence apparaît dans les propos antipathique et sympathique que la narratrice tient envers ce symbole du patriarcat. Elle est une « mouche » quand elle joue les entremetteuses et « transparente » lorsqu'elle est habillée en européenne :

Face à Mounira, je me sens transparente ; pourquoi me tiendrais-je sur mes gardes ? Je la félicite au contraire pour son apparence occidentale. – Toi qui as le teint si clair, avec tes cheveux châtain, on doit souvent te prendre pour une européenne ? Je l'interroge sans arrière-pensée avec une cordialité renaissante¹⁹.

Outre ces contradictions qui fondent le personnage de Mounira, la narratrice témoigne d'une autre ambiguïté langagière envers cette jeune fille. Comme Tarik, d'ailleurs, elle ne la tient pas pour une vraie responsable de sa tentative de suicide. Elle lui témoigne la même indulgence par les expressions « sans arrière-pensée » et « une cordialité renaissante ». Car, sans doute, ces figures de la tradition n'ayant pas au fond choisi leur destinée se laisseraient-elles aller à ces pratiques ancestrales, obscures, dont ils sont les héritiers potentiels ? Cette

¹⁹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 379.

L'ambiguïté identitaire

analyse fonde l'emploi de la figure de la réticence dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Stylistique de l'hyperbole et de l'allégorie dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, et stylistique de l'ironie et de la réticence dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les écritures de ces deux œuvres continuent d'être investies par des procédés qui illustrent le processus ambivalent de la construction et de la déconstruction identitaire. C'est une autre forme autofictionnelle qui à ce plan identitaire se réalise ainsi stylistiquement dans cette œuvre d'AssiaDjebar.

III. L'enchevêtrement spatial : une topographie en recomposition

La description de l'espace est une visualisation de l'ambiguïté identitaire dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Les deux récits se déclinent comme des topographies plurielles. Au plan de leurs structures, ces récits sont construits en coupures, faisant ainsi se succéder des séquences narratives et des séquences descriptives qui provoquent le ralentissement, voire l'enlisement de leurs narrations.

Ces séquences descriptives constituent des lieux privilégiés de l'inscription des fonds identitaires qui à la base générés par la construction autofictionnelle des écritures de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. La structure spatiale devient une autre dimension narrative dans laquelle se projettent les identités du harem et du père toujours en recomposition.

Plus qu'une imitation du réel, ce procédé descriptif renseigne surtout sur la subjectivité qui préside à une telle recomposition de l'espace dans les deux œuvres. Les descriptions mises en œuvre introduisent un flux culturel qui étoffe chaque récit, en le reconfigurant en des entités textuellement reconstruites.

Dans ce sens, André Petit-Jean et Jean-Michel Adam définissent la description comme un acte subjectif, où le réel n'est pas exprimé mais plutôt imprimé. Autrement dit, en sous-bassement à cette opération textuelle se trouve un travail de sélection, précisé comme suit : Dans la pratique des textes, une description est [...] toujours le produit d'un acte de sélection rigoureux qui engage totalement une subjectivité énonciative²⁰ ».

Cette manipulation subjective de la description tient de différents facteurs. D'abord, l'on ne perçoit pas la totalité de ce qui est perceptible et qu'on ne verbalise pas la totalité de

²⁰ PETIT-JEAN, André, ADAM, Jean-Michel, « Les enjeux textuels de la description », *Pratiques*, n° 34, 1982.

L'ambiguïté identitaire

ce que l'on perçoit. Ensuite, la langue n'étant pas un outil neutre d'emmagasinage et de transmission du savoir, mais un instrument chargé de sens et d'Histoire. Cela dit, on écrit en fonction de ses connaissances et de celles partagées avec le lecteur, ce qui implique l'existence de schémas préconstruits stockés en mémoire à long terme et liés à la socio-culture de chaque individu. Cet effritement identitaire se traduit par une structure spatiale consolidant les structures socioculturelles de l'homogénéité du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et d'un père clivé dans *Nulle part dans la maison de mon père*. A l'origine de ces deux configurations spatiales et identitaires se trouvent les genres du conte et de la poésie présidant au devenir des autobiographies des deux écrivaines.

Le procédé descriptif ainsi mis en œuvre campe, par contre, la poétique d'un harem homogénéisé dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et d'un père divisé dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Chez Fatima Mernissi, ce traitement du harem apparaît dans une stratégie descriptive de la construction d'un espace composite mêlant harmonieusement les valeurs morales de l'enfermement et de l'ouverture, telle que la révèle la confluence des espaces convergents de la Médina/la ferme, les Qaraouiyines/le Mellah, l'Andalousie/Baghdad, le tout formant une unité spatiale composite de Marrakech comme un monde de la rencontre des cultures et des communautés. Chez Assia Djébar, c'est une scission très fortement métaphorisée par « une pomme coupée en deux » qui se reproduit dans la configuration spatiale duelle d'Aïn-Ksiba (Césarée)/école française d'une part, et Casbah/Alger d'autre part.

III.1. La représentation spatiale d'une identité composite

Spatialement, *Rêves de femmes : une enfance au harem* est une toile homogène laissant apparaître en filigrane une religiosité très harmonieuse. C'est tout le sens de la spatialité dans cette œuvre. On y trouve la maison familiale de la Médina de Fès et la ferme de la vaste plaine de (*Gharb*) géographiquement plus ouverte et foncièrement imprégnée des us et traditions paysannes du Rif. De même, le Maroc est représenté comme une unité équilibrée à travers les villes emblématiques de Fès et de Marrakech, cette dernière étant à la confluence de plusieurs races et cultures. L'espace est mobilité et mouvement, ne contrastant en rien avec les *hudud* qui caractérisent la médina de Fès. Marrakech symbolise fortement cette fusion des « différences » en une unité harmonieuse.

L'ambiguïté identitaire

L'architecture du harem de Fès est une illustration de l'ordre et de l'organisation et de l'équilibre d'une maison fondée sur les principes de l'islam. Murs hauts et épais, portails, ordonnancement et hiérarchie sont les éléments définissant cet espace protégé.

La distribution spatiale de la maison du harem est répartie en différents salons, dont le positionnement gauche/droite et haut/bas se fait en fonction du grade et du rang des différentes catégories de la population du harem. C'est ainsi que les pièces se situant à droite sont attribuées aux membres les plus respectés, le père et l'oncle Ali, tenant « le plus grand et le plus élégant de tous les salons » (p. 11). Sur la gauche se trouve le salon de Lalla Mani, celui de l'oncle et celui de la mère, qui, dit la narratrice, « ressemble comme deux gouttes d'eau au nôtre » (p. 9).

Verticalement deux grandes parties se distinguent dans cette configuration spatiale de la maison. La première, celle du bas, est composée de salons, encore une fois, de « la cour et de la fontaine se dressent au milieu de cette vaste aire de jeu. La seconde, celle du haut, est double. Elle est composée des « étages supérieurs » (p. 20), un espace où sont contés les *Mille et Une Nuits* et compartimentés en chambres occupées par des femmes répudiées comme tante Habiba et les femmes esclaves à l'instar de Mina, de Aïshata, Dada Sa'ada et Dada Rahma (p. 161) et de terrasses, un espace jeu et de défoulement auquel conduit une spirale d'escaliers.

Ce qu'il convient de souligner, c'est que dans cette vaste représentation spatiale, qui est remarquablement investie par ce que Philippe Hamon appelle « la description didactique ou savoir sur le monde²¹ », tous les éléments de vie sont extraordinairement combinés avec les règles morale de la mesure et de la sobriété; d'où l'équilibre qui caractérise le harem. Cette configuration apparaît dans l'association des éléments spatiaux des vitaux de la fontaine, de la cour et du ciel. On note plus d'éléments d'ouverture dans cette série :

Je m'asseyais sur le seuil et regardais notre maison comme si je ne l'ai jamais vue. D'abord, il y a la cour carrée, où règne la plus rigide des symétries. Même la fontaine de marbre, chantant sans fin au centre de la cour, paraît docile et apprivoisée. La fontaine est ceinte d'une mince frise de faïence bleu et blanc qui reproduit le dessin incrusté dans les carreaux de marbre du sol. La cour est entourée de colonnades en arceaux. Le sommet et la base des colonnes sont en marbre, et le milieu couvert de mosaïque bleu et blanc, faisant écho au motif de la fontaine et du carrelage. Tous les

²¹ HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 50.

L'ambiguïté identitaire

*éléments s'inséraient par des effets miroirs dans une symétrie implacable. Rien ne débordait. Le hasard était impossible, ou plutôt impensable*²².

L'insertion de cette longue séquence descriptive est faite selon les quatre critères qui sont définis par Philippe Hamon, une fois de plus, à savoir la mention d'un personnage qualifié, un « je », en tant qu'indice provoquant une suspension dans le récit. Les expressions du récit, « comme si je ne l'ai jamais vue », un verbe de la perception, « regardais », sont des références à l'objet de la description, c'est-à-dire « la maison ».

La structuration géographique de cet espace n'est ni indiquée par des localisateurs horizontaux (gauche, droite), verticaux (haut, bas), de profondeur (devant, derrière), ni par des verbes de mouvement (s'étaler, s'allonger, s'élever, etc.). Le caractère statique de cette description est ainsi à la mesure de la quiétude et de la stabilité qui caractérisent la vie à l'intérieur du harem. Les indicateurs textuels « carrée », « ceinte », « docile », « apprivoisée », « entourée » et bien d'autres encore sont autant d'éléments qui contrecarrent tout excès de nature à perturber la vie tranquille dans le harem.

À l'opposé de cette configuration spatiale fermée car garante de la préservation de l'ordre sacré du harem se trouve celle, plus ouverte et plus perméable, celle-ci illustrée par l'espace de la ferme. Mais la première ne contredit en rien la seconde. La différence apparente tient d'abord de la zone géographique, la vaste plaine, où se trouve implantée cette demeure. Cet espace est structuré par l'association d'éléments naturels, particulièrement les rivières, la faune et la flore, qui définissent l'atmosphère très détendue de cet espace ouvert.

La ferme remplit plusieurs fonctions, dont celle thérapeutique. La narratrice, par l'aide de sa grand-mère Yasmina, a pu en effet surmonter ses traumatismes et ses angoisses qui sont doublement générées par l'oppression coloniale (la fusillade) et religieuse du harem de Fès. À l'origine de ce rétablissement, le « refrain des fleurs *salam, salam* » (p. 27) que la petite narratrice répète en marchant dans le vaste champ fleuri de la ferme.

La ferme est aussi un lieu de la reconstitution de la mémoire, du renforcement de la solidarité féminine. L'illustration en est donnée à travers le personnage de Yaya, une jeune femme esclave d'origine soudanaise et l'une des coépouses du grand-père Tazi. En présence de toutes les autres femmes, ce grand-père lui « lit à haute voix des livres d'Histoire sur le Soudan, les royaumes de Songhaï et du Ghana, les portes dorées de Tombouctou, et toutes les

²² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 8.

L'ambiguïté identitaire

merveilles des forêts du sud » (p. 54). Dans la même sens démarche réparatrice, Yasmina et Tamou, pour reconforter Yaya et lui faire sentir qu'elle est chez elle, lui « plantent un bananier dans la plaine du Gharb » (p. 55).

Contrairement à l'univers bourgeois de Fès, la ferme est un lieu du labeur et de l'activité agraire. Les femmes y jouent un rôle déterminant. Elles y cultivent les champs et élèvent les animaux. De cette manière, elles revalorisent une certaine liberté qui est ainsi compatible avec le harem, cela en s'évadant dans les champs et les rivières, où ces femmes pratiquent parfois leurs tâches ménagères. Ces femmes mettent au jour les mœurs paysannes qui ne sont pas contraire au harem, *detakhmalou le faitd'* « attacher les pans de leurs robes dans leur ceinture et remonter leur manches avec des bandes élastiques » (p. 66). Même l'architecture du harem de la ferme entre par la forme de l'oiseau qui le caractérise, dans cette symbolique de la liberté toujours compatible avec le harem :

Le harem de la ferme est logé dans une gigantesque bâtisse d'un seul étage, en forme de T, environné de jardins et d'étangs. L'aile droite de la maison appartient aux femmes, la gauche aux hommes, et une mince clôture en bambou de deux mètres de haut marque les hudud entre les deux. Les deux ailes sont en fait deux bâtiments identiques, construits dos à dos, avec des façades symétriques et des galeries à colonnades très spacieuses qui permettent de garder constamment la fraîcheur dans les salons et les petites pièces de la maison. Les galeries sont idéales pour les parties de cache-cache et les enfants de la ferme sont beaucoup plus audacieux que ceux de Fès. Ce sont des petits barbares. Ils grimpent nus aux colonnes, bondissent comme des acrobates. Ils n'ont pas non plus peur des grenouilles, des minuscules lézards, ni des petits animaux ailés qui vous sautent continuellement dessus dans les galeries. Le sol est pavé de dalles noires et blanches, et les colonnes incrustées d'une mosaïque aux couleurs insolites, une harmonie de jaune pâle et d'ocre qu'affectionnait mon grand-père et que je n'ai jamais vue ailleurs²³.

Tout dans cette ferme est conçu en complémentarité au harem de Fès. Ce qui paraîtrait être de l'enfermement dans Fès se prolonge dans l'ouverture de la ferme. La description à l'œuvre remplit ainsi pleinement sa fonction mathésique telle que définie par Roland Barthes, à savoir « un ordre, un système, un champ structuré de savoir²⁴ ». La ferme symbolise ce

²³ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 48.

²⁴ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 122.

L'ambiguïté identitaire

savoir, en ce sens qu'elle introduit d'autres mœurs plus libérales que celles religieuses du harem de Fès.

Même les schémas de la frontière et de la séparation sont à peine reproduits, ils sont réduits à leur plus simple expression. La position spatiale des pièces est pleinement à la faveur des femmes qui occupent, contrairement aux hommes, la position symbolique du pouvoir de la droite. Car ce pouvoir est déterminé non pas par l'idéologie religieuse, mais par celle du travail qui de ce fait impose la suprématie féminine.

Cette complémentarité culturelle de l'ouverture et des *hudud* s'illustre aussi par l'activité extrêmement ludique des enfants en parfaite fusion avec la faune et la flore de la ferme. Ajouter à cela la fragilité des frontières qu'expriment principalement les formules « mince colonnade en bambou » et « galeries de colonnades très spacieuses ».

Cette ouverture très diffuse continue de se manifester dans les jardins qui constituent une autre dimension symbolique de la primauté du féminin dans la ferme. Porosité des frontières et fleurissement sont les principales caractéristiques de cette supériorité :

Les jardins sont entourés d'élégantes grilles de fer forgé, avec des portails cintrés qui semblent toujours fermés mais qu'il suffit de pousser pour sortir dans les champs. Le jardin des hommes contient quelques arbres et une quantité de buissons fleuris et bien taillés, mais le jardin des femmes est une autre histoire : un fouillis d'arbres bizarres, de plantes extraordinaires et d'animaux de toutes sortes, car chaque épouse s'y est approprié un petit lopin, officiellement considéré comme son jardin personnel, où elle fait pousser des légumes, élève des poules, des canards, des pintades ou des paons. Il est tout bonnement impossible de se promener dans le jardin des femmes sans empiéter sur le territoire de quelqu'un, et les animaux vous suivent partout, même sous les arcades de la galerie pavée, dans un vacarme infernal qui contraste avec le silence quasi monacal du jardin des hommes²⁵.

La complémentarité entre les *hudud* et de l'ouverture se consolide par la présence de jardins, ceux des femmes et des hommes sont en parfaite opposition. Une fois de plus, le travail est la seule valeur affirmée qui de ce fait raffermir la culture du harem qui ainsi n'est pas si fermée. Cette valeur du travail neutralise la dualité métaphoriquement exprimée par « vacarme infernal » (ferme) et du « silence quasi monacal » (Fès). De là, les portails qui ne

²⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 48-49.

L'ambiguïté identitaire

sont là que de simples figurations, et qu'il suffit juste de les « pousser pour sortir dans les champs ». Cette précarité de la frontière est aussi valable pour les limites qui en apparence séparent les différents lopins de femmes. Bref, le harem de la ferme renforce l'unité culturelle du harem.

Cette bipolarité spatiale, locale, se reproduit à un niveau plus global, celui de tout un pays, le Maroc. Ce sont principalement les villes de Fès et de Marrakech qui représentent cette harmonisation de l'enfermement et de l'ouverture. Au plan spécifiquement identitaire, la première se prolonge dans la seconde.

Les sous-composantes spatiales de cette ville sont multiples. Ce sont les nombreux sanctuaires, dont celui le plus réputé de « Moulay-Driss » censé prodiguer son « rituel de protection » (p. 26) aux gens vulnérables.

C'est également, et cela pourrait paraître dans un certain sens paradoxal, la « Ville Nouvelle » des soldats français qui est campée à proximité de celle de la Médina. Si par certains de ses aspects, en particulier son sur-éclairage et ses rues plus larges, elle se pose en modèle opposé de celui si traditionnel de la Médina, elle lui est néanmoins identique au plan de l'enfermement. Car, comme l'explique la narratrice, si les Français ont construit cette Ville Nouvelle, ce n'est point pour affirmer leur différence, leur civilisation, mais pour ne pas avoir pu s'intégrer dans les méandres de la Médina. Ils en ont peur. C'est pourquoi « cette Ville Nouvelle était en quelque sorte leur harem. Exactement comme les femmes, ils n'avaient pas le droit d'aller librement dans la Médina » (p. 25).

La compartimentation de la ville de Fès en quartiers économiques et artisanaux bien structurée participe également du caractère religieusement équilibré de cette ville médiévale. Cette structuration spatiale, rigoureuse, est le fondement même d'une structure socioéconomique, solide, d'un pays se reproduisant telle quelle de génération en génération. D'où les différents groupes minutieusement décrits, à savoir les commerçants (*tujjars*), les commerçants, les paysans (*fellahs*), les ferronniers (*haddadine*), les potiers (*fakharine*), les menuisiers (*najjarine*), les tanneurs (*dabaghine*) (p. 86-87).

Au sommet de cette hiérarchie se trouvent les érudits (*ulémas*) et les nobles (*sharifs*). Alors que ces derniers, ou « descendants du prophète [qui] jouissaient d'un immense prestige et jouaient un rôle symbolique dans les cérémonies de mariage, de naissance et d'enterrement, et un rôle central dans les arbitrages des conflits et des négociations » (p. 86), les premiers,

L'ambiguïté identitaire

eux, « vouaient leur vie à la science et dont on pouvait souvent retrouver les ancêtres en Andalousie ou en Espagne musulmane » (p. 86). Ce sont eux aussi les fondateurs de la mosquée des *Qaraouiyine*.

Cette structure religieuse est une autre composante spatiale intégrée dans le récit. Son rôle ne se limite pas seulement au rituel de l'apprentissage du Coran et de la prière collective du vendredi. Elle assume aussi une mission politique à l'époque du nationalisme, en y abritant l'instance politique du *Majlis al-Baladi*(le conseil municipal) où « d'importantes décisions étaient prises » (p. 85).

Fès recèle, enfin, une autre sous-composante spatiale, celle du quartier du Mellah, exclusivement habité par les juifs. À l'instar des *Qaraouiyine*, du moins une partie d'entre eux, cette population est, à l'origine, andalouse. Sa présence au Maroc fait suite à l'Inquisition pratiquée en Espagne par Isabelle la Catholique, sur les musulmans et les juifs :

Dans Fès, les juifs ont leur propre quartier, qu'on appelle le Mellah. De chez nous, il faut exactement une demi-heure pour s'y rendre, et les juifs ressemblent à n'importe qui, dans leurs longues robes semblables à nos djellabas. Ils portent des chapeaux au lieu de turbans, c'est tout. Ils s'occupent de leurs affaires et restent dans le Mellah, où ils fabriquent de magnifiques bijoux et les femmes de délicieuses conserves de légumes au vinaigre. [...] Comme nous, les juifs ont leurs propres prières, adorent leur Dieu et enseignent son Livre à leurs enfants. Ils lui ont construit une synagogue, qui est comme notre mosquée, et nous avons les mêmes prophètes, à l'exception de notre bien-aimé Mohammed, que la prière et la paix de Dieu soient sur lui²⁶.

Si l'existence de cette communauté juive atteste la vocation pluriconfessionnelle de Fès, celle-ci témoigne de la culture de la tolérance qui est donc celle du harem. Le Mellah est en tout et pour tout semblable à la Médina, et par ses fondements religieux de la synagogue et de l'enseignement du Livre de Dieu, et par l'artisanat concourant également au maintien de l'identité religieuse juive.

À côté de la ville de Fès se trouve celle de Marrakech, qui renforce l'harmonisation spatiale et identitaire du harem. C'est ainsi que l'ordre hiérarchique du harem se prolonge dans l'ouverture. Plurielle, Marrakech est une fusion de deux civilisations les deux issues de l'Islam, celle africaine de Soudan de Tombouctou et du Ghana, et celle andalouse. On y

²⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 92.

L'ambiguïté identitaire

trouve aussi une autre composante spatiale associée aux précédentes, celle de l'Atlas 'mythe), représentée par la montagne de l'Atlas, le désert, le palais royal, le marché des esclaves, la maison de Sidi Bellal, ce dernier étant lui aussi un esclave d'origine soudanaise.

La maison de Sidi Bellal est le lieu où se perpétue la culture Gnawa sous la forme du rituel de la danse, dite la *hadra*. Celle-ci, accompagnée par les tambours vibrants, est animée par des « femmes qui sautent en l'air quand elles entendent un certain rythme, qu'elles se tortillent en perdant toute pudeur, en agitant les bras et les jambes par-dessus la tête » (p. 152). Cette danse « ambiguë » se tient dans le secret le plus total en raison de son caractère impudique.

Le marché des esclaves est étroitement lié à ce legs musical. Cet héritage culturel, immémorial, se perpétue grâce à Sidi Bellal, le maître de cette cérémonie. Il est réputé d'être « le plus efficace des exorcistes » (p. 160). L'orchestre est composé exclusivement de Noirs, car la présence de blancs « comme des cachets d'aspirine » parmi ces musiciens entrave le bon fonctionnement de l'exorcisme.

Le désert, qui est la spécificité géographique de Marrakech, est associé à plusieurs éléments concourant à l'harmonisation spatiale dans le récit, à savoir chromatiques, climatiques et géographiques. La terre comme les murs des maisons sont rouges « comme du sang » ou « du feu ». La chaleur est comme « la braise ». Le tout mêlé aux « parfums africains » (p. 159).

La montagne de l'Atlas et le palais royal sont deux autres catégories spatiales qui s'entrelacent en s'harmonisant dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Le dieu Atlas, par sa puissance, et la montagne par son immensité seraient des reflets du paysage politique du Maroc. L'Atlas, « ce Titan se battant contre d'autres géants » et l'Atlas-montagne « qui s'étale sur plusieurs pays ne s'épanouit qu'à Marrakech » (p. 159). Cette métaphore met en avant l'idée de l'immensité qui est ici à la fois mythique, géographique et politique.

Marrakech est synonyme du mélange et du vertige. Ce tourbillon socio-culturel est métaphorisé converge avec les matières religieuse, ethnique, culturelle ou linguistique. Seule la danse vertigineuse traduit cette harmonisation du harem à grande échelle :

Marrakech est une ville où se rencontrent et se confondent les légendes des peuples blancs et noirs. C'est la ville où les langues s'entrelacent, où les religions fusionnent et mesurent leurs forces à l'épreuve du silence ininterrompu des sables. Marrakech est

L'ambiguïté identitaire

*le lieu troublant où les pèlerins de toutes les religions découvrent soudain que le corps est un dieu, et que tout le reste, y compris l'âme et surtout la raison, avec ses prêtres autoritaires ou ses cruels bourreaux, ne fait guère le poids lorsque les tambours résonnent. À Marrakech, disent les voyageurs, les gens dansent quand leurs langues différentes ne leur permettent plus de communiquer*²⁷.

À l'évidence, cette description de la ville de Marrakech converge avec celle de la ville de Fès. Les catégories de la religion, de la langue, de l'âme, de la raison, sont complémentaires. Homogénéité des langues, de religions et des cultures, telle est la ville légendaire de Marrakech.

La ville de Fès avec ses deux harems opposés de la Médina et de la ferme du Gharb, du Mellah, des Qaraouiyines, du désert du Sahara et de la maison de Sidi Bellal, par exemple, concourent à la formation de l'espace global à la fois hétérogène et harmonieux de Marrakech. C'est cette configuration spatiale qui fait figure du processus contradictoire de la construction et déconstruction identitaire dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

III.2. La représentation spatiale d'une identité dichotomique

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la représentation spatiale de l'identité est cassure, fracture, une scission qui est à l'origine due au déracinement de la tradition par la culture française, moderne. Deux couples spatiaux irréductiblement antinomiques incarnent cette division, à savoir Aïn-Ksiba (Césarée)/école française qui se rapportent à l'enfance de la narratrice, Alger et la Casbah qui ont marqué son adolescence.

La fracture identitaire dans cette œuvre d'AssiaDjebar est métaphorisée triplement, par « une colonie divisée en deux », « une pomme coupée en deux pas encore épluchée » (p. 208) et une « âme Tranché » (p. 382). Cette dernière s'inspire de la poésie de Lucrece que la narratrice découvre dans les programmes du lycée.

Cette image primordiale de tranchement génère bien d'autres, en faisant ainsi de la spatialité un véritable réceptacle d'expressions poétiques très condensées de cette image. Ce type de description est aussi celui des surréalistes, dont parle Jean-Yves Tadié, à savoir que « l'inventaire du réel, les listes de détails techniques, professionnels, géographiques sont remplacés par des défilés d'images qui se déploient dans l'imaginaire ; l'effet d'irréel succède

²⁷ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 159.

L'ambiguïté identitaire

à l'effet de réel²⁸ ». Concernant *Nulle part dans la maison de mon père*, cette imagerie spatiale est une reprise à ce niveau de la dichotomie culturelle qui interfère avec l'énoncé autobiographique. Toute cette trame spatiale est tissée autour de l'entité symbolique de la maison du père.

Cette maison symbolique du père est d'abord celle autobiographique, où la narratrice a grandi jusqu'à la préadolescence. C'est Césarée et Aïn-Ksiba, le quartier où la narratrice est née et passé les premières années de son enfance. C'est également l'école française, le collège et le lycée que cette même narratrice a eu à fréquenter et qui occupe l'essentiel du récit.

Césarée, le quartier d'Aïn-Ksiba en particulier, les maisons des familles proches, le hammam, tous ces lieux ont pour dénominateur commun la tradition, la chaleur des aïeules, bref un monde contrastant totalement avec celui moderne de l'école laïque et des quartiers français. Les descriptions de ces lieux très chargés de nostalgie sont, comparativement à ceux modernes, peu abondantes, lacunaires, ce qui est une manière de signifier le déracinement identitaire ainsi révélé par cette représentation spatiale.

La première partie du récit est presque complètement consacrée à la tradition. Deux chapitres en témoignent avec leurs titres significatifs, à savoir « Le jour du hammam », « Dans la rue avec le père ». En effet, dès les premières pages, les séquences descriptives se présentent comme des tableaux illustrant les quartiers, les maisons des aïeules, le hammam, les ruines romaines « avec le passage du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues [...] le long des ruines romaines » (p. 17).

Les intérieurs de ces maisons traditionnelles sont les plus investis dans ces descriptions. C'est un univers de chaleur humaine totalement différent de celui rigide des logements de fonction occupés par la petite famille de la narratrice. Les jeux improvisés comme les « *Guaragouz* », « l'ombre » et « la pénombre », la spontanéité des femmes cloîtrées sont les traits dominants de cet ancien monde. La narratrice insiste sur ces détails, ce qui révèle sa soif de ces atmosphères révolues. « Dans la pénombre d'une chambre, quelque adolescent invisible joue du luth. Soudain, des fillettes m'entraînent avec autorité vers un long vestibule, obscur ; je dois partager leurs jeux... » (p. 18).

Toujours intérieurement, ce monde des ancêtres est mis en relief par l'atmosphère funèbre liée au décès de la grand-mère paternelle. Cette maison de l'aïeule qui se situe au

²⁸ TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1979.

L'ambiguïté identitaire

cœur d'Aïn-Ksiba est grouillante en cette circonstance douloureuse de tantes, de cousines, de voisines. Cette maison est toute compassion, solidarité et chaleur affective. Les rituels y sont préservés aussi. « *'Amti* qui a déplié devant nous tous le linceul blanc avec des rayures de soie et une frange verte » (p. 26).

Cette conjugaison du rituel et de l'obscurité intérieure (la pénombre) se prolonge dans une autre atmosphère mi- festive mi- étrange. Il s'agit du rituel religieux du *shor* (ces dîners d'après minuit). L'atmosphère décrite n'est là encore que chaleur et affection. « Cette scène de notre irruption, en longues chemises et cheveux dénoués, au milieu du rituel familial, je l'aurai vécue avec cette cousine du même âge, ma complice d'ailleurs » (p.29).

Cette maison du père-vieux monde est aussi celle où les femmes ont leurs destins en main, commandent, gèrent, voire même répudient leurs époux. C'est le cas de la grand-mère maternelle de la narratrice, « cette orgueilleuse veuve qui dans sa belle maison trôna longtemps parmi les bourgeoises de l'antique cité » (p. 192). Ces maisons qui sont dirigées par ces femmes sont celles où le travail et la gestion des biens au féminin comptent plus que le mariage, la procréation et la soumission.

Dans ce même sillage de la nostalgie de l'ancien monde sont également décrites les souffrances et les frustrations féminines. Ce côté sombre apparaît dans les fêtes de mariage, des danses collectives de femmes. La mariée en larmes « figée en idole » (p. 220), et les convives dansent sous les échos du « *t'bel* » à perdre tout équilibre.

Outre la dimension traditionnelle de cette maison du père, celle moderne possède bien des traits contrastant avec la première. C'est une autre forme de scission identitaire qui se révèle à travers cette maison symbolique du père.

Dans son aspect moderne, cette maison du père se décline sous deux composantes essentielles, celle domestique de l'appartement familial, et celle institutionnelle de l'école avec ces trois paliers primaire, collège et lycée. Ces parties consolident la présence dans cette maison d'un autre héritage, celui laïc véhiculé par la langue française apprise.

L'appartement familial du quartier résidentiel des instituteurs de français est l'une des incarnations de cette identité laïque dans *Nulle part dans la maison de mon père*. L'intérieur de cette demeure moderne est totalement semblable à celles des colons français. « Les meubles en acajou massif, d'un élégant style 1920. Chambre accouchée complète avec un lit large et bas aux hauts encadrements de tête et de pied, aux deux tablettes de nuit et à

L'ambiguïté identitaire

l'imposante armoire aux trois immenses miroirs » (p. 110). La répartition intérieure, « la chambre parentale », la cuisine au milieu de laquelle se tient une table haute, au lieu de celle basse traditionnelle, sont d'autres éléments du décor qui attestent ce mode de vie à la française dans cette maison du père.

L'école avec ses trois niveaux prolonge cet éventail laïc. Le primaire recouvre toute la première partie du récit. La « bibliothèque scolaire » où la jeune narratrice emprunte son premier livre, « Sans famille », d'Hector Malot, qui la « fit tant pleurer », « la cour de l'école communale séparée en deux par un grillage assez haut » (p. 32), « le drapeau tricolore » devant lequel les élèves chantent « Maréchal, nous voilà » (p. 35), tels sont les principaux éléments de ce décor scolaire laïc. La description est toujours plus détaillée, une stratégie de mise en avant de la scission identitaire dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Le collège est le plus décrit. Le dortoir tout particulièrement est le lieu où évolue en se métamorphosant secrètement la personne de la jeune narratrice. Cette collégienne évolue au gré de « livres lus, dévorés, parcourus avec fièvre, cachés sous le drap » et de récits sensuels de Jacqueline racontés « dans le noir du dortoir » (p. 203). Cette vie de collège est aussi sportive par les entraînements intensifs qui sont souvent pratiqués par la jeune narratrice alors préadolescente.

En plus de cette dichotomie spatiale d'Aïn-Ksiba et de l'école, la maison du père se révèle à la lumière d'une autre fracture spatiale, celle de la ville d'Alger avec sa Casbah, cet héritage turc, et ses quartiers européens. Dans cette représentation spatiale se trouvent réunies dans une même destinée, celle de la personne de la narratrice et celle de la ville emblématique d'Alger. Car ce sont les mêmes ingrédients qui minent ces deux entités aboutissant, en une année d'intervalle, à l'explosion commune, celle du suicide raté de la narratrice en octobre 1953 sur la large baie d'Alger, et celle en 1954 de cette ville, « d'un pays et de toute la terre dite Algérie » (p. 437).

La ville d'Alger se trouve associée à l'adolescence de la narratrice. Nouvellement installée là en 1953 avec sa famille, elle s'inscrit au grand lycée de garçons, l'hypokhâgne, « dressé entre les collines de la Casbah et la darse, tout en bas, celle des anciens corsaires » (p. 359). C'est à la suite de son admission au lycée qu'elle se spécialisera dans les Lettres modernes, cette inscription consolidera ses acquis du collège, la poésie déclamée par madame Blasi et ses lectures partagées avec Mag.

L'ambiguïté identitaire

Alger, c'est « la société européenne, la France métropolitaine » (p. 347), c'est la liberté de déplacement, des moments d'« errances avec Tarik », « une déambulation sans fin ». C'est aussi des voyages en tramway « traversant tout le centre-ville jusqu'à l'entrée de la Casbah ». C'est, enfin, du travail fréquent en bibliothèque universitaire « aménagée dans un vieux palais turc ».

La brasserie Victor Hugo prolonge ce décor moderniste de la ville d'Alger. Elle est aussi révélatrice du plus haut degré d'émancipation de la narratrice, puisqu'il lui arrive de s'y rendre avec Tarik. Elle dépeint cet espace très évocateur de la culture française qui lui a été léguée par son père : « La brasserie Victor Hugo, avec sa petite loggia au premier étage, le plus souvent désert, nous est devenue, depuis peu, un nid d'amoureux propices aux effusions timides²⁹ ». Cette spatialité moderne qui est associée à l'épanouissement tant physique que moral d'une adolescente contraste avec la Casbah, la baie et le port. Ces endroits sont chargés de peine et de souffrance, de la servitude de tout un peuple au fil des siècles. Au plan spécifiquement autobiographique, ces lieux sont associés aux doutes, aux malaises et aux altercations de plus en plus fréquentes de la narratrice avec Tarik. De tristes souvenirs d'enfance, dont celui du docker « *khaliTader* », sont également attisés à la vue des vestiges du vieux port.

Le port est le lieu de l'exploitation. En plus d'être la portière des conquêtes turque et française, il est le lieu de nidification d'une population métisse, celle mi-turque mi-arabo-berbère des *Coulouglis*. La narratrice revit ce passé douloureux à travers la présence du personnage de Tarik, un descendant des anciens corsaires, et « la file des dockers qui revenaient des paquebots, [...] silhouettes d'hommes de peine » (p. 370).

La Casbah, avec sa baie, prolonge cet espace maritime de la damnation. Plus que par ses bains et ses hammams, cette ville fait aussi figure d'un bain. L'exemple en est donné par l'écrivain espagnol Cervantès « autrefois esclave dans les bains, autrement dit les bagnes de cette ville, trois siècles et demi auparavant » (p. 359).

Par son architecture particulière, le resserrement de ses maisons et de ses rues, la Casbah est aussi un rempart contre les influences culturelles françaises. Demeurant hors d'atteinte de cette autre civilisation, la Casbah, contrairement au reste de la ville d'Alger, préserve l'identité algérienne authentique. Elle contraste ainsi avec le reste de la ville, du

²⁹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 385.

L'ambiguïté identitaire

grand lycée et de la bibliothèque universitaire que la narratrice se hâte de quitter pour se rendre dans cette ville ancestrale, s'y perdre dans ses méandres chaudes :

Moi seule ou à côté de Tarik, sitôt après avoir quitté le lycée, affronter le bourdonnement continu de la ville chaude, le long des arcades qui préfiguraient le cœur ancestral de la ville, là où j'aurais aimé aller, accompagnée ou non du fiancé, m'immerger dans les lacis de ruelles étroites, sous des arcades d'un autre siècle³⁰.

Même si la narratrice est installée en « européenne » dans la ville d'Alger, elle ne peut néanmoins résister à l'emprise de ce monde obscur et mystérieux de la Casbah. Elle se ressource peu à peu dans ces lieux surchargés de tradition ancestrale mais aussi de violence et de souffrance, bref de toute une collectivité livrée à la dépossession.

Cette Casbah, outre la chaleur ancestrale qu'elle renferme, est aussi un lieu de l'exclusion au féminin. En y déambulant, la narratrice prend connaissance de sa propre aliénation, d'un espace public où la femme n'a nullement de place. Pour circuler dévoilée, elle doit dissimuler son identité de musulmane, et surtout ne pas s'exprimer en arabe, « cette langue de tant de femmes qui demeurent incarcérées » (p. 358).

L'exploration de la Casbah est aussi la découverte d'une longue route. Celle-ci s'est frayée à l'issue des rendez-vous fréquents avec Tarik, (ce mot signifie en arabe « la route »). Cette route est celle qui mène plus loin, jusqu'au désert d'Arabie préislamique, car, en plus d'être l'emblème des corsaires turcs, Tarik, en spécialiste de la littérature arabe classique, est aussi l'ombre dans laquelle se reflète le profil du poète-brigand de cette époque païenne. Ce lien entre le personnage de Tarik et celui d'Imru al-Qays est mis en évidence par la formule « Tarik s'arrêta net contre le mur d'une vieille maison et passa soudain à la langue originelle » (p. 330).

Mais la seule route qui sera sans cesse parcourue est celle reliant la Casbah, la ville européenne et la baie d'Alger, cette dernière donnant directement sur la mer. C'est dans ce circuit fermé, particulièrement dramatisé par la figure stimulante de Tarik, que sera rejoué le théâtre désertique des *Mo'allaqat* d'autrefois. Cette longue route étant impossible à parcourir, la narratrice se fait elle-même une *Mo'allaqat*, se promettant de se faire suspendre, quant à elle, « non pas dans le ciel d'Arabie », mais « dans les quatre coins de l'immense espace de la baie d'Alger » (p. 427).

³⁰ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 364.

L'ambiguïté identitaire

En définitive, la mer, autour de laquelle se structure la troisième partie du récit, « Celle qui court jusqu'à la mer », est le seul espace total, plein, non tranché. Mais cet espace prolonge celui dichotomique traditionnel et moderniste car synonyme de la mort que le premier porte en germes. Bien des formules font écho à cette auto-négation. « Face à la mer, notre complice » (p. 384), « Face à la mer !... » (p. 391), « La mer est là pour moi seule » (p. 393), « Courir jusqu'à la mer » (p. 415). La mort comme autre facette de la scission identitaire, telle est l'autre forme de la représentation spatiale dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Composition spatiale, ou deux harems complémentaires par leurs fondements de l'enfermement et l'ouverture dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, scission spatiale due à la violence coloniale dans *Nulle part dans la maison de mon père*, telles sont les deux configurations spatiales qui retraduisent l'indétermination identitaire. C'est une autre réalisation identitaire autofictionnelle, une autofiction qui fait chaque fois devenir autrement les écritures de ces deux œuvres.

Conclusion

L'ambiguïté identitaire du harem et du père dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* est illustrée par les procédés narratifs de l'intrigue, du style et de l'espace. Forgées à la base par les genres du conte et du roman, ces identités du harem et du père révèlent un investissement visible de l'harmonisation du harem et de la souffrance due au déracinement culturel chez AssiaDjebar. Les genres connexes du conte et de la poésie sont derrière ces traitements. Chez Fatima Mernissi, le harem est l'objet d'une cohérence plus soutenue des valeurs morales de l'enfermement et de l'ouverture. Ces deux représentations se révèlent « faussement » contradictoires, vu qu'elles paraissent former une spatialité homogène. Cette dernière est potentiellement représentée par la ville emblématique de Marrakech. Chez AssiaDjebar, le père fait figure d'une scission identitaire radicale. Ce clivage identitaire devient une spatialité dichotomique irréductible. Cette scission spatiale s'illustre notamment par les structures d'AïnKsiba / école française ; Alger / Casbah. À cet égard, l'image de « la pomme coupée en deux » est une traduction parfaite de la dichotomie identitaire ainsi modulée par le genre romanesque dans l'œuvre d'AssiaDjebar.

Illustrative de cette même ambiguïté identitaire, l'action est un processus qui demeure ouvert dans les deux œuvres. Il retraduit les deux quêtes contradictoires de la réintégration de la culture ancestrale et de l'attachement à la culture française chez AssiaDjebar, et la transgression des interdictions du harem qui est tout le temps réfrénée chez Fatima Mernissi. À la base, ce sont les genres du conte et de la poésie qui modulent ces actions. Ainsi mises en œuvres, ces actions incluent des programmes et schémas narratifs équivoques, ce qui contribue à reconfigurer en permanence l'ambiguïté identitaire dans les deux récits. Les personnages les plus investis au plan autobiographique, particulièrement les deux narratrices, sont systématiquement soumis à deux destinateurs qui sont motivés par deux projets humains différents, convergents chez Mernissi et divergents chez Djebar. Ainsi, chez la première, il y a une volonté de se soumettre à l'ordre du harem et harmonisation des actions qui sont faussement transgressives du harem. Chez AssiaDjebar, le besoin de renouement avec l'ancestralité butte à un attachement affirmé à la culture française. De même, les compétences et performances nécessaires à la réalisation de ces projets humains, équivoques, révèlent la même différence, ils sont dès le départ bloqués chez Djebar, et subrepticement conciliés chez Mernissi. En conséquence, les schémas narratifs dans leurs différentes péripéties- états initiaux, mouvements et dénouements – sont tributaires de deux actes simultanés, qui reconfigurent les constructions identitaires différenciées chez les deux écrivaines.

L'ambiguïté identitaire

Enfin, les styles adoptés dans les deux œuvres incarnent à leur tour l'ambiguïté identitaire du harem et du père. C'est un autre traitement qui demeure lui aussi soumis aux modulations du conte et du roman. En effet, les discours de l'apologie et la raillerie à l'œuvre dans les deux récits sont différemment manipulés. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'homogénéisation identitaire du harem réapparaît dans les figures emphatiques de l'allégorie et de l'hyperbole. C'est la même stratégie, qui cherche à représenter le harem comme une unité indivisible. Les figures des « olives », des « jarres », du « nid d'oiseau », de la déprime ou « *hem* », pour ne citer que ces exemples, sont à cet égard très illustratives. Ces figures disent toujours plus allusivement le hiatus entre les valeurs nobles du harem et les pratiques erronées induites par l'inconscience des adultes. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'identité duelle du père est mise en exergue par les figures de l'ironie et de la réticence. Ces figures de style réinvestissent la souffrance qui définit le genre romanesque dans l'œuvre d'Assia Djébar, cette violence due au déracinement culturel de l'écrivaine. L'ironie est l'expression la plus forte du rejet du modernisme et du progressisme. La réticence dit tout aussi intensément la soif de l'ancestralité.

La structure spatiale, enfin, reconfigure cette équivoque identitaire par la coprésence des espaces socioculturels et autobiographiques. Imprégné de la logique du conte, le harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* est représenté par une spatialité composite, un enchevêtrement spatial formant une unité spatiale singulièrement « homogène ». Les lieux qui composent cette spatialité fusionnelle sont principalement la maison familiale de Fès et celle de la ferme. Dans la Médina de Fès, d'autres lieux, dont le Mellah des juifs et la mosquée des Qaraouiyines, illustrent cette bipolarité spatiale harmonieuse. Cette harmonie des différences (ou ces fausses différences) est représentée par la ville de Marrakech où cohabitent les cultures et les communautés. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la spatialité est cependant dichotomique, une scission qui est représentée par deux espaces antagoniques, ceux d'Aïn Ksiba et de l'école française – lieux d'enfance de la narratrice – et ceux de la Casbah et de la ville européenne d'Alger – ses lieux d'adolescence.

Outre l'ambiguïté identitaire, les genres du conte et romanesque génèrent des identités du harem et du père très esthétiquement construites. Ces entités deviennent, grâce à cette esthétique, des identités plurielles. Surinvesties par l'onirisme, du lyrisme et de la théâtralité, cette pluralité identitaire est sujette aux mêmes modes de l'homogénéisation contiguë et de l'exacerbation romanesque dans les deux œuvres.

CHAPITRE II

Une identité plurielle

Une identité plurielle

Introduction

Le conte et le roman qui remodelent les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar adviennent, enfin, dans des identités plurielles plus esthétiquement travaillées par l'onirisme, le lyrisme et la théâtralité dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Issues des deux genres du conte et du roman en présence, ces formes esthétiques sont marquées par les mêmes stratégies de l'harmonisation du harem et de la mise en lumière de la dualité du père. La « féminisation » plus modérée du harem sur laquelle repose la construction identitaire chez Fatima Mernissi demeure néanmoins plus respectueuse des principes religieux de cette institution sacrée. Cette posture de respect est déterminée par le genre du conte qui préside à cette construction identitaire du harem. L'hybridation foncière de l'identité du père chez AssiaDjebar intègre, elle, pêle-mêle, les éléments identitaires appartenant aux imaginaires, collectifs, musulman et franco-latin. Ce métissage plus étendu tient du genre romanesque qui est derrière ce type de construction identitaire chez Djebar.

L'esthétique identitaire onirique repose sur trois types de récits enchevêtrés dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*, à savoir le mythe, l'épopée et le symbolique. Chez Fatima Mernissi, ce sont les mythes et les légendes du harem qui sont ressuscités ainsi qu'une plus forte charge de la symbolique verticale, ce qui est une transposition du fantasme féminin de la puissance ou de la « féminisation » du pouvoir religieux. Chez AssiaDjebar, la figure du père est amplement altérée par le biais de l'association de figures paternelles, arabo-musulmanes avec celles littéraires et artistiques franco-latines. A cette hybridation de la figure du père s'ajoute une grande densité symbolique qui est essentiellement articulée autour de la symbolique de la descente (chute). Cette symbolique de la chute est une autre forme d'expression plus imagée de la rupture identitaire et l'hybridité dont cette rupture est l'origine.

L'esthétique identitaire lyrique prolonge également la construction de l'identité précautionneusement « féminisée » du harem et celle de l'identité hybride du père. Cette esthétisation du harem s'accomplit à ce niveau poétique, par l'entremêlement de registres poétiques et musicaux du panégyrique, de l'ode, de l'élégie et de la satire appartenant à l'univers culturel du harem. Chez AssiaDjebar, l'esthétisation du père inclut les poésies romantique et latine, les poésies arabes mystique et de l'époque préislamique. Dans ce dernier cas, ce sont les deux univers musulman et franco-latin qui se rencontrent par ce biais poétique.

Une identité plurielle

L'esthétique identitaire, théâtrale, enfin, prolonge ces constructions de l'identité « féminisée » du harem et de l'identité hybride du père. Ces autres formes d'esthétisations se renouvelant par le langage scénique du décor, du son et du mouvement. Ce langage théâtral continue de redéfinir le harem chez Fatima Mernissi et le père chez AssiaDjebar. L'identité du harem est théâtralement reformulée par la fusion sonore, l'étirement du mouvement et la profusion de matières diverses. L'identité du père (du patriarcat) est théâtralisée, elle, par le morcellement sonore, le figement du mouvement et le décor de l'ombre et de la lumière.

Une identité plurielle

I. Un effet onirique : entrelacement de récits mythique, épique et symbolique

La présence des récits mythiques, héroïques et symboliques dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* s'inscrit dans un plus large processus identitaire de la déification (féminisation) du harem chez Fatima Mernissi et l'hybridation de la figure du père (patriarcat) chez AssiaDjebar. Fortement imprégnée de l'univers féminin, fermé, du harem, l'image identitaire du harem est amplement déifiée dans le roman de Fatima Mernissi, l'hybridation du père dans le roman d'AssiaDjebar est, elle, une reconfiguration de l'imaginaire musulman rompu.

Ainsi construites, ces identités rejoignent la catégorie de récits universels qui selon Roland Barthes se définissent par leur essence humaine. Plus que de simples histoires inventées par l'imaginaire individuel d'un écrivain, Fatima Mernissi et AssiaDjebar en l'occurrence, les récits *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* où se trouvent construites ces identités du père et du harem deviennent des structures transculturelles, transhistoriques. Ce type de récit est défini par Roland Barthes comme suit : « sous ses formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit¹ ». Roland Barthes considère le récit comme une référence idéale pour connaître la genèse d'une population, voire d'une nation, lesquelles se font découvrir en se racontant. De là, toute la portée anthropologique du récit, celui-ci est porteur d'un programme cognitif, celui de la connaissance de l'humain.

La connaissance humaine qu'apporte le récit mythique et qui est à la base de la construction de l'identité déifiée du harem et de celle métissée du père dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* est représentée dans deux composantes mythiques antinomiques, celle de la mythification-féminisation du harem dans la première et celle de la démythification-démystification du père dans la seconde. La réactivation massive de mythes féminins orientaux de la ruse féminine, d'un génie dont le mode opératoire est l'échafaudage de stratagèmes en vue de contourner les situations les plus difficiles est la forme mythique la plus dominante chez Fatima Mernissi. Ce profil contraste avec celui, religieux, de la femme soumise. La parole mythique de Chahrazade qui fait suspendre mille et une nuits durant l'épée de Damoclès du roi en est la parfaite illustration. Dans le roman de Fatima Mernissi le récit mythique en présence est d'emblée

¹ BARTHES, Roland, « L'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1.

Une identité plurielle

fortement signalée dès la quatrième de la couverture en nommant Budur, la figure féminine mythique qui sera abondamment reprise dans la narration des événements. À cela s'ajoute le signalement du conte des « *Mille et Une Nuits* », un document mythiquement très investi dans cette œuvre de Fatima Mernissi. Les titres de chapitres n'attestent pas moins de l'inscription du mythe, dont les plus significatifs sont « Schéhérazade, le calife et les mots » (p. 16), « Le destin de la princesse Budur » (p. 130).

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le processus de démythification du père par lequel s'accomplit l'identité métisse de celui-ci est plus esthétiquement inséré dans le tissu narratif, particulièrement dans la seconde partie « Déchirer l'invisible » (p. 115) et dans la troisième « Celle qui court jusqu'à la mer » (p. 281). Néanmoins, des titres de chapitres de ces deux parties indiquent plus clairement ce traitement mythique où se trouvent évoqués les entités du prophète ou du calife, du poète et du brigand qui s'interfèrent avec les composantes littéraires et artistiques de la composante franco-latine. Parmi ces titres, on peut citer « Un air de *ney* » (p. 268) en référence aux figures du calife Ali et de Rimbaud, et « Premiers rendez-vous » (p. 303), « Lettres dites d'amour' » (p. 333), « Promenades au port » en référence à la figure d'Imru al-Qays.

Le récit héroïque prolonge ce projet de la connaissance humaine par une inscription de nombreuses figures héroïques du harem ou du monde musulman dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et la construction d'entités héroïques hybrides de l'univers musulman et de l'univers franco-laïc dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans les deux œuvres, cette inscription est la combinaison de deux dimensions, celle du mythe et celle de l'Histoire, dont André Jolles explique le lien, à savoir que « le mythe et l'Histoire se rencontrent et s'unissent plus intimement, et l'épopée dresse alors son échafaudage et tisse sa toile² ».

Chez Fatima Mernissi, cette traduction épique du mythe s'illustre dans certains personnages féminins ambigus, à savoir Mina et Yaya. Ces figures sont des associations de valeurs contradictoires, celle de la soumission d'une part et celle de la révolte, voire de la révolution, d'autre part. Mina et Yaya font figure de l'Histoire de l'esclavage, mais dans le récit elles sont aussi représentées comme des femmes exemplaires du harem. Cette interconnexion de l'épique et du religieux est déjà visible dès les titres des chapitres, en particulier celui « Mina la déracinée » (p. 151). On peut également citer en guise d'un autre argument cette parole de Mina qui en ce sens est particulièrement illustrative. En effet, en

² JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 78.

Une identité plurielle

racontant son histoire de kidnappée, Mina, en dépit des affres subies, demeure très fortement attachée à Dieu. « Si vous n'avez jamais vu le désert du Sahara, disait Mina, vous ne pouvez pas l'imaginer. C'est à ce moment-là que vous voyez à quel point Allah est puissant – il est clair qu'il n'a pas besoin de nous ! » (p. 162).

L'héroïsme plus hétéroclite chez AssiaDjebar est incarné dans la figure du père qui fait référence à la culture française et au matriarcat (les aïeules, les grands-mères) dont le personnage de Messaouda est l'emblème. Cet héroïsme est représenté aussi par deux autres composantes historiques, disparates, celle universelle de la Révolution française et celle nationale de la révolution algérienne. Les personnages du père et de Messaouda incarnent une fois de plus ces dimensions historiques. Au niveau des titres des chapitres, ceux qui reflètent cette hétérogénéité héroïque sont ceux « Le père et les autres » (p.38), « Dans la rue, avec le père » (p.84), « Le monde de la grand-mère » (p. 192), « Au réfectoire » (p.178) et bien d'autres encore.

Le récit symbolique éclaire, lui aussi, cette connaissance humaine en mettant en lumière la matière extrêmement féconde de l'imaginaire du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et la matière duelle de l'imaginaire à la fois musulman et franco-latin dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Tissée autour de l'image de la « déesse mère », qui reconfigure l'univers féminin du harem, cette matière symbolique s'illustre chez Fatima Mernissi par la présence d'une importante population féminine religieuse et féministe à tous les niveaux de l'œuvre, à commencer par la formule du titre « Rêves de femmes ». Outre la quatrième de la couverture, dont l'essentiel est également fait de noms de femmes du harem, cette pléthore féminine est de même très visible dans les titres de chapitres à l'exemple de « Les féministes égyptiennes visitent la terrasse » (p.120), « Peau fine » (p.210), « Femme fatale » (p.182) pour ne citer que ces exemples qui surpassent amplement en nombre ceux liés à la dimension religieuse. Cette trame symbolique se prolonge dans deux formes de merveilleux, à savoir le religieux qui renvoie aux anges et aux démons (djins) et le profane principalement évoqué dans le conte des oiseaux, dit en arabe « *Hikayat al-Tuyur* » (p.200) des *Mille et Une Nuits*.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le récit symbolique à l'œuvre reconfigure l'hybridité de l'imaginaire musulman et franco-latin grâce à un surinvestissement de l'imagerie de la chute qui est générée par la rupture de l'imaginaire musulman. Cette symbolique de la descente laisse apparaître le schème de l'ensevelissement dans la maison

symbolique ancestrale du père. À l'instar de *Rêves de femmes : une enfance au harem*, cette symbolique de la descente se prolonge dans un autre merveilleux qui se présente sous la forme de « l'inadmissible, du mystère, de l'inexplicable qui s'introduit dans la vie réelle, ou encore dans l'inaltérable légalité quotidienne³ ». Ce type de merveilleux se définit par une déréalisation plus marquée de l'expérience de l'instruction laïque. Le procédé narratif de l'analèpse (« vingt ans ») s'inscrit dans cette optique de la féerisation de cette expérience.

I.1. Légendes du harem, symbolique de la puissance

Le récit mythique de *Rêves de femmes : une enfance au harem*, ou cette première forme de la construction autofictionnelle de la déification-féminisation du harem renvoie aux mythes féminins, particulièrement celui de Chahrazade qui par le conte renverse l'ordre tyrannique du roi Chahriar. Dans ce contexte mythique, la parole féminine se fait arme contre la *doxa* du pouvoir religieux. Comme le note Jacques Berque « Toute parole est affrontement des forces sauvages du dedans et du dehors, et victoire de l'articulé sur l'indistinct, du réglé sur le véhément⁴ ». Chahrazade incarne cette parole transgressive, du « dedans » qu'elle oppose à la loi hégémonique du roi Chahriar.

La dimension fondatrice de ce mythe de Chahrazade est celle d'une femme musulmane rebelle qui décide de prendre son destin en main. C'est une rupture qui s'introduit dans l'imaginaire musulman qui considère la femme soumise à l'autorité de l'époux. Chahrazade institue cette autre féminité lorsqu'elle impose à son père d'aller à la rencontre du roi Chahriar, de l'épouser, tout en entreprenant secrètement de renverser son ordre tyrannique. La narratrice reprend le propos vaillant de Chahrazade : « J'aimerais que vous me donniez en mariage au roi Schahriar. Ou bien je réussirai dans ma mission et j'arrêterai le massacre et je sauverai les gens, ou bien j'échouerai et je serai tuée comme les autres⁵ ».

Ce passage illustre en effet le mythe de l'origine en ce sens qu'il ouvre une nouvelle ère dans les relations entre l'homme et la femme dans le monde musulman. Ces relations passent de la conception traditionnelle de la femme trompeuse à celle d'une épouse à aimer, d'une mère à respecter. Chahrazade réalise ce changement grâce à son oralité intarissable.

³ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature du fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 31.

⁴ BERQUE, Jacques, *Préface à l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Paris, Seuil, 1964, p. 7.

⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 17.

Une identité plurielle

Ce féminisme mythique est aussi celui de Budur qui pareillement incarne les pouvoirs de la ruse et de l'intrigue. C'est une autre forme de surinvestissement mythique. Son génie, dit en arabe *kayd*, elle le montre dans la scène du faux mariage qu'elle anime avec sa complice, Hayat al-Nufus, une autre princesse de la cité mythique d'Iben. « Hayat al-Nufus se leva et prit un pigeonneau, lui trancha la gorge au-dessus de son pantalon et le couvrit de son sang » (p. 135).

En extension à ce mythe de Budur, l'exemple typique de la perfidie féminine est donné par Gaston Wiet dans son livre, *Introduction à la littérature arabe*. Il cite, en guise d'exemple, le conte des « Sept vizirs », où l'épouse du roi Putiphar accuse le propre fils du monarque d'avoir voulu attenter à sa pudeur. Pour contrecarrer sa calomnie, cette femme se livre « à une longue série de contes, "véritable air à variations" ». Elle cherche à confondre le coupable, en mettant à nu l'invraisemblable mauvaise foi féminine, le tout entremêlé de coups de théâtre et de rebondissements⁶ ». Ce comportement féminin, mythique, devient une source d'inspiration pour la femme musulmane en général, et de ce fait il devient une réalité dans le monde musulman.

Ces récits mythiques renferment aussi une dimension téléologique certaine, en ce sens qu'ils fournissent une explication de la féminité dans le monde musulman. Ce legs mythique est contre-pouvoir, une résistance à la *doxa* religieuse.

Le récit épique fait lui aussi l'objet de la même entreprise de construction d'une identité déifiée du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Il s'y redessine chaque fois le même schéma dichotomique de la domination masculine et du combat au féminin pour l'émancipation. La grandeur des épopées féminines qui sont narrées dans le récit sont à la mesure de l'esclavage sexuel contre lequel luttent les différentes héroïnes évoquées. Mina à Fès et Yaya à la ferme en sont les figures plus exemplaires.

L'esclavage au féminin est assimilé dans ce roman de Fatima Mernissi à celui des *Mille et Une Nuits*. Dans ces récits mythiques, les scènes d'enlèvement de jeunes filles se passent au désert du Sahara, là « où beaucoup d'héroïnes commençaient leurs vies comme princesses avant d'être kidnappées et vendues comme esclaves » (p. 164). Ce brigandage sévit dans certains pays, dont Marrakech au Maroc est l'une des capitales.

⁶ WIET, Gaston, *Introduction à la littérature arabe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966, p. 266.

Une identité plurielle

Au Maroc, cet esclavage est évoqué à travers le personnage du grand-père Tazi, lequel fait partie de l'aristocratie marocaine. Yasmina raconte à sa petite-fille le passé de son grand-père. « Il achetait des esclaves. Mais à l'avènement du nationalisme, il a changé, et comme la plupart des nobles des grandes villes, il soutient les idées des nationalistes » (p. 36). C'est dire que ce nationalisme demeure limité, puisque ce sont les commerçants d'esclaves d'hier qui le structurent.

C'est dans cette histoire du trafic humain que s'enracinent les épopées féminines, telles qu'elles sont racontées dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les plus importantes sont celles de Tamou et de Mina, et la première est la plus significative car elle renverse les pouvoirs de cette entreprise au profit de la gente féminine.

Evoquée dans le contexte des révolutions du Rif, Tamou est en tout différente de la femme soumise par laquelle se perpétue la tradition. Cette femme est décrite en guerrière qui s'insurge à la fois contre l'occupant espagnol et la bourgeoisie religieuse marocaine. Elle traite, par exemple, les gens de Fès de « *djaj l'bied*(les poulets blancs) » (p. 51), et le grand-père Tazi est tombé « amoureux d'elle dès la première minute où il la vit » (p. 50). Cet amour peut être interprété comme une victoire symbolique de cette dame sur la bourgeoisie et surtout l'esclavage que ce grand-père incarne.

Plus que cet amour, Tamou émerveille aussi les femmes de la ferme qui « adoraient raconter son arrivée comme les *Mille et Une Nuits*, voire mieux, car Tamou était là en chair et en os pour écouter ses exploits » (p. 50). Elle devient ainsi un nouveau repère pour ces femmes qui commencent à s'identifier à elle en s'inspirant de « ses folles chevauchées ou de ses entreprises acrobatiques » (p. 52), ou encore à tromper l'ennemi lorsque, par exemple, elle transporte « sous une charge de légumes les corps de son père, de son mari et de ses deux enfants, un garçon et une fille » (p. 51).

La solidarité féminine est une autre valeur que cette femme a introduite dans la ferme. Même grand-père Tazi en fait partie. La finalité de cet élan humanitaire est de venir en aide à Yaya, de l'aider à retrouver sa mémoire, et surtout de se sentir comme dans son village natal. Deux actions consolident ainsi ce projet, la première celle de lire « à haute voix » des livres d'histoire « sur le Soudan, les royaumes du Songhaï et du Ghana, les portes dorées de Tombouctou » (p. 54), la seconde celle de planter un bananier dans la plaine du Gharb.

Une identité plurielle

Le récit héroïque de Mina s'inscrit dans la même visée du renversement des pouvoirs au profit de la femme. Mais contrairement à Yaya, Mina est elle-même l'héroïne de son épopée. Ces deux femmes esclaves partagent la même destinée de la déportation, et elles sont amenées par les aléas de la vie à devenir les réfugiées du harem de Fès. Leur importance dans le récit est liée moins à leur statut d'esclaves qu'à leur héroïsme face à l'entreprise esclavagiste, un combat au féminin que met en avant *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Avec Mina, c'est aussi l'œuvre de Chahrazade qui se poursuit.

Mina a été enlevée très jeune à sa famille par un groupe de marchands d'esclaves, mais elle a aussi réussi à survivre à cette expérience dramatique grâce à sa résistance et à sa lutte. L'expérience tragique du puits lui a appris à être forte, à ne jamais renoncer devant l'ennemi. Elle compare ce dernier à un monstre qu'il faut savoir affronter :

Si on veut vaincre le monstre, on fixe les yeux très haut, sur la petite goutte du ciel et on se garde de laisser échapper un son. Alors le tortionnaire qui vous regarde de là-haut voit vos yeux et prend peur. Il croit que vous êtes un djinn ou deux petites étoiles qui scintillent dans le noir⁷.

Cette épopée de Mina représente la forme la plus accomplie de cet héroïsme féminin car aux prises avec la forme de l'aliénation féminine la plus cruelle, celle de l'esclavage sexuelle. La condition d'esclave de cette femme pourrait être synonyme de l'inaboutissement de son héroïsme, mais elle sert néanmoins d'enseignement aux futures jeunes filles musulmanes. La jeune narratrice commence déjà à s'en imprégner et se promet d'ores et déjà de poursuivre l'œuvre de cette héroïne.

La danse est un autre biais par lequel se renforce le processus d'héroïsation dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Mina use de cet autre pouvoir pur lutter contre sa destinée de déracinée. Plus qu'un confort personnel, la danse pour Mina est pure invention, une rupture avec celle des trances collectives, dite en arabe la *hadra*, ou la possession de gens faibles par les djinns. Cette danse singulière est ainsi à la mesure du vécu tout aussi singulier de cette dame. « Plus ambiguës, sont les danses de possession auxquelles s'adonnent les gens modestes dans l'intimité des maisons privées » (p. 153). Derrière ces danses dites de « possession » se cache une idéologie mystificatrice et « une véritable entreprise » financière, « un atout commercial certain. » (p. 154).

⁷ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 166.

Une identité plurielle

Le corps en mouvement de Mina contraste avec ceux trop agités des *meriahates*, ou celles qui ne pouvaient résister au *rih*, ou les rythmes des tambours. Alors que ces femmes en transes « se levaient d'un bond, jetaient leurs coiffures et leurs babouches, se pliaient en deux et balançaient leurs longues chevelures en tous sens » (p. 156), Mina, elle, « dansait lentement, avec seulement un léger balancement de la tête de droite à gauche, le corps bien droit » (p. 157). Par sa façon de danser, Mina poursuit son combat contre la servitude féminine.

Le récit symbolique est une autre composante de processus identitaire d'un harem féminisé dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette autre strate est structurée autour de la thématique de la puissance féminine, un fantasme au féminin ou schème d'ascension qui harmonise le merveilleux métaphysique et des *Mille et Une Nuits*. Cette idée est annoncée dès le mot « Rêves » qui ouvre le titre de ce roman de Fatima Mernissi. Ce rêve est celui des femmes du harem qui désirent se libérer de leur condition de recluses, ce qui en principe ne pourrait se faire sans le renversement de l'ordre sacré qui les assujettit. C'est ainsi moins à la fin du harem que ces femmes aspirent qu'à une certaine appropriation des pouvoirs de cette institution religieuse. Féminiser le harem, tel serait l'objectif de cette rêverie au féminin, ou la féminisation des symboles religieux de l'élévation et de la purification qui sont les deux facettes de cette puissance religieuse, féminine.

Placé dans cette perspective symbolique, le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem* présente un schème vertical très visible, toujours d'essence religieuse. Cette fantasmagorie de l'élévation répond sans doute à l'intention très prononcée de Fatima Mernissi à revaloriser la femme du harem, en faisant passer celle-ci du niveau du bas qui fonde son statut de soumise à celui du haut, du pouvoir et du savoir religieux, qui d'ordinaire sont l'apanage de l'homme. Gaston Bachelard abonde dans ce sens, en soulignant le rôle vital que jouent les symboles verticaux. Ce sont, pour lui, des « métaphores axiomatiques » qui plus que toutes les autres engagent le psychisme tout entier, il va jusqu'à s'interroger : « toute valorisation n'est-elle pas verticalisation ? »⁸.

La conquête du religieux par la femme du harem permet la satisfaction de cet idéal moral dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Signalée là encore par le mot d'ouverture, « Rêves », cette quête ascensionnelle se redessine dans le récit à travers deux

⁸ BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 364.

Une identité plurielle

lieux symboliques, l'un, horizontal, ou « la cour » du harem, l'autre, vertical, ou la « terrasse interdite » de cette même maison.

Ce mouvement du bas vers le haut se déploie, initialement, comme le montre le passage qui suit, sur l'espace de la cour du harem et de la frontière du seuil d'un salon à ne pas franchir. La narratrice se voit interdite de passer outre cette frontière et par là même contenir son désir de jouer avec ses cousins. Elle se confesse : « Mon enfance était heureuse parce que les frontières étaient claires. La première était le seuil qui séparait le salon de mes parents de la cour principale. Je n'étais pas autorisée à quitter notre seuil et à jouer dans la cour le matin⁹ ». Subordonnée à cet espace du bas, l'action décrite est relativement bloquée. Vers la fin du récit, cependant, la configuration spatiale est toute autre. En effet, c'est en « grim pant » (p. 141) que les femmes du harem accèdent à l'espace proscrit de « la terrasse interdite ».

Si la cour est le lieu d'invention du jeu imaginaire de la « promenade assise » (p. 8), celui de la terrasse interdite suscite la curiosité et le questionnement des enfants qui s'y sont rendus pour la première fois. Le harem et la sexualité sont les thèmes les plus abordés lors de ces escapades secrètes. Par exemple, le harem a été comparé à « un gros zizi » (p. 145).

De même, c'est sur cet espace que sont prononcés les derniers mots du récit, lorsque la narratrice se rend chez Mina pour qu'elle l'éclaire sur le sujet mystérieux de « la séparation ». À un moment de sa vie la narratrice se voit obligée de se séparer de son cousin Samir. « Je me sentais triste, sans raison, et je suis montée voir Mina sur la terrasse. [...] Je lui ai raconté ma conversation avec Samir » (p. 231-232). Symboliquement, cette inquiétude de la narratrice consolide le projet de conquête de la puissance. Le passage des enfants du jeu initial de la cour à une investigation intellectuelle, finale, plus poussée, est l'une des formes du schème de l'ascension ainsi représenté dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Outre cette ascension spatiale, certains animaux et objets entrent dans la même quête de l'élévation symbolique que cultive le récit de Fatima Mernissi. « L'échelle » et « l'escalier », d'une part, et « l'oiseau », d'autre part, sont les éléments ascensionnels les plus significatifs. Dans son livre, *Images et symboles*, Mircea Eliade explique la valeur importante que renferment ces symboles de passage. De son point de vue, « L'escalier et l'échelle

⁹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 8.

Une identité plurielle

figurent plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre¹⁰ ».

L'usage qui est fait de ces outils dans le récit *Rêves de femmes : une enfance au harem*. est celui de traverser les frontières spatiales imposées aux femmes à l'intérieur de leur harem. En effet, ces femmes sont assoiffées de découvrir ce qui existe derrière les murs de leur harem, à commencer par la « Ville Nouvelle » (p. 24) qui est construite à proximité. « Je me lèverais à l'aube disait ma mère de temps en temps, si seulement je pouvais aller me promener au petit matin quand les rues sont désertes » (p.24).

L'échelle permet d'accomplir cette transgression de la frontière interdite. C'est une autre figure de l'ascension par laquelle se poursuit la féminisation de l'ordre symbolique chez Fatima Mernissi :

La terrasse qui surplombait celle où nous donnions nos représentations théâtrales était interdite car elle n'avait pas de murs, si bien qu'au moindre mouvement, vous pouviez vous écraser en bas et mourir sur le coup. [...] Aucun escalier n'y conduisait, car on n'était pas censé y monter. La seule voie officielle d'accès était une échelle, détenue par Hmed, le portier¹¹.

Lorsque les femmes ne peuvent pas se servir de cette échelle, elles empruntent « un itinéraire d'évasion » (p. 59) qui donne par la terrasse vers la rue. Si besoin, elles doivent développer de multiples aptitudes physiques comme « savoir grimper, sauter, et surtout savoir atterrir lestement » (p. 58).

Ce n'est pas seulement par cette gymnastique corporelle que le schème de l'ascension est illustré dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette fantasmagorie de l'élévation est exprimée aussi par l'édifice de la mosquée des Qaraouiynes. C'est un autre symbole de la puissance religieuse associant à la fois hauteur et grandeur. Symboliquement, les pieds de la narratrice sur cette bâtisse est une illustration de plus du fantasme de puissance dans le récit de Fatima Mernissi. Vue ainsi d'en haut sur la terrasse interdite, la narratrice compare cette mosquée à de « minuscules jouets dans une ville miniature¹² » (p. 138).

¹⁰ ELIADE, Mircea, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 63.

¹¹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 139.

¹² *Ibidem*, p. 38.

Une identité plurielle

Cette imagerie verticale est symbolisée aussi par la figure de l'oiseau, sa présence est très visible dans le récit. Le Paon et le canard sont ainsi doublement cités, soit des volailles qu'élève Yasmina dans la ferme et qui inspirent l'architecture même de ce harem, « en forme de T » (p. 48), soit des créatures merveilleuses du conte *Hikayat al-TuyurdesMille et Une Nuits*, soit encore les moineaux volant au-dessus de la terrasse du harem. Mais, c'est par la figure de « l'aile » que s'exprime le plus cette verticalité, celle-ci tout le temps associée à l'envie des femmes de se libérer de l'enfermement du harem. Pour Gaston Bachelard, « ce serait cette aspiration psychique à la pureté, au volatil, au subtil, qui ferait reconnaître la figure aérienne de l'oiseau¹³ ».

Cette figure ascensionnelle de l'oiseau prend aussi la forme d'une argumentation lorsque la mère, pour convaincre son époux de la vie insupportable du harem, recourt à la métaphore du « nid d'oiseau ». « Qui a jamais entendu parler de dix oiseaux vivant dans le même nid ? Disait-elle » (p. 73).

Cette figure d'oiseau est associée également à une forme d'art, un « motif qui ressemblait à une aile d'oiseau, déployée comme en plein envol » (p. 197). Parole pour dissuader ou forme dessinée sur la toile, l'aile d'oiseau, à l'instar des autres symboles de l'élévation, retraduit lui aussi le fantasme des femmes à se libérer de l'ordre répressif du harem.

Qu'elle prenne la forme d'un objet vertical, celle en l'occurrence de « la pierre levée¹⁴ » dont parle Mircea Eliade, d'actions physiques de grimpeur, de saut ou d'atterrissage, ou encore de la figure de l'aile d'oiseau dans ses deux sens littéral et métaphorique, le schème de l'ascension demeure l'outil le plus important de la construction de la rêverie symbolique et donc de la construction identitaire ainsi conçue dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

Le merveilleux des anges, des démons, d'êtres surnaturels capables de tout faire prolonge ce récit symbolique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette matière féerique religieuse et profane transpose également l'identité féminisée du harem. La dimension religieuse qui est représentée par les êtres invisibles de djinns et d'anges est doublement renversée par les genres voisins du conte et de la fable, les deux très présents dans les *Mille et Une Nuits*. Les êtres allégoriques des oiseaux convergent avec anges et les

¹³ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 83.

¹⁴ ELIADE, Mircea, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 191.

Une identité plurielle

djinn. Le récit de Fatima Mernissi reconduit cette complémentarité par le biais des genres voisins du conte et de la fable.

En effet, le conte merveilleux converge avec le religieux. Cette continuité culturelle se manifeste dans deux formes complémentaires, la première celle d'une présence d'êtres et d'objets surnaturels à l'exemple de l'amulette coranique ou de sanctuaires, la seconde représentée essentiellement par les paons et les canards qui tiennent lieu d'enseignements sur le despotisme.

Les lieux saints ou les sanctuaires qui sont cités dans le récit sont ceux de « Moulay-Driss à Fès », de « Moulay-Abdesslam dans le Rif, de Moulay-Bouazza dans l'Atlas, ou encore des nombreuses retraites de Lalla Aïsha qui sillonnent les plages en bordure de l'océan » (p. 140). Ces endroits sacrés sont considérés être dépositaires de pouvoir surnaturels sans égal, souvent thérapeutique. Les personnes, « les femmes atteintes de *hem* » (p. 140) ou de la dépression s'y rendent pour que « les sharifs effectuent sur eux un rituel de protection » (p. 26). Ce dispositif thérapeutique traditionnel se prolonge dans celui des « amulettes coraniques » (p. 26), une sorte de talismans censés protéger des forces maléfiques.

Ce surnaturel, ce sont aussi « les *djinn*s qui rôdent partout en silence en attendant de vous sauter dessus » (p. 21). Ces êtres invisibles sont supposés fréquenter les recoins les plus obscurs du harem, à l'exemple des escaliers qui mènent aux terrasses et aux étages supérieurs où se trouvent les chambres de Habiba et de Mina. Au sujet de la puissance qu'incarnent ces êtres surnaturels, Timoni, précise ce qui spécifie ces entités métaphysiques des humains leurs « doubles ». À la différence du corps de ces derniers qui « seraient une déclinaison de l'argile », le leur « dérive directement du feu ou de la lumière¹⁵ ».

Les anges est une autre composante surnaturelle, religieuse, qui consolide la densité du fantastique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Selon les croyances, voire les révélations du Coran, ces créatures accompagnent tout le temps et partout les gens en prenant constamment note de leurs actes positifs ou négatifs. Samir rappelle à ses cousines le rôle de ces témoins lorsque celles-ci se mettent à critiquer le harem.

Il nous avait dit que chacun de nous avait un ange gardien sur l'épaule à droite comme à gauche, qui inscrivait tout ce qu'on disait dans un grand livre. Le jour du

¹⁵ TIMONI, « Des anges, des démons, des esprits et des génies d'après les musulmans », *Journal asiatique*, VII, février-mars, 1856, p. 147-163.

Une identité plurielle

jugement dernier, ce livre était consulté, nos actions évaluées et, en fin de compte, seuls ceux qui n'avaient rien à se reprocher étaient admis au paradis. Les autres étaient culbutés en vrac en enfer¹⁶.

Sans doute, cette culture métaphysique, qui est très fortement ancrée dans le harem, cherche à transmettre le sens du sacré aux enfants. Elle protège contre les nuisances culturelles étrangères.

De même que le conte, la fable est un autre moyen par lequel est louée cette culture de la protection. Cette tendance à immuniser les autres moyennant ces croyances est reformulée sous la forme d'un rêve fait par un canard à ce sujet. Le conte des *Mille et Une Nuits* intitulé en arabe *Hikayat al-Tuyur*, ou le conte des oiseaux, est l'histoire d'un couple de paons qui ne cessent de fuir d'île en île pour échapper à l'injustice de l'homme ou le « fils d'Adam ». La narratrice fait parler cet oiseau : « Ô toi canard, méfie-toi du fils d'Adam, ne te laisse pas abuser par ses paroles, ni par ce qu'il pourrait te proposer, car il est plein d'astuce et de fourberie. Méfie-toi donc en toute prudence de sa perfidie¹⁷ ».

La culture de la protection est consolidée par l'allégorie des paons. En effet, de même que cette culture religieuse éloigne tout danger extérieur, le genre de la fable renforce l'inculcation de cette culture utile.

Les quatre récits mythique, héroïque, symbolique et fantastique qui composent le processus identitaire dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* est une construction chaque fois diversifiée de la figure du harem. Les ingrédients les plus significatifs sont les figures symboliques ascensionnelles de l'échelle, de la mosquée, de l'oiseau et de l'aile, ou encore les expressions métonymiques des yeux-étoiles « scintillantes », ce sont autant d'éléments qui intensifient l'effet féérique d'harmonisation ainsi produit dans ce roman de Fatima Mernissi.

I.2. Figures du père, symbolique de la chute

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la construction identitaire du père s'articule autour des figures du père, celles du Mage, du Prophète et du brigand avec les figures artistiques, poétiques et littéraires. Cette construction identitaire du père paraît s'inscrire

¹⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 144.

¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

Une identité plurielle

en contrepoint de la dimension fondatrice du mythe ou du récit fondateur, c'est-à-dire un mythe comme une réponse à la question : Comment les choses sont venues au monde ? :

Chaque mythe montre comment une réalité est venue à l'existence [...] le cosmos [...] une île, une espèce végétale, une institution humaine. En narrant comment les choses sont venues à l'existence, on les explique et on répond indirectement à une autre question : pourquoi sont-elles venues à l'existence ?¹⁸

En se focalisant sur la genèse des choses, leur commencement, le mythe contribue à la constitution d'un savoir. Ainsi, le mythe n'est pas qu'une histoire à ritualiser, à raconter durablement. Il comporte en filigrane un savoir fondamental sur l'origine. Chez AssiaDjebar, le désinvestissement qui est fait de cette fonction fondatrice du mythe s'opère par la démystification du père en associant les figures du monde arabo-musulman avec les figures artistiques latines. Ainsi envisagé, ce surinvestissement identitaire se concentre dans les figures d'Imru al-Qays, ce poète/brigand d'avant l'Islam, d'Ali le quatrième calife, les deux fusionnant avec le poète français Arthur Rimbaud.

Le Mage est classé au temps du prophète « à côté des Juifs, des Chrétiens et des Sabéens, en les opposant tous ensemble aux idolâtres »¹⁹. Cependant, ils assument plusieurs rôles en Arabie primitive. Ce sont des devins appelés aussi « *Kahin*, en hébreu, *kôhen*, qui avaient alors un caractère presque sacerdotal. Ils prédisaient l'avenir et les oracles étaient rendus en prose rimée, *sadj*. Le *kahinse* trouve par là en relation étroite avec le poète, dit en arabe *châ'ir*²⁰ ».

Cette dimension de la magie est évoquée dans le roman d'AssiaDjebar en relation avec la tradition orale, dont Ibn al-Kalbi est l'un des récitants. Ce récit raconte une aventure passionnante d'une délégation de Yéménites. « Selon une tradition rapportée par Ibn al-Kalbi, du temps du prophète, une délégation de Yéménites avait été envoyée à celui-ci, mais traversant le désert, elle s'égara... » (p. 330). Cet égarement fait confronter ces nomades à une réalité imprévue, celle de la quête de l'eau faisant éclater au grand jour la puissance magique de la poésie d'Imru al-Qays.

Le dénouement de cette crise est lié à l'apparition inespérée d'un « mystérieux cavalier » (p. 330), comme s'il était venu au secours de ces naufragés du désert. Le hasard ou

¹⁸ ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 86.

¹⁹ DOUTTE, Edmond, *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve, 1984, p. 27.

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

Une identité plurielle

le miracle fait qu'une source d'eau, celle dite *Daridj*, se trouve tout près de ces égarés assoiffés. Mais ce serait par la poésie d'Imru al-Qays que cette source a été révélée. En effet, tout se passe, dans cette circonstance empreinte de magie, comme si la découverte de cette source est dépendante de cette poésie se déclinant en donneuse d'eau : « Par Dieu, il n'a pas menti : la source de *Daridj* est à vos pieds ! » (p. 330).

L'élément très pertinent de « l'eau » est extrêmement important. Il serait un don de magie lié à la figure poétique d'Imru al-Qays. La rencontre ainsi introduite de cette eau mystérieuse avec la poésie d'Imru al-Qays consolide, dans ce récit d'AssiaDjebar, une forte inscription de la magie, celle-ci articulée à la poésie.

La figure du brigand, l'une des facettes de la figure plurielle du père, s'incarne dans la même Imru al-Qays, qui se prolonge dans celle romanesque de Tarik. En effet, en plus d'être un Mage, Imru al-Qays est aussi un « brigand et voleur de mariées » (p. 401). Imru al-Qays brigand et poète, appelé aussi « prince errant », est dénoncé par le prophète, en lui reprochant d'avoir « Planté en Enfer la bannière de la poésie²¹ ».

Ce brigandage par lequel se renforce le processus identitaire hétérogène du père dans *Nulle dans la maison de mon père* s'illustre principalement dans les promenades fréquentes de Tarik et de la narratrice. Ces aventures rappellent ainsi les errances des poètes-brigands dans le vaste désert d'Arabie en compagnie des jeunes mariées volées. C'est un clin d'œil aux pratiques érotiques d'alors que résume la formule « une jeune nomade dont la beauté ne sera admirée que par un seul ! » (p. 329). Ce rapprochement est surtout mis en évidence par le geste de Tarik, celui « le bras prisonnier de sa poignée vigoureuse » (p. 328) qui fait ressembler ce jeune étudiant au brigand d'autrefois.

L'association du calife Ali avec le personnage romanesque du lycéen Ali, dit « le Saharien », représente une autre forme de l'identité métisse du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Le rapprochement est inspiré chez la narratrice par l'aspect « voyou » de ce poète, qui serait par extension celle du lycéen. « Si Mag était là, on évoquerait ensemble Arthur Rimbaud qui a tout plaqué, Paris et ses écrivains, la gloire littéraire en sus » (p. 249).

Les couples Fatima/calife Ali, Fatima la narratrice/le lycéen Ali intensifient cette entreprise de la construction de l'identité plurielle du père chez AssiaDjebar. Ces couples évoquent les thématiques de l'amour filial du père pour sa fille, « la fille de son père » de

²¹ BERQUE, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-islam*, Op.cit., p. 14.

Une identité plurielle

« fille aimée » (p. 238), de l'amour conjugal « Appelons ce jeune Saharien Ali, un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima, la fille du prophète » (p. 252) et de la question d'héritage en Islam.

*L'amour paternel qui vous confère le statut envié de « fille de son père » de « fille aimée », à l'image, dans notre culture islamique, du Prophète, qui n'eut que des filles (quatre et chacune d'exception ; la dernière, seule à lui survivre, se retrouvait dépossédée de l'héritage paternel, en souffrira au point d'en mourir. Je pourrais presque l'entendre soupirer à mi-voix : Nulle part dans la maison de mon père ! »)*²²

La construction de ces figures de couples révèle la densité onirique qui contraste avec le modèle du couple français relativement représenté par le couple la narratrice et le lycéen Ali. Mais ce même couple est en même temps amplement investi de la fantasmagorie ancestral en faisant interférer avec cette figure « française » d'Ali qui est en même temps assimilé à Rimbaud la figure mystique du calife Ali, d'où la compensation ainsi accomplie. Cette même interférence concerne également la narratrice elle aussi élève dans un collège français qui est en même temps comparée à Fatima la fille du prophète. En effet Fatima la narratrice, qui jouit doublement elle aussi comme Fatima la fille du prophète du « statut envié de 'fille de son père', de 'fille aimée' ».

L'héroïsme hybride est une autre dimension qui fonde l'identité plurielle du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. En effet, les nombreuses ressuscitations des aïeules (les grands-mères) notamment, entrent dans cette dynamique qui consiste à contrebalancer la composante française fondatrice de l'identité du père dans ce roman. Au plan de l'Histoire, cette héroïsation s'incarne dans le personnage de Messaouda faisant référence aux deux révolutions, celle algérienne de 1954 et celle française de 1789. En effet, cette héroïne « qui, plus tard, montera au maquis comme infirmière et y mourra » (p. 181) est en même temps associée à Mirabeau, ce héros de la Révolution française :

*Le livre sur la Révolution française de mon père – qui restait ma seule préoccupation lorsque, au village, fillette de onze ans, je ne pouvais faire la sieste et que je le lisais et le relisais... « Oui, me dis-je, Messaouda a vraiment adopté le ton de Mirabeau à l'ouverture des états généraux, lorsqu'il refusa la séparation des trois ordres ! »*²³

²² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 239.

²³ *Ibidem*, p. 184.

Une identité plurielle

Concernant Messaouda, ce n'est pas la première fois qu'AssiaDjebar introduit ce personnage de fiction, qui est aussi évoqué dans son troisième roman *les Enfants du nouveau monde*. Pour rappel, cette œuvre, elle l'a écrite en réponse à la critique de l'époque l'accusant d'écrire en dehors du contexte historique de la révolution algérienne. Par le biais de ce personnage de Messaouda, l'épopée de la révolution algérienne égalerait en symbolique celle française de 1789. Comme les récits téléologiques de la prophétie et de la magie et du brigandage, cet héroïsme de Messaouda est un autre biais par lequel s'accomplit la figure multiforme du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Cet héroïsme au féminin ne se limite pas seulement à cette adolescente. Cette jeune fille symbolise un autre legs héroïque maghrébin du matriarcat. Les racines de cet héritage sont profondes, et les aïeules évoquées dans le récit entrent dans cette longue composition. Même le père de la narratrice, lui que « la généalogie des femmes dresse et redresse » (p. 50), est l'un des maillons de cette chaîne matriarcale. La narratrice, dont la grand-mère maternelle a très tôt découvert « sous la lumière d'une lampe le regard qui ne se baissait pas devant elle » (p. 193), prolonge cette hérédité.

Cette aïeule a fait de sa propre vie un exemple de la liberté au féminin, en outrepassant les codes moraux qui d'ordinaire maintiennent la femme dans la sujétion. Etant propriétaire terrienne, « elle avait préféré se séparer de son mari pour gérer elle-même ses biens » (p. 192). Ce statut lui vaut un grand respect auprès de femmes de l'antique citée de Césarée, elles qui font d'elle leur « conseillère ». Même les enfants n'ont pas manqué de remarquer la force d'esprit de cette dame exceptionnelle, eux qui sont terrorisés par « son grand œil noir si redoutable posé sur tous comme un regard d'oiseau » (p. 193).

Une autre aïeule, la grand-mère maternelle du père de la narratrice qui est pour la première fois révélée à la narratrice par monsieur Sari à Paris, est identique à la précédente. Elle est connue pour son « feu de parole » (p. 43), elle est, elle aussi, « contestataire » et « disait aux bourgeoises leurs vérités crues » (p. 43).

Une autre aïeule encore, celle qui « un jour avait décidé là-haut, près des sanctuaires des deux saints, ancêtres protecteurs, oui, elle qui avait plié bagages, avec ses enfants sous son aile, ses bijoux sur sa poitrine, entre ses seins nus – elle a pensé : Allons adieu !, et elle ne l'a pas seulement dit, elle l'a fait devant l'époux qui se croyait le maître » (p. 407). La symbolique du lieu saint du sanctuaire où les femmes quêtent d'ordinaire protection et pardon devient lieu de rébellion et de transgression au féminin.

Une identité plurielle

Outre l'audace du verbe et la puissance du regard, la danse, « les trances de païenne dansante » (p. 278.), contraste avec cette image de la puissance féminine qu'incarnent ces aïeules. Par cet art de la danse, AssiaDjebar accomplit une autre forme d'altération de l'héroïsme dans son roman. Le déchaînement du corps que provoque cette « musique venue des profondeurs de l'Afrique immémoriale », « Cet halètement sauvage » (p. 278), seraient les contre expressions de cet héroïsme.

À son tour la narratrice, tout comme son père, se dit se placer « corps et âme dans ce sillage » (p. 279). Elle sollicite, elle aussi, la bénédiction de cet « orchestre de femmes accroupies à ses pieds » :

Oui, ce serait à elles d'écarter de moi l'irrésistible tentation, de me détourner des précipices, des tornades, des pertes d'équilibre soudaines, de me tenir prisonnière, de me soûler au besoin de leurs tam-tam roulant nuit et jour sans discontinuer : alors du ciel, des pans entiers de symphonies de Bârtok descendraient en cascades, en neiges éternelles des Aurès, en galop de cavales des siècles passés. Pour finir dans le silence qui m'éclabousserait, retrouver racines ! Assise sur un tapis de haute lisse, face au couchant, je m'assiérais²⁴.

La violence de cette musique est à l'image du matriarcat ainsi musicalement revalorisée. Les figures du corps en transe et des pans d'un ciel mêlés aux symphonies de Bârtok dit ainsi métaphoriquement toute la puissance de ce matriarcat dont la narratrice est l'héritière potentielle. Ainsi, c'est aussi le père en descendant direct de cette lignée matriarcale qui est réhabilité en le surinvestissant de cet héroïsme matriarcal. C'est une autre stratégie de la construction de la figure du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Le récit symbolique est l'autre sous-composante qui prolonge la construction de l'image métisse du père dans le roman d'AssiaDjebar. Cette construction est marquée par un foisonnement de l'imagerie de la descente, une pénétration très imagée dans l'ancestralité ou le retour dans la demeure paternelle, dans la maison symbolique du père. En filigrane, c'est une compensation à l'acculturation française qui est sollicitée par cette fulgurante imagerie de la chute.

Liée comme l'ascension à l'imaginaire, cette notion de la chute est expliquée par Gaston Bachelard comme un mouvement impétueux, une accélération vers les ténèbres.

²⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 279-280.

Une identité plurielle

D'après lui, « il se pourrait qu'elle soit l'expérience douloureuse fondamentale, qu'elle nous fait [donc] connaître le temps foudroyant²⁵ ». Beaucoup de mythes incarnent cette pulsion de la chute. Icare tombe dans la mer, anéanti par le soleil qu'il a voulu trop approcher. Tantale, après avoir osé faire dévorer la chair de son fils Pélopes aux divinités de l'Olympe, est englouti dans le Tartare ; Phaéton, fils du soleil, pour avoir usurpé les prérogatives paternelles, est foudroyé par Zeus, puis précipité sur la dure terre ; Ixion, Belléphon et bien d'autres, terminent, eux aussi, leurs jours dans la catastrophe de la chute. À cette mythologie de la chute se rattachent également les cauchemars de vol interrompu et de précipitation dans des espaces étranges.

Cette chute s'annonce dès le début de *Nulle part dans la maison de mon père* par la métaphore théâtrale, « l'œil exorbité » (p. 13). Elle sera par la suite reprise, vers la fin, par une autre image, tirée d'une sourate du Coran, à savoir « l'étoile lorsqu'elle tombe » (p. 424). De description en description et de métaphore en métaphore, la scène ultime sur laquelle débouche cette longue rhétorique de la chute est la jetée du corps même de la narratrice sous un tramway, une tentative de suicide ratée de justesse. Toutes ces métaphores sont des expressions symboliques d'une soif de renouement avec l'ancestralité.

Plus globalement, toute l'écriture d'AssiaDjebar, depuis le premier roman, *La Soif*, semble porter en elle les germes de cette fatalité. *Nulle part dans la maison de mon père*, qui clôt ce long parcours scripturaire, est le texte où culmine cette esthétique de la chute, une poétique de creusement tout le temps renouvelée. Dans son discours de Francfort, AssiaDjebar considère ce mot « creusement » comme la définition même de son écriture, celle « de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur !²⁶ ».

Dans *Vaste est la prison*, AssiaDjebar reformule ce creusement par la tournure « faire le tour de mon héritage ». Et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ce terme prend la forme de l'épigraphe « De loin je suis venue et je dois aller loin... ». Cette descente vertigineuse vers un monde effacé prend la figure symbolique de la « maison du père » qui sera explorée sous ses facettes multiples dans ce dernier roman d'AssiaDjebar.

Tissée autour de l'image primordiale de la « maison-sépulcre »²⁷, celle du retour et de la mort, cette symbolique de la maison est une transposition des rites de l'ensevelissement et

²⁵ BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Op.cit., p. 353.

²⁶ DJEBAR, Assia, *Discours de Francfort*, 22 octobre 2000.

²⁷ ELIADE, Mircea, *Traité d'Histoire des religions*, Op.cit., p. 219.

Une identité plurielle

du repos. C'est ce même repos que cherche à exprimer chaque fois différemment cette symbolique foisonnante de la descente chez AssiaDjebar. Ce retour dans la demeure primordiale, entendue celle du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*, est très problématique. Plutôt qu'une réintégration facile et rassurante, la narratrice témoigne d'un retour douloureux, voire impossible, du fait de son instruction française la tenant très à distance de cette ancestralité tant désirée. Expression de frustration, le texte dans son ensemble se fait schéma d'une véritable rêverie de descente dans les entrailles de cette maison perdue, de son obscurité intérieure et des souffrances immémoriales dont elle fut le territoire.

C'est vers le début du récit d'AssiaDjebar que se trouve déterrée l'un des fossiles de cette maison du père. Il s'agit des rites funéraires décrits au moment du décès de la grand-mère de la narratrice, celle diversement nommée « 'Ami », « Mamma la douce, désormais l'évaporée » (p. 26). La narratrice assiste en étrangère à ces rites, son instruction française est à l'origine du sentiment d'étrangeté éprouvé.

L'espace du hammam, qui compose avec cette entité complexe de la maison du père, offre des éléments très féconds de l'imagerie de l'enlèvement dans le récit d'AssiaDjebar. Par exemple, c'est aux « tombeaux » (p. 70) que sont comparées les salles de cet espace si féminin. Cette comparaison montre à quel point la narratrice est étrangère à sa maison paternelle, aux coutumes et us de celle-ci. Cette imagerie est réitérée sous d'autres formes, celles de la chaleur hyperboliquement associée à « l'enfer » (p. 76), au « royaume obscur » (p. 77), à un « univers d'ombres » (p. 77). Cette maison paternelle est assimilée dans ce cas précis à un hammam.

Le mur d'une « vieille maison » (p. 330) et la poésie des *Mo'allaqat*, « la somptueuse » (p. 330) qui lui est associée sont d'autres figures de cette maison symbolique du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce fragment spatial entre lui aussi dans cette vaste recomposition identitaire du père. Pareillement anciens, ces éléments spatial et poétique ont un corps commun. Par cette association, c'est un sous-genre de cette même poésie, celui de plaintes devant les demeures abandonnées et les ruines, dit en arabe *al-buk'aaala al-atlal*, qui semble se réincarner. Cette nostalgie d'un passé à jamais disparu rebondira vers la fin du récit lorsque Tarik et la narratrice s'affrontent dans « le noir vestibule... » (p. 395), un autre lieu symbolique où la poésie des larmes est remplacée par une violente altercation très fortement romancée.

Une identité plurielle

Cet univers ténébreux, que bien d'autres passages du récit mettent encore en évidence, se résume aussi dans la métaphore du « cocon » à laquelle est comparée la mémoire de la narratrice. « Cette remémoration tardive ne se développe en cercles successifs que pour tenter de faire se dérouler peu à peu le fil de ce cocon enfoui » (p. 396). Cette mémoire d'un monde mort est elle-même morte, et elle peut en ce sens être interprétée que comme un autre trait de l'image complexe de la maison-sépulcre initialement annoncée.

Le symbole de l'eau offre lui aussi une diversité d'éléments de la chute, d'une soif irrésistible de la paternité primordiale dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette autre imagerie va des « larmes », qui recouvre la quasi-totalité de la première partie du roman, « Eclats d'enfance » à la « mer », cette thématique axiale de la troisième partie, titrée « Celle qui court jusqu'à la mer ». Ce n'est pas de l'eau lustrale comme c'est le cas chez Fatima Mernissi dont il s'agit dans ce récit d'AssiaDjebar, mais plutôt celle noire essentiellement due au déracinement provoquée par la culture française.

Gaston Bachelard explique cette essence ténébreuse de l'eau en remontant jusqu'à l'homme primitif aux prises avec « l'inondation si néfaste, le bourbier et le marécage²⁸ ». Chez le poète américain, Alan Edgar Poe, à qui ce théoricien a consacré l'une de ses études, il relève que la couleur « d'encre » est liée chez ce poète désespéré à une eau mortuaire, toute imbibée des terreurs de la nuit. Gaston Bachelard insiste sur le caractère « fatal » de l'eau chez le poète américain, ajoutant que « chez Poe, l'eau est superlativement mortuaire, elle est doublet substantiel des ténèbres, elle est la substance symbolique de la mort²⁹ ».

Chez AssiaDjebar, cette eau fatale s'illustre dans la figure hyperbolique de l'enfer par laquelle est redéfini l'espace féminin du hammam qui est associée à cette eau « ces lieux de pierre vieillie de ruissellement constant, avec cette chaleur étouffante et toutes ses vapeurs, pourrait être aussi bien l'enfer où l'on glisserait, où l'on se brûlerait » (p. 76). Cette eau est mêlée aussi aux « voix déchirées ou au contraire puissante, flot dominant celui de l'eau -, oui, sentir sa voix dans les buées moites, planer, partir à la dérive » (p. 77).

L'imagerie de la noyade est une autre hyperbole qui reprend la figure de l'eau profonde chez AssiaDjebar. Toujours Gaston Bachelard en donne quelques illustrations à

²⁸ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Op.cit., p. 137.

²⁹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 65.

Une identité plurielle

travers des œuvres de créations, dont celle de *Hamlet* de Shakespeare. Il en cite la boutade de Laerte : « Tu n'as que trop d'eau pauvre Ophélie, aussi je m'interdis les pleurs³⁰ ».

Ce schème de la noyade, qui est suggéré par les larmes, est très présent dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cet élément des larmes est évoqué en effet pour la première fois lors de la lecture de l'histoire *Sans famille* d'Hector Malot. Le lien avec la noyade est signalé par le biais d'une formule assez poétique, celle « elle lit comme on boit ou comme on se noie » (p.20), une formule qui exprime avec force la chute dans ce récit.

Les rencontres de plus en plus rapprochées avec Tarik, les virées répétées du côté du port et de la baie d'Alger, sont les principaux catalyseurs de la tentation de la noyade, ou d'un renouement éternel avec la mère primordiale, la « la Mère terrible³¹ ». L'observation faite sur les paquebots allant vers une destination lointaine est une allusion faite à ce grand retour : « Je me rappelle cette solitude à deux partagée, au port, face aux paquebots qui, le lendemain, partiraient au plus loin » (p. 175).

Retrouver la mer, s'en approcher chaque jour un peu plus pour tenter, enfin, de s'y fondre, de s'y perdre à jamais, tel est l'aboutissement de cette imagerie de l'eau dans le récit d'AssiaDjebar. Cet espace mystérieux devant lequel s'efface progressivement Tarik, ce faux amant, s'avère de plus en plus le seul compagnon secret de la narratrice. « Derrière, me dis-je avec émoi, la mer est là pour moi seule. Oublions l'homme qui divague ! Marche loin, devant toi, toujours devant... jusqu'à la mer ! » (p.393-394).

Le merveilleux entre également dans cette vaste composition du récit symbolique chez AssiaDjebar. A la différence de *Rêves de femmes : une enfance au harem* où le merveilleux relève essentiellement du registre religieux, le merveilleux dans *Nulle part dans la maison de mon père* a davantage trait « aux explications rationnelles qui réduisent le surnaturel : le hasard, les coïncidences³² ». Ce type du merveilleux transpose la rupture de l'imaginaire musulman qui est derrière la construction de l'identité hybride du père.

L'entremêlement de cet effet du réel et du surnaturel dans le roman d'AssiaDjebar, ou l'affaiblissement du premier par le second, apparaît au niveau des thématiques de l'amitié, des rencontres des amies du collège souvent « une vingtaine d'années après » (p. 89, 173, 265, 420) à « Paris », et de l'amour, celui de la narratrice avec le personnage d'Ali. L'exemple le

³⁰BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Op.cit., p. 89.

³¹BAUDOUIN, C., *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, Mont-Blanc, 1943, p. 132-134.

³²TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 50.

Une identité plurielle

plus fortement illustratif de cette diminution du réalisme par le surnaturel est celui de la rencontre « vingt ans après » de la fille d'Ali « une jeune fille à la grâce radieuse » (p. 265) dans un avion en partance pour Paris.

Tout au début, cette féerie prend l'allure d'une première rencontre à Paris de l'ancien ami du père de la narratrice, monsieur Sari. C'est une rencontre qui sert de prétexte à une reconstitution généalogique. Après tout le temps passé avec son père, la narratrice ne découvre une de ses aïeules (la grand-mère du père) que bien plus tard, « un jour, à Paris » (p. 41) à la suite d'une rencontre inattendue avec « un homme de l'âge de mon père, un instituteur en retraite comme mon père, s'est approché de moi, et sembla attendre que nous fussions en tête à tête » (p. 41). L'effet féérique de cette coïncidence est tel, qu'il est tentant de croire que c'est le père en revenant qui s'entretient à Paris avec sa fille au sujet de sa grand-mère.

Un autre fait qui est lui aussi non moins féérique est celui de l'apparition subite de la sœur cadette de la narratrice. Jusque-là, voire jusqu'à la fin de la narration, à aucun moment cette sœur n'est évoquée. Cette insertion s'inscrit comme une parenthèse qui est aussitôt ouverte et aussitôt refermée contribuant ainsi par ce tour narratif à amplifier l'effet féérique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. À l'instar du passage précédent, c'est par le même procédé spatio-temporel, celui « des décennies plus tard, nous vivions alors elle et moi à Paris » (p. 89), que cette autre rencontre surprenante est introduite.

Une autre rencontre quasi-spectrale est celle de la narratrice avec Mag. Cette amie de collègue a été elle aussi rencontrée « à Paris », et toujours « vingt ans après ». « Je la retrouvai par la suite à Paris ; je la perdis de nouveau, puis la rencontrai une seconde fois » (p. 156). La narratrice est elle-même intriguée par cette autre rencontre, la qualifiant de « miraculeuse » (p. 156).

Encore une autre réapparition, celle de Farida qui a beaucoup marqué la jeune narratrice alors élève au collège. Cette rencontre, d'abord onirique puis dite être réelle, consolide l'effet féérique du récit. « J'imaginai Farida (ne sachant pas que deux décennies plus tard, j'allais la retrouver en femme totalement libérée, en définitive bien plus que moi en Europe) » (p. 173). Là encore, le cadre spatio-temporel où continue de se déployer le récit demeure le même.

Une identité plurielle

Ce retour mystérieux de personnages concerne aussi celui de Mounira. Présentée pourtant comme un symbole de la femme traditionnelle du harem, celle-ci fait à son tour son apparition à Paris. « Nous avons dû nous revoir l'une et l'autre, quelque vingt ans après, à Paris, et pour une relation de travail » (p. 420).

Comme déjà signalé, la rencontre (« le hasard d'une rencontre ») (p.265), la plus émouvante est celle avec la fille d'Ali le Saharien, « plus de décennies » (p. 265). Là aussi, c'est par rapport à Paris que ressurgit ce long rêve dans *Nulle part dans la maison de mon père* :

Voyageant seule, je me retrouve installée à quelques rangées derrière elle. En occupant ma place, je remarque avec elle une jeune fille à la grâce radieuse. Je me dis pour moi-même, avec un certain plaisir : « C'est la plus belle jeune fille de tout l'avion ! ». J'oublie ensuite les autres passagers, plongée que je suis, pendant les deux heures de vol, dans quelque lecture. Se dresse soudain face à moi et souriante, justement, cette jeune fille qui, timidement m'aborde : - Je voudrais vous dire madame... Elle hésite, garde sur ses lèvres un sourire incertain. Je la regarde, l'admire en silence. Elle finit par ajouter : - Nadia que vous connaissez m'a appris qui vous êtes !... Elle s'arrête, puis rougissante : - Je voudrais vous dire : mon père – il est médecin dans notre ville du sud – mon père qui vous a connue, du temps du lycée, je crois, me parle souvent de vous !³³

La teneur féérique de ce passage tient de la romance suspendue du temps du lycée qui se métamorphose une vingtaine d'années après en une jeune fille « la plus belle de tout l'avion ». Cette belle fille est fille d'Ali le Saharien, celui avec lequel, adolescente, la narratrice aurait vécu l'aventure la plus romantique de sa vie. C'est toujours « à Paris » et « vingt ans » que cela s'est passé.

Les constructions identitaires oniriques dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont diamétralement opposées. Elles sont à l'image de l'harmonie du harem et de la rupture de l'imaginaire arabo-musulman. Le harem est mythifié moyennant la ressuscitation massive de légendes et des mythes féminins et un surinvestissement de la symbolique de la puissance. Le père est démythifié grâce à l'association du patriarcat musulman avec l'art franco-laïc.

³³ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 266.

II. Un effet lyrique : entremêlement de tonalités poétiques

La matière poétique est une autre composante qui fonde la construction identitaire déifiée dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et celle hybride dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce lyrisme se trouve redéfini chez Fatima Mernissi et AssiaDjebar comme une expression multiple puisant très largement dans l'imaginaire arabo-musulman pour la première et celui mixte arabo-musulman et franco-laïc pour la seconde. Même la définition canonique du lyrisme comme « l'expression personnelle du poète, de son Moi, dans son unité la plus intime³⁴ » est fortement altérée grâce à ces emprunts culturels si divers, une fusion très marquée de tonalités poétiques multiples.

D'une manière plus générale, cette insertion du poétique dans le narratif n'est pas le propre des œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, elle concerne toute l'écriture francophone maghrébine, une problématique qui a été d'ailleurs posée avec acuité dans la revue *Souffles* dirigée par Abdelatif Laabi. Le contact des langues arabo-berbère et française induit par le fait colonial est à l'origine de cette question cruciale de la langue. Le dénominateur commun de ces écrivains maghrébains est celui que Lise Gauvin appelle « la surconscience linguistique³⁵ », ou « *Langagement* ». L'idée est qu'au sein de leur problématique identitaire, ces écrivains mènent une réflexion sur la langue et sur la manière dont celle-ci s'articule avec la littérature et la création. Des stratégies sont adoptées à cet égard.

Les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* tiennent de cette précarité, ou ce flottement de l'écriture en mal de fixation, cela en ce sens que sous l'apparent genre autobiographique dans lequel ces écritures faussement canoniques feignent s'insérer, elles débordent tant dans l'effusion lyrique du « je » que dans d'autres registres poétiques des cultures arabe et française. Chez Fatima Mernissi, ces registres hétérogènes sont les registres profanes de l'ode, de l'épigramme et de la diatribe qui contrecarrent considérablement celui religieux du panégyrique. Chez AssiaDjebar, ce sont de même les tonalités poétiques arabo-musulmanes mystique et arabe de l'époque préislamique qui se posent en parallèle à celle franco-latines du romantisme et de la liturgie chrétienne. À l'instar des processus oniriques précédents, c'est par cette dimension lyrique irréductiblement

³⁴ LOEHR, Joël, *Les grandes notions littéraires*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2010, p. 18.

³⁵ GAUVIN, Lise, « d'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 6-15.

hétérogène que se poursuit l'accomplissement de la construction de l'identité féminisée du harem et de l'identité hybride dans les œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjébar.

II.1. Homogénéisation du panégyrique, ode, élégie, satire

L'émergence en puissance d'un « je » lyrique, cette autre forme hyper-esthétique autofictionnelle identitaire à la fois du harem et de l'écrivaine apparaît dans un entrecroisement constant de deux registres poétiques lyriques du panégyrique d'une part, de l'ode, de l'élégie et de la diatribe d'autre part. De la sorte, c'est le fil narratif prétendument autobiographique, rétrospectif, de la narration linéaire d'une enfance au harem qui s'efface dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. L'expression lyrique multiple de l'ode, de l'élégie et de la satire, d'une part, et celle du panégyrique d'autre part, dit doublement la nature du harem et à travers celle-ci l'identité autofictionnelle de Fatima Mernissi, à savoir à la fois une exaltation des vertus humaines de cette institution et une dénonciation multiforme de sa nature funeste.

Le panégyrique est une partie intégrante de la littérature arabe. L'étymologie de ce mot est composée de deux composantes lexicales, grecques, « *panêgurikos* (*pan* « tout » et *aguris* « rassemblement, foule »)³⁶. Ce terme, « panégyrique », désigne tout discours d'apparat énoncé en public. Dans la littérature arabe, ce discours est désigné par le terme *madhoumadihen* religion :

Loin d'être un portrait flatteur ou surfait de l'homme de pouvoir ou de dignitaire, le panégyrique, en érigeant le dédicataire [mamduh] en modèle, devient de facto le réceptacle des valeurs cardinales auxquelles adhère toute une société. La figure incarnée par le dédicataire est un idéal à atteindre, et le discours poétique se charge de rappeler à ses récepteurs les valeurs qui en sont le fondement contribuant ainsi à leur perpétuation³⁷.

Dépassant ainsi amplement la dimension individuelle, le panégyrique vise le maintien d'un modèle socioculturel en consolidant les valeurs morales de celui-ci. Très investi dans le récit de Fatima Mernissi, ce discours vise la même finalité en rappelant les vertus de l'Islam à travers la structure familiale du harem et les figures politiques et savantes qui ont efficacement contribué à la grandeur de cette civilisation.

³⁶ Dictionnaire étymologique de langue française.

³⁷ BAKHOUCHE, Mohammed, *Poétique de l'éloge. Le panégyrique dans la poésie d'al-Akhtal*, Paris, IFAO, 2005.

Une identité plurielle

Ibn Khaldun est un savant musulman reconnu. C'est par le biais de Lalla Thor, l'un des personnages les plus religieux du récit qu'il est introduit dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Lalla Thor l'évoque en guise d'argument contre les mœurs paysannes de certaines coépouses de la ferme, cette femme bourgeoise rappelle les grandes analyses de ce sociologue et historien, notamment celles liées à l'avenir de l'Islam qui est non pas chez dans les milieux ruraux mais citadins. « Il disait dans sa *Muqadimah* que l'Islam était une culture essentiellement citadine menacée par les monstrueux paysans incultes. » (p. 66). Les paysans, à l'instar de Yasmina, œuvrent par contre, selon les interprétations de Lalla Thor, en faveur du déclin de cette civilisation.

Un autre personnage, Zin, qui est fortement associé au savoir et à l'intelligentsia islamique est l'incarnation des grands savants musulmans, « Avicennes et « al-Khawarizmi » (p. 85). Plus que ces savants qui font la fierté des Musulmans, Zin est une composition synthétique de ces classiques musulmans et des savants modernes. « Il représentait le genre d'hommes qui m'enchantent, plus proches des dieux que des humains : des hommes nageant entre deux cultures, à l'aise dans l'une comme dans l'autre » (p. 83).

Le harem en tant que système sociopolitique fait l'objet des mêmes louanges dans le récit de Fatima Mernissi. Cette institution religieuse est louée pour ses vertus humaines. Les vulnérables et les faibles, à l'instar de Mina la déracinée et de Habiba la divorcée, y trouvent refuge et protection. En ce sens, l'argument le plus fort est donné par le père, « Où iraient les femmes en difficulté ? » disait-il (p. 19). De même, Lalla Radia ne martèle pas moins la vocation protectrice de cette structure :

Les harems étaient une invention merveilleuse. Tous les hommes respectables procuraient ainsi les vivres et le couvert à toutes les femmes de leur famille, pour qu'elles n'aient pas à aller à affronter le danger et l'insécurité de la rue. Ils leur offraient de magnifiques lieux pavés de marbre, avec des fontaines, de la bonne nourriture, de jolis vêtements, des bijoux. Une femme avait-elle besoin d'autre chose pour être heureuse ?³⁸

Bonheur au féminin et rigidité religieuse du harem s'entremêlent dans cette plaidoirie. Cette alliance de principes contradictoires est une spécificité de l'expression lyrique qui l'un des fondements de l'identité esthétique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

³⁸ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 46.

Une identité plurielle

Contrairement au panégyrique, qui est d'essence religieuse, l'ode prolonge cette expression lyrique en référant à la culture profane de la liberté dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Le chant est l'expression privilégiée de cet autre registre lyrique, culturel, de l'ode dans le monde arabe.

Poème lyrique, l'ode «*odêen* grec désigne le chant», est très investi dans le récit de Fatima Mernissi. Ce chant est inspiré essentiellement par les héroïnes du monde musulman, à savoir des chefs d'Etat comme Chajarrat al-Durr, HudaCha'raoui, une figure politique, égyptienne, ZaynebFawwaz et AïshaTaymour, des poétesses très influentes qui ont consacré leurs vies à dénoncer le port du voile et l'enfermement des femmes.

Cette effusion lyrique est suscitée également par Chahrazade et Budur, les héroïnes des *Mille et Une Nuits*. A sa première découverte de Chahrazade, la manière courageuse avec laquelle elle a épousé le roi, ses mots par lesquels elle a réussi à suspendre le projet féminicide de ce monarque, la narratrice réagit avec beaucoup d'enthousiasme aux exploits exceptionnels de cette héroïne. Elle a hâte de devenir adulte pour continuer l'œuvre magistrale de Chahrazade. « Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voulais comme elle apprendre l'art de parler dans la nuit » (p.22).

Deux chanteuses emblématiques du monde musulman motivent également l'expression lyrique dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Ce sont Oum Kelthoum, la diva égyptienne, et la Syrienne Asmahan. Moins féministe, Oum Kelthoum incarne la conscience nationale arabe. Elle « pouvait roucouler des heures durant sur le thème glorieux du passé des Arabes, et la nécessité de regagner la gloire perdue en résistant aux envahisseurs colonialistes » (p. 99).

Mais, c'est Asmahan qui fait l'objet d'un lyrisme sans égal dans le récit de Fatima Mernissi. La petite narratrice découvre cette figure de la culture arabe à travers les représentations théâtrales de ses cousines Chama et de Habiba. Elle fait de ces jeunes femmes, qualifiées par ailleurs de « grandes prêtresses de l'imaginaire » (p.110), un modèle identitaire sur lequel elle compte bâtir sa future personnalité de femme musulmane :

En observant Chama, je me promettais quand je serais aussi grande qu'elle de faire du théâtre. J'éblouirais les foules arabes venues m'admirer, et je leur dirais ce que ressent une femme ivre du désir de rire dans une société qui cultive le deuil. Je les

Une identité plurielle

ferais pleurer sur toutes les occasions perdues, les captivités absurdes, les illusions anéanties. Puis, quand je les aurais bien ferrées, je leur chanterais, comme Asmahan et Chama, les merveilles de l'aventure individuelle doublée de la peur qui l'accompagne, et de la nécessité d'éprouver les deux en même temps. Je leur parlerais de la fascination de l'inconnu, et celle du risque et de l'inaccoutumé. Je leur chanterais l'insolite et tout ce qu'on ne contrôle pas, c'est-à-dire la seule vie qui est digne d'un être : sans frontières sacrées ou pas. Une vie aux odeurs nouvelles qui ne rappellent rien d'ancestral³⁹.

La structure poétique se révèle dans la répétition du « je » (employé huit fois) à travers lequel cette parole particulièrement pathétique fuse. Structurellement, cette reprise fonctionne comme un refrain qui renouvelle le souffle de cette parole fougueuse. À travers cette envolée lyrique, c'est, au fond, le projet féministe qui est à la base né de la personnalité atypique d'Asmahan que la jeune narratrice envisage de poursuivre une fois adulte. Plus que toutes ses prédécesseurs féministes, elle se promet de transformer l'œuvre de cette artiste en une action politique à l'échelle de tout le monde musulman.

La satire prolonge l'expression de l'ode en dénonçant et blâmant l'institution du harem. Ce qui est remis en cause, c'est l'immobilisme et la passivité qui favorisent l'idéologie de l'aliénation. Harun al-Rashid l'un des symboles du harem est fortement attaqué, en particulier par Chama qui prononce à son encontre des propos injurieux, elle va jusqu'à profaner ses os. « Les os de Harun al-Rashid sont devenus poussière, et la poussière a été emportée par les pluies. Les pluies les ont entraînés dans la rivière Tigris. Et celle-ci court vers la mer où tout devient minuscule » (p. 45). La rhétorique de la coulée qui est adoptée est fortement suggestive de la rêverie d'anéantissement de la dimension despotique qui compose avec cette grande civilisation de l'Islam.

Avec le même emportement, la dimension funeste du harem qui prolonge celle du despotisme est nettement mise à nu. Le discours tenu à cet égard est celui de la narratrice elle-même qui à son tour assume ces attaques à l'encontre des dictateurs musulmans :

Vous êtes dans un harem quand le monde n'a pas besoin de vous. Vous êtes dans un harem quand votre participation est tenue pour si négligeable que personne ne vous la demande. Vous êtes dans un harem quand ce que vous faites est inutile. Vous êtes dans

³⁹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 106-107.

Une identité plurielle

un harem quand la planète tourne et que vous êtes enfouie jusqu'au cou dans le mépris et l'indifférence. Une seule personne a le pouvoir de changer cette situation et de faire tourner la planète en sens inverse, et cette personne c'est vous. Si vous vous élevez contre le mépris, si vous rêvez d'un monde différent, l'orientation de la planète en sera changée⁴⁰.

En poème parfaitement structuré, ce discours dévoile d'une manière franche les tares du harem. Répétée quatre fois, la formule, « Vous êtes dans un harem », ponctue la rythmique de la dénonciation de cette idéologie de l'enfermement. C'est surtout une prise de conscience au féminin que ce procédé poétique de la reprise cherche à atteindre. L'enjeu est tel que cette répétition s'érige en une stratégie à même de faire sentir le côté sombre de l'institution du harem.

Sur un registre complémentaire à ce discours satirique, l'élégie prolonge encore cette tonalité lugubre dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. L'élégie, ce mot «vient du grec, *élegiad* dérivé de *élegos*, signifie chant de deuil». Dans le récit, cette expression douloureuse concerne deux réalités sensibles spécifiques du harem, celles de l'adolescence et du temps dit dans le texte en arabe *Zaman*.

Dans le harem, le temps n'a pas d'importance. Il est figé, et il demeure totalement prisonnier dans celui révolu des ancêtres. En effet, seul ce temps du passé mérite d'être inlassablement évoqué. Par son immobilité, ce temps est aussi un facteur de jouissance pour les partisans de cette culture vue en ce contexte comme stérile et rétrograde. L'idée est celle de retourner tout le temps aux ancêtres, de s'appliquer indéfiniment à louer leurs œuvres et exploits. « *Zaman*(le temps) est la blessure des Arabes. Ils se sentent bien dans le passé... » (p. 208).

Plus que par le temps, c'est par rapport à l'adolescence que se révèle cette essence jugée contre-productive du harem. Dans cette culture, l'adolescence est tue, refoulée, entièrement soumise au *dictat* de la collectivité :

Qu'est-ce que l'adolescence pour les Arabes ? Quelqu'un peut-il me renseigner, par pitié ? L'adolescence est-elle un crime ? Quelqu'un le sait-il ? Je veux vivre dans le présent. Est-ce un crime ? Je veux sentir sur ma peau la caresse sensuelle de chaque seconde qui passe. Est-ce un crime ? Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi le

⁴⁰MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 206.

Une identité plurielle

présent est moins important que le passé ? Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi Layali al-unsi (les nuits de plaisir) n'existent qu'à Vienne ? Pourquoi ne peut-on avoir de Layali al-unsi dans la Médina de Fès⁴¹.

Comme indiqué, c'est par le recours au modèle de « la poésie préislamique » (p. 209) que cette attaque en direction de la loi hégémonique du groupe est exprimée. De même que la satire, qui s'en prend aux dimensions culturelle et idéologique du harem, l'élégie traduit une grande frustration. La vie individuelle dans un harem est deuil.

Le recours aux différents registres poétiques du panégyrique et de l'élégie, de l'ode et de la diatribe en contrepoint illustre à ce niveau poétique la construction de l'esthétique de surinvestissement identitaire dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Surinvestissement en effet, car la sacralité du harem est mêlée au profane dont il est également porteur.

II.2. Discordance des vers romantique, mystique et de l'époque préislamique

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le processus lyrique comme une autre stratégie de la construction de l'identité hybride du père se poursuit dans un brassage d'expressions poétiques et une musicalité plus marquée. Là aussi, et à la manière du processus de la construction de l'image métisse du père, la finalité demeure celle de multiplier les formes poétiques qui prolongent ce métissage identitaire par l'entremêlement des poésies franco-latine et arabo-musulmane. Cet entrecroisement des registres musical et poétique fait de ce roman d'AssiaDjebar moins un processus d'intrigue signifiant par une action orientée dans le sens d'un quelconque dénouement, d'une quête à atteindre, qu'un jeu de variations transformant l'écriture en un véritable air symphonique. Comme le précise OgawaMidori :

Le principe musical, loin de viser à raconter une histoire du début à la fin, la présente, en la variant, c'est-à-dire en déplaçant le centre et en décomposant la chronologie. L'introduction d'un principe musical amène la déconstruction du fondement romanesque ou du moins, elle le conduit à ses propres limites⁴²

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ce procédé musical recèle un rythme ternaire qui structure en un continuum symphonique l'ensemble du texte, ce continuum est une permanente alternance de fragments poétiques de la tradition posée en une matière substitutive de celle française. En effet, l'histoire s'enchaîne en trois temps, trois lieux et trois

⁴¹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 209.

⁴² OGAWA, Midori, *Voix, musique, altérité. Duras, Quignard, Butor*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 21.

Une identité plurielle

couples de personnages. Les trois parties, « Eclats d'enfance », « Déchirer l'invisible », « Celle qui court jusqu'à la mer » renvoient respectivement à trois tranches d'âge et cycles scolaires correspondants, à savoir l'enfance et le primaire, la préadolescence et le collège, et l'adolescence et le lycée.

Cette structure ternaire est également celle des lieux et des personnages. Les lieux sont ceux des villes, à savoir l'antique Césarée, Miliana et Alger. Chacun de ces lieux correspond à une tranche d'âge de la narratrice, celles de son enfance, de sa préadolescence et de son adolescence.

À leur tour, les personnages se structurent en couples où la narratrice est chaque fois une partie prenante, ce sont la narratrice et son père, la narratrice et Ali, la narratrice et Tarik. De même, chacun de ces couples correspond à une des trois parties du roman ou encore à l'une des trois tranches d'âge de la narratrice.

Ces dimensions du temps, de l'espace et du personnage possèdent aussi une connotation symbolique significative, en renvoyant tous aux cultures littéraires mystique, romantique et préislamique ainsi mises, elles aussi en symphonie, dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

La lecture de cette œuvre d'AssiaDjebar dans une perspective musicale requiert une prise en compte d'un nouveau paradigme par lequel cette lecture est susceptible de prendre son sens. Cette lecture implique en effet un passage de l'explication à l'évocation, de l'affirmation au ressassement et au déplacement du sens. À travers ce glissement, c'est aussi toute la différence entre l'expression littéraire et celle musicale qui est mise au jour. Dans ce sens, Goa s'en explique une fois de plus :

Si la littérature est poussée par le désir de tout dire, ce qui est de fait impossible, la musique, elle, se contente d'exprimer d'une façon indirecte et dans un temps indéfiniment différé, si bien que la musique, par rapport à la littérature, possède plus d'opacité dans sa matière (la matière musicale montre plus de résistance lors du passage de l'idée à son expression sonore et plus de liberté dans son expression)⁴³.

Les trois poésies romantique, mystique (musulmane et chrétienne) et de l'époque préislamique sont retraduites en trois variations musicales dans *Nulle part dans la maison de*

⁴³ OGAWA, Midori, *Voix, musique, altérité*. Duras, Quignard, Butor, Op.cit., p. 20.

Une identité plurielle

mon père. Les personnages évoqués dans ce cadre sont tous diversement empreints de cette musicalité. Madame Blasi combine la douceur romantique et la liturgie chrétienne, Ali et Samson François font se répondre en écho le vertige de la mystique musulmane et le romantisme doublement représenté par Rimbaud et Chopin, Tarik enfin incarne l'association du *sa'j*(cette magie orale) de la poésie des *Mo'allaqat* de la poésie lucrécienne.

La fusion de la mélodie coranique avec la liturgie chrétienne est provoquée sous l'impact de la poésie baudelairienne, avec le poème « L'invitation au Voyage ». Ce texte marque ainsi le passage de la narratrice de sa culture traditionnelle à celle française qui s'intensifiera au collège grâce à la découverte de la littérature française. Le personnage de madame Blasi constitue le biais par lequel sont associés ces deux legs musicaux.

Cette union des deux matières coranique et liturgique se projette dans les mains de madame Blasi. Ses doigts, leurs formes, leurs couleurs et mouvements illustrent cette rencontre, à l'origine déclenchée par le poème de Baudelaire, « Invitation au voyage ». « Lentement après la première syllabe, l'image se lève : de longs doigts aux ongles si longs eux aussi, mais d'un rouge écarlate, deux mains de femme réunis en un geste... de prière ? D'offrande ? » (p. 118). Le tremblement des doigts de madame Blasi, le rythme suggéré par la syntaxe des vers de Baudelaire se fondent dans les images de la prière et de l'offrande, celles-ci communes aux deux religions musulmane et chrétienne ainsi mises en musique dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

La voix de madame Blasi est le facteur d'une autre fusion. C'est celle entre « l'Ave Maria, ou la prière des morts » (p. 118), et la mélodie coranique, qui est intériorisée par la narratrice lors de sa prime enfance par ses écoutes fréquentes des émissions radiophoniques. Madame Blasi, avoue la narratrice, est la « première Française à m'avoir fait un tel don, par élan, par recueillement » (p. 118).

La voix de madame Blasi, ses doigts et tout le mouvement de son corps devient le lieu où s'entremêlent les sonorités et les rythmes de la poésie romantique, des chants du Coran et des évangiles. Cette oralité est une fusion totale de ces trois matières en un seul corpus symphonique hétérogène :

J'ai regardé fixement les doigts, les ongles étranges, et me voici à mon tour dérivant ailleurs, comme autrefois, vers quatre ou cinq ans lorsqu'à la radio de langue arabe,

Une identité plurielle

par une aube d'hiver glaciale, se déroulait une voix de ténor psalmodiant la mélodie coranique, puis l'élevant soudain très haut en volutes⁴⁴.

Au rythme des vers de Baudelaire et du mouvement des doigts de madame Blasi correspond un autre mouvement, celui intérieur de la narratrice, de sa descente vertigineuse dans son passé lointain, en réveillant les premières sensations des versets coraniques écoutés à la radio. Madame Blasi est toujours le lieu où s'estompent les frontières entre la religion chrétienne et la religion musulmane, dont la poésie de Charles Baudelaire est le lieu de la cohabitation ; la narratrice appelle cette fusion « mon premier choc esthétique » (p. 120).

Initialement inaugurée par le poème baudelairien, cette sensibilité romantique s'étire dans un autre flux sonore, celui émis derrière le piano de Samson François. Ce musicien est venu au collège pour jouer les œuvres musicales de Chopin. La narratrice va une fois de plus subir un autre choc émotionnel plus intense encore que celui provoqué par la déclamation poétique de madame Blasi.

À la différence de la gestuelle et de la voix extrêmement douces de cette dame, le corps de Samson François se fait, lui, entièrement violence. « ... la violence plaquée des doigts se prolongeait [...] la face du pianiste – du pianiste ou de Chopin ?-, puis son profil presque posé sur les touches, comme s'il allait s'y coucher, ou, au contraire, soulevant jusqu'au piano lui-même pour enfin se redresser » (p. 140).

Cette agitation du corps égale en intensité celle du son que produisent les percussions des touches du piano. C'est une cascade infinie de notes qui se confond avec le noir de la salle :

Je ferme les yeux, me glisse dans la progressive montée de ce torrent de sons tressés ; soudain fantomatique, la foule qui m'entoure semble tendue comme moi, respiration suspendue, emportée malgré elle, moi avec elle, par ces vagues de sons frappés, d'accords fondus ou mêlés... Où suis-je ? Le musicien, j'oublie qui il est : l'interprète, ou bien Chopin ressuscité, exilé et malheureux je le sais déjà, enfin parmi nous, ombre complice derrière cet homme brun, penché sur son instrument ? Et moi dans cette cascade de notes qui piaffent, se déversent sans discontinuer, éclaboussent l'ouïe de

⁴⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 119.

Une identité plurielle

*chacun ? Nappes de sons brassés qui montent, violent, triomphants, avant de retomber soudain*⁴⁵.

Le flux ininterrompu de sons émis par le piano de Samson fait corps avec l'image suggérée des flots. Les métaphores « torrent de sons », « vagues de sons », « nappes de sons », « cascade de notes » éclairent cette forte ressemblance eau/musique. Ce tumulte sonore vient ainsi s'allier à la douceur baudelairienne, en continuant d'impacter plus fortement encore la sensibilité de la jeune narratrice. À la confluence des musiques coranique, liturgique et romantique, l'intériorité de la narratrice se fait prématurément réceptacle d'un flux musical hétéroclite.

L'extase mystique qui vient amplifier cette partition musicale est évoquée en référence à l'ouvrage poétique, *Odes mystiques*, du mystique et poète persan Jalal al-DinRumi. Le personnage d'Ali qui est à la fois adolescent lycéen et calife de l'Islam est l'instance autour de laquelle se greffe cette autre matière musicale ainsi doublement représentée dans *Nulle part dans la maison de mon père*. D'abord, c'est l'opérette romantique *Les Cloches de Corneville*, qui sera jouée par les lycéens musulmans. Ensuite cette musicalité est corrélée à une autre, celle de l'air de *ney* qui est à l'origine un roseau poussé d'un puits dans le vaste désert d'Arabie.

L'opérette, les *Cloches de Corneville*, est citée en référence à la dimension romantique du personnage d'Ali associée à celle mystique du calife Ali. Cette œuvre magistrale des *Cloches de Corneville* « avait remporté nous affirmait-on un succès mondial depuis sa création... en 1877 ! » (p. 234). C'est dans ce cadre artistique nouveau, hautement romantique, que les jeunes lycéens et lycéennes musulmans ont eu à se rapprocher pour la première fois provoquant ainsi, momentanément, « une suspension de la censure ancestrale » (p. 236). Opérette occidentale et *ney* d'Arabie seraient des œuvres musicales universelles qui s'égaleraient en puissance dans le roman d'AssiaDjebar. En faisant dialoguer ces deux œuvres, l'œuvre *Nulle part dans la maison de mon père* aura-t-elle ouvert par ce biais artistique un dialogue inédit entre les deux imaginaires musulman et occidental ?

En ce qui concerne la musique du *ney*, elle est associée dans le récit à des secrets prophétiques, un « commentaire de mystères » (p. 270) transmis par le prophète à son neveu et gendre Ali. Cette matière se métamorphosera en une musique, dite dans le récit « air de

⁴⁵ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 139-140.

Une identité plurielle

ney », d'abord en un bout de roseau puis en une flûte improvisée par un berger de passage. La musique émise par ce roseau est particulièrement envoûtante :

D'une pureté presque magique, le son de cette flûte attira vite homme et bêtes du voisinage. Les voyageurs de passage, nomades ou étrangers, faisant halte, ne pouvaient plus eux non plus s'en éloigner : ils pleuraient même à la fois de plaisir et de nostalgie – de oueh'ch. Jusqu'aux chameaux qui, au lieu de suivre leurs caravanes, s'accroupissaient autour du joueur de ney et refusaient dédaigneusement de repartir⁴⁶.

Cette musique est l'extériorisation des secrets prophétiques. Ne pouvant continuer de porter en lui ce fardeau, Ali s'est vu contraint de se décharger de la lourdeur de ces mystères, de les jeter au fond d'un puits. La musique qui en ressort est à l'image de la gravité de ces secrets qu'*a priori* nulle âme ne semble pouvoir porter longtemps en elle.

Le verbe poétique des *Mo'allaqat*, dit en arabe *sa'j*, vient amplifier la structure symphonique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. À l'origine, cette poésie est associée à l'acte de « suspendre », fixant ainsi l'étymologie de ce mot, les *Suspendues*. Vraisemblablement, l'allusion en serait faite aux chaînettes et autres objets de valeur que les femmes portent. Le lien entre cette poésie des *Mu'allaqat* et la femme est sans conteste fondamental, cela parce qu'à l'origine cette poésie est suspendue, « brodés en lettres d'or, ces poèmes auraient été accrochés au mur de la Ka'aba, à la Mekke⁴⁷ ». Suspension, bijoux, lettres d'or, Ka'aba, tout un entrelacs d'éléments symboliques qui suggèrent la troublante ambiguïté de la féminité, de la poésie et de la religion qui fonde les *Mo'allaqat*. Cette essence radicalement hybride des *Mo'allaqat* tiendrait-elle lieu de fondement de l'imaginaire arabe ?

Les mots de cette poésie antique sont ressuscités dans la voix de Tarik, ce spécialiste de la littérature arabe classique. Sa voix et celle de ces poètes d'alors sont quasi-identiques. « La voix d'Imru al-Qays avait porté la voix même et jusqu'à l'inspiration du jeune homme lors de cette escapade dans Alger » (p. 335). Un autre trait commun entre cet élève de la *medersa* et Imru al-Qays est celui de l'érotisme. Les escapades fréquentes entre ce personnage et la narratrice laissent apparaître en effet ce fantasme érotique aux origines très lointaines.

⁴⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 270.

⁴⁷ BERQUE, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-islam*, Op.cit., p. 14.

Une identité plurielle

Plus qu'une voix humaine, la vocalité de cette poésie est comparée aux sifflements de serpents dans le désert d'Arabie. Cette homologie de sifflement/déclamation est très frappante. « Ces vers vibrants, portés par un souffle ample, que j'imaginai pareils à des serpents étincelants sous le soleil du désert, ne craignant ni le sable mouvant, ni la sécheresse des tempêtes » (p. 329). La métaphore des « serpents étincelants sous le soleil » dit toute la force sonore de cette poésie des *Mo'allaqat*. Cette vibration que cherche à imiter Tarik est érotiquement motivée, il chercherait à ensorceler la jeune narratrice.

Cet envoûtement est à dimension universelle. D'inspiration foncièrement féminine, cette puissance lyrique des *Mo'allaqat* est celle qui a traversé les temps et les espaces. Elle a influencé les poètes andalous au Moyen Âge. « Elle a fleuri en Andalousie, [et] avait influencé 'l'amour courtois' du Moyen Âge occidental » (p. 334).

Cet ensorcellement des *Mo'allaqat* se mue en une musique morbide, celle improvisée par la narratrice et qui l'a faite propulser sous le tramway. Par analogie, cette poésie viendrait se substituer à l'édifice sacré de laka'aba d'autrefois où sont suspendues les vers écrits en lettres d'or des grands poètes de l'Arabie. La narratrice projette de perpétuer cette lointaine tradition païenne qu'elle met à son tour en œuvre sur la baie d'Alger.

Au début, cette mélodie est suscitée par deux vers du poème d'al-Dhubyani, l'un des envois de Tarik. Dès sa première lecture, la narratrice est tout de suite subjuguée par la rythmique de ce fragment poétique : « *Que donner aujourd'hui, ne t'empêche pas, demain, de donner !* Même en français, les vers sonnaient juste : on aurait presque pu, me dis-je, improviser sur eux un pas de danse » (p. 336-337).

Cet hémistiche en inspirera un autre, improvisé, celui « Si mon père l'apprend, je me tue ! » (p. 404). Cette formule qui exacerbe la violence intérieure de la narratrice, en particulier sa relation ambiguë avec son père, est répétée plusieurs fois (p. 410, 411, 412, 413, 430, 431, 432). Elle constituera le refrain des deux derniers chapitres « Dans le noir vestibule » et « Ce matin-là ». Cette double mélodie fait naître le vertige qui précipite la tentative de suicide de la narratrice.

La construction esthétique par entremêlement de fragments poétiques et musicaux des imaginaires musulman, chrétien, romantique et de l'Arabie d'avant l'Islam illustre sous une autre forme la rencontre de ces poésies occidentales et arabo-musulmane comme une stratégie d'une reconfiguration poétique de l'identité plurielle du père. Les formules emblématiques de

Une identité plurielle

« Choc esthétique », « flot de sons », air de *neyou* encore la structure du vers des *Mo'allaqat* sont les illustrations les plus fortes de cette autre forme de construction de l'identité du père.

III. Un effet scénique : théâtralisation du son, du mouvement et du décor

La construction de l'identité féminine du harem et de l'identité métisse du père s'accomplit, enfin, grâce à l'adoption du procédé théâtral dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Les mises en scène du son, du mouvement et du décor sont les principales formes de cette esthétique identitaire théâtrale.

En parlant de la spécificité du langage théâtral, Milan Bunjevac insiste sur la facticité qui est à la base de la théâtralité. Il soutient que le théâtre, c'est l'artifice allant dans le sens contraire de l'illusion de vérité :

C'est le parâtre qui ne cherche pas à se substituer à l'être, à occulter son caractère factice, c'est la simulation qui ne cherche pas à passer pour la non-simulation (pour « la vérité »), mais qui, tout au contraire, expose, étale, son « mensonge » au grand jour⁴⁸.

Art de « la simulation » et du « mensonge », l'introduction de ce procédé si esthétique de théâtre dans les œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar ôte à celles-ci toute teneur identitaire à prétention référentielle, ce qui revient à dire que seule l'inventivité en fonde l'essence. Cette essence devenue une construction par le procédé théâtral à l'œuvre est son, décor et mouvement.

Ce langage théâtral du son, du mouvement et du décor désinvestit le sens référentiel des identités du harem et du père, en mettant ainsi en lumière leurs essences irréductiblement paradoxales ; moyennant ce procédé théâtral, ces identités sont plus esthétiquement construites dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette pluralité identitaire du harem et du père est marquée par les images théâtrales antinomiques de la fusion et du morcellement, de l'exubérance et de la carence, de la distension et du figement. À travers ces formes théâtrales, ce sont le harem et les imaginaires musulman et gréco-latin qui réapparaissent.

⁴⁸ BUNJEVAC, Milan, « La marque de la théâtralité », *Degrés*, n° 32, 1982, p. 6.

Une identité plurielle

III.1. Fusion sonore, distension du mouvement, exubérance du décor

La mise en scène du son, du mouvement et du décor dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* confère une essence radicalement formelle à l'institution du harem, cette primauté formelle est une construction de l'identité hétéroclite du harem qui est par ricochet celle autofictionnelle de Fatima Mernissi. En vertu de ce travail théâtral, cette entité est réduite à une esthétique qui bouleverse la plénitude sacrale, à savoir la dynamisation d'un corps d'ordinaire fortement conditionné, l'allègement des lourdeurs hiérarchiques et morales, bref un harem d'essence objectale qui se substitue à celui habituel spirituel et moral. Théâtralement, cette esthétisation généralisée prend les formes d'un décor chosiste d'« âme romantique », d'une fusion sonore et d'un mouvement distendu.

La matérialité sonore en fusion est un entrecroisement de voix hautes et basses, fortes et faibles. Ces deux sonorités par lesquelles est représenté le harem sont affiliées à deux groupes de personnages féminins, à savoir Lalla Mani, Lalla Thor, la mère, Yasmina et Chama, pour le premier, Habiba et Mina et Lalla Radia pour le second. Aux voix vibrantes s'opposent toujours d'autres calmes et douces. Telle est la configuration sonore qui marque cette première forme esthétique par laquelle se renouvelle théâtralement l'identité du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Au plan linguistique, les marques dominantes sont celles des verbes expressifs et d'une structure syntaxique relativement étirée, des structures qui appuient l'intensité tonique mise en œuvre.

La criailleurie s'ouvre sur les emportements répétés de Lalla Mani, faisant de l'invective le trait dominant de la masse sonore dans cette œuvre de Fatima Mernissi. Lalla Mani menace les enfants qui jouent « à la piscine » « de se plaindre le soir même auprès de l'oncle et du père » (p. 11). Cet ébruitement se poursuit par les dénigrement proférés par Lalla Thor à l'encontre des épouses paysannes de la ferme. Cette femme de la classe sociale aristocratique regrette que ces campagnardes pervertissent les mœurs nobles de la maison. Elle dénonce les habits peu pudiques de ces femmes incultes, notamment une nouvelle manière de s'habiller appelée en arabe *takhmal* (p. 65) ou le fait de relever plus haut la robe et de l'accrocher à la ceinture. Lalla Thor promet que « les paysannes vont complètement détruire la réputation de cette maison fulminait-elle, comme l'a prédit le vénérable historien Ibn Khaldun, il y a six siècles » (p. 66). Tout comme le verbe « menacer », celui « fulminer » marque le même ton agressif.

Une identité plurielle

Toujours plus vibrante, cette poussée expressive, particulièrement hostile, prend plus d'ampleur lorsque cette même dame s'en prend à la fois à son époux et à la conduite légère de Yasmina. Elle déverse sa hargne sur cette coépouse lorsque celle-ci donne le nom de « Thor » à son plus gros canard. Elle reproche à son époux, polygame, d'être « totalement subjugué par cette Yasmina ! hurlait-elle ». Elle ajoute :

« Si vous lui cédez là-dessus demain elle achètera un âne qu'elle appellera Sidi Tazi. Cette femme n'a aucun respect de la hiérarchie. C'est un trublion, comme tous ceux qui viennent des montagnes de l'Atlas, et elle a amené le chaos dans cette respectable maison. Ou elle change le nom de son canard, ou je pars. Je ne comprends pas l'influence qu'elle a sur vous. Si au moins elle était jolie ! Mais elle est trop maigre et trop grande. Comme une vilaine girafe ! »⁴⁹ (p. 31).

L'agressivité verbale est plus importante en laissant se déferler une cascade de phrases insultantes. Le verbe « hurlait » et la figure de loup qui lui est associée accentuent particulièrement ces effets sonores dans le récit de Fatima Mernissi.

D'un personnage féminin à l'autre, d'une situation révoltante à l'autre, la tonalité agressive prend d'autres tournures de plus en plus virulentes. C'est le cas lorsque Lalla Mani s'emporte sur la mère de la narratrice, sa belle-fille, en lui rappelant sa condition de femme soumise :

« Sachez madame Tazi, lançait-elle insistant sur le nom du père de ma mère pour bien lui rappeler qu'elle n'était pas de la famille, que dans cette respectable maison, on ne terrorise pas les maris. Peut-être que dans la ferme de votre père, c'est ainsi que les choses se passent. Mais ici au centre de cette cité religieuse, à quelques mètres seulement de la mosquée des Qaraouiyyine – l'un des hauts lieux de l'Islam – les femmes respectent la shari'a et suivent le Livre à la lettre. Elles se montrent obéissantes et respectueuses. Une attitude scandaleuse du genre de celle de votre mère Yasmina n'est bonne qu'à amuser les paysans⁵⁰

Outre le mode injonctif et les verbes expressifs « lançait », « rappeler », « insister », la force illocutoire de la parole ainsi émise, se vérifie également par son amplitude et sa longueur qui sont synonymes du plein pouvoir dont jouissent certaines femmes du harem.

⁴⁹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 31.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 122.

Une identité plurielle

Cette autorité est diversement illustrée par « Livre », « *shari'a* », et « la mosquée des Qaraouiynes ». Au plan spécifiquement syntaxique, c'est l'emboîtement de propositions qui indique cet autoritarisme.

C'est la même ire qui est engendrée par une danse subversive, dite la *hadra*. Cette danse, comme l'explique Lalla Mani, est contraire aux bonnes mœurs et à la pudeur. Lalla Mani regrette que « les femmes possédées par les djinns sautent en l'air quand elles entendent jouer un certain rythme. Elles se tortillent en perdant toute pudeur, en agitant les bras et les jambes par-dessus la tête » (p. 152). Là encore, les reproches et les blâmes sont exprimés par une autorité religieuse, une religiosité qui par son aspect sonore amplement travaillé est mise au service de la théâtralisation dans le récit de Fatima Mernissi.

Ce ton fougueux est aussi celui des femmes rebelles, qui expriment à haute voix leur désir de liberté, leur émancipation de l'ordre écrasant du harem. La mère, Yasmina et Chama se partagent ce cri de révolte.

La révolte exprimée traduit le rejet de l'autoritarisme du harem et des valeurs morales de la séparation et de la hiérarchie. À ses débuts, ce souffle libertaire est fait de fréquentes dénonciations de la mère à l'égard de la suprématie masculine. La mère exige, par exemple, que les youyous, ce rituel de célébration des naissances, soit appliqué à sa fille. « Allah nous a faits tous égaux, disait-elle » (p. 13). De même, elle rejette les faveurs faites à certaines personnes. « Elle exige les mêmes privilèges que la femme de mon oncle » (p. 10).

Ces cris réprobateurs sont poussés parfois jusqu'à l'injure. Par exemple, Yasmina se moque des savants musulmans à l'instar de l'historien Ibn Khaldun. « Il fait du bla-bla comme nous toutes et tous » (p. 67). Elle dit la même chose du roi Farouk d'Égypte qu'elle considère « ne pas être au courant de la manière dont on fait les enfants » (p. 33). Bien d'autres propos moqueurs, dits à haute voix, comme celui *layali al-unisi*, amplifieront cette parole rebelle en égalant ainsi en intensité celle religieuse, précédente.

À ces cris de révolte s'oppose une parole tempérée, chuchotante et plus douce dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Ces bruissements très chargés d'affection sont l'œuvre de femmes marginalisées, comme la tante Habiba, une jeune femme divorcée, et Mina, une vieille femme esclave. Cette autre tonalité met en lumière un autre type de tempérament que possède aussi la femme du harem, celui marqué par la sagesse et la chaleur affective. C'est cette autre intériorité féminine que met également en avant le procédé théâtral.

Une identité plurielle

Ce ton calme, charriant peine, frustration et tendresse, se manifeste dès le début du récit lorsque Habiba « prétendait qu'Allah a envoyé les armées du Nord pour punir les hommes d'avoir violé les *hudud* qui protègent les faibles » (p. 7). Toujours au sujet du mal fait par les hommes aux femmes, ce même personnage exprime sur le même accent introverti ce qu'elle a de plus précieux, à savoir l'oralité des contes qu'elle maîtrise. Elle assure que son ex-époux ne pouvait lui enlever ce don oral. « Il ne pourra jamais m'ôter ce que j'ai de plus précieux, répétait-elle, mon rire et toutes les histoires merveilleuses que je sais raconter quand l'auditoire en vaut la peine » (p. 20).

Cette expression secrète est aussi un indicateur de la sagesse et de l'éveil intellectuel de Habiba. Toujours sur un ton plus serein, elle dit son talent de conteuse et insiste sur le fait que toute personne possède danses pouvoirs intérieurs qui lui permettraient de changer sa destinée. « Tout ce que tu sais faire peut changer ta vie, disait tante Habiba » (p. 122).

Cette parole illuminée et très humblement exprimée est aussi celle de Mina. L'expression de cette autre victime du harem est le reflet même de sa condition de « déracinée », de l'expérience tragique de kidnapping qu'elle a eu à endurer dès son plus jeune âge. À maintes reprises, Habiba fait preuve de cette richesse intérieure, dit dans le récit en arabe, « *hanan* », ou « une sorte de tendresse spontanée, chaleureuse et dispensée sans condition » (p. 19). C'est cette affectivité qui est à l'origine de cette tonalité sereine de Habiba et de Mina.

La prière est la manifestation essentielle de cette parole intérieure, ce à quoi se livre Mina lorsqu'elle observe avec regret les dépassements commis par les enfants sur la terrasse du harem. « Mina observait tout cela en silence, redoublant de prières pour le repos des âmes de toute la famille » (p. 170).

L'assurance et la confiance en soi sont d'autres manifestations de cette parole sereine. Mina œuvre dans ce sens en cherchant à consolider cette force intérieure chez la petite narratrice. Pour ce faire, elle l'initie à des entraînements dans une grosse jarre à olives installée sur la terrasse du harem. « Tu ne peux donc pas attendre que la peur vienne toute seule ? disait-elle. Il faut que tu lui coures après ! » (p. 167).

En résumé, la matière sonore paradoxale des voix résonnantes et sourdes, se répondant en écho, sont par métonymie celle de l'identité paradoxale religieuse et profane du harem. Cette esthétique théâtrale contribue à la construction de l'identité hyper-esthétique dans *Rêves*

Une identité plurielle

de femmes : une enfance au harem. Le procédé théâtral adopté fait ainsi retentir des tonalités heurtées, une sonorité discordante par laquelle est réinventée l'institution du harem.

La théâtralisation à l'œuvre met aussi en exergue une trame objectale très dense qui relègue au second plan celle narrative et téléologique du roman. Le harem se fait à nouveau mise en scène, une juxtaposition d'objets abondants, d'habillements, d'aliments, de produits esthétiques divers. Cette prolifération de détails profanes et sacrés s'entremêlent en montrant à ce niveau encore que le harem est un univers faussement orthodoxe et puritain.

Cette profusion d'objets est annoncée dès la page 23 par la juxtaposition de deux meubles qui incarnent cette identité paradoxale du harem, le « fauteuil d'França » et le « sofa » qui sont exposés dans la loge de Hmed, le gardien du portail du harem. Il en est de même « des cartes », du « poste de radio » (p. 11) et de « journaux français » (p. 83) décorant le lieu pourtant sacré du salon des hommes.

Les habits font partie de cette décoration plurielle du harem, à savoir les éléments religieux de « tapis », de diadème de pierreries » (p. 11), d' « énormes miroirs » (p. 10), et d'autres pas tout à fait religieux de « tiare », de *litham*, ce voile féminin court, de *farajiya*, un voile de coton (p. 30), ou encore de *terbouchwataniou* coiffe de feutre triangulaire (p. 88) en remplacement de la chechia religieuse. Cette masse vestimentaire dédoublée révèle là encore la nature certes sacrée mais profane aussi de cette structure.

La composante animalière est l'autre prolongement théâtral de l'identité paradoxale du harem. Ces animaux sont principalement des « canards » et des « paons » (p. 32) et bien d'autres bestiaux qu'élève Yasmina dans son jardin. Toute la ferme grouille d'insectes, ceux-ci faisant le bonheur des enfants de cette demeure plus ouverte.

Sans doute, c'est l'armature de Tamou qui accentue le plus la masse matérielle profane dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cet arsenal militaire est composé de « lourds bracelets berbères en argent, d'un *khandjar*, un poignard, à la hanche droite, et un véritable fusil espagnol attaché à la scelle » (p. 50).

Les objets à usage domestique, dont « *tadakka* » ou une pâte à récurer » (p. 68), de « *khanouns* » ou une sorte de barbecue (p. 58), la « *glissa* » ou le petit coussin utilisé pour s'asseoir (p. 109), la « *mrema* », c'est-à-dire un cadre où se fixe le tissu à broder (p. 147), la *sfifa*, et les aliments traditionnels meublent ce monde du harem aux racines lointaines.

Une identité plurielle

Une matière alimentaire s'ajoute à cette essence chosiste impressionnante du harem. Les « *Ch-hiwat* » ou friandises préparées à base d'olives, du « *khli* » ou viande de bœuf séché (p. 142), des « *sfinges* » ou les beignets (p. 69), du « *baghrir* » ou des crêpes fines arrosées de miel et de beurre frais » (p. 73) sont les aliments spécifiques à la culture culinaire du harem. Dans ce même ordre, on peut rajouter les « chewing-gum, les cigarettes Kool » (p. 175) introduits par la présence américaine à Casablanca les années 1940, cette autre série d'aliments illustre là encore la dimension profane de cette structure. Et à tous les niveaux de cette théâtralisation s'affichent les mêmes structures du sacré et du profane dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*.

La matérialité à la fois culturelle et spirituelle est une autre composante de cette essence chosiste, hybride, du harem. Ce sont, d'une part, des objets sacrés comme le Coran, la *luhaou* l'ardoise, le fouet (p. 93), et d'autre part des éléments ésotériques, dont *kitab al-awfaq* de l'Imam al-Ghazali (p. 185), de *kitab al-hikma*, un répertoire de recettes magiques du Moyen Âge » (p. 171), et *muruj al-Dahab* (Les prairies d'or) d'al-Mas'udi (p. 112). Parallèlement à cette littérature peu religieuse, on trouve celle moderne représentée principalement par le livre *Tahrir al-Mar'a* (La libération des femmes) de l'écrivain égyptien Qacem Amin (p. 117).

Plus que tout, ce sont les produits de l'esthétique du corps qui marquent le plus cette masse matérielle hybride dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette espèce de pharmacopée occupe les deux derniers chapitres, « Peau fine » et « Un homme dans le hammam », une longue séquence descriptive formant un « tableau, ou une sorte d'arrêt sur image, où le temps n'avance pas⁵¹ ». A cet endroit du récit très théâtralisé c'est aussi le récit qui s'enlise, qui se fige.

Essentiellement, cette industrie pharmaceutique, dite le *khanoun* (p. 213) est produite à base d'herbes, de plantes, de toutes sortes d'espèces végétales, et d'aliments d'une portée symbolique, sacrée, primordiale. Il s'agit du « miel », du « lait », des œufs, des « dattes », et de « toutes sortes d'huiles » qui sont mélangés avec de « l'argile » et des plantes (p. 213). De ces mélanges résultent trois mixtures différentes, des « masques capillaires, décoctions du henné, les masques faciaux et les parfums » (p. 213).

Il y a aussi le *ghassoul*, un shampoing à l'argile qui rendait les cheveux et la peau incroyablement doux » (p. 225). Ce liquide qui s'applique avec la *mheccaou* un morceau de

⁵¹ ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise, *L'analyse du récit*, Paris, Seuil, 1996, p. 29.

Une identité plurielle

liège enveloppé de laine crochetée » (p. 225) dans le hammam est produit également par les femmes du harem. Fabriquée au printemps, cette liquidité est constituée des ingrédients suivants : « Tas de boutons de roses, de myrte, et d'autres fleurs odorantes de la campagne, [...] Une fois séchées, les fleurs étaient mises de côté. Elles étaient alors mélangées à l'argile et séchées en une croûte fine, en plein soleil⁵² ».

Une autre liquidité, un breuvage rare dit le *zari'a* (littéralement : les graines) (p. 216) entre dans cette grande composition chimique mêlant toujours le profane et le sacré. Cette boisson est faite à partir de « graines de melon lavées, séchées et conservées dans des jarres de verre spécialement utilisées pour les boissons du hammam » (p. 216). Elle est composée de « graines écrasées et mélangées à du lait entier, quelques gouttes d'eau de fleur d'oranger et une pincée de cannelle » (p. 216). La particularité de ce produit réside dans l'ivresse qu'il provoque à cause de la pulpe qui ne devra pas être remuée lors de la consommation.

Outre cette matérialité hétéroclite, le corps féminin très en mouvement participe lui aussi à l'intensification de l'effet théâtral dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Cette théâtralisation est liée au corps féminin, celui-ci, contrairement à l'immobilisme qui lui est dicté par la loi religieuse du harem, devient très mobile, voire impudique. C'est cette agitation physique en distension qui transforme le récit de Fatima Mernissi en une déferlante de gestes.

En effet, le blocage initial du corps de la narratrice, celui d'un « seuil » (p. 8) à ne pas franchir, est le facteur déterminant d'un déchaînement de gestes diversement mis en scène dans le récit. Ce sont des acrobaties, des sauts, des chevauchées, du grimpeur, ou encore des plongées dans l'océan.

Le saut et l'acrobatie sont mis en scène notamment dans les représentations théâtrales qui se tiennent sur la terrasse du harem. La narratrice est la meilleure en la matière. « À partir de ce jour, j'ai été chargée de faire patienter l'auditoire par mes pirouettes chaque fois que quelque chose clochait dans le déroulement du spectacle » (p. 121).

Chama recourt également à cette gymnastique corporelle, lorsqu'elle tourne en dérision la poésie d'Aïsha Taymour. « Elle rejetait la tête en arrière, fixait son regard sur le ciel ou le plafond, et commençait à émettre des bredouillements gutturaux inintelligibles » (p. 124). Elle

⁵² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 225.

Une identité plurielle

procède de la même manière, lorsqu'elle essaie de faire comprendre aux femmes du harem la stupidité des Arabes :

Chama relève alors son qamis de dentelle blanche pour libérer ses jambes et saute sur un sofa inoccupé. Elle s'allonge en faisant semblant de dormir, enfouit sa tête sous l'un des énormes coussins, cache son visage sous sa rousse chevelure rebelle et dit à haute voix : « Les Arabes sont en train de dormir. »⁵³

Ce que le discours ordinaire ne peut pas dire ouvertement à l'intérieur du harem, le corps le fait par le biais de la gestuelle et de la mimique. C'est cette fonction communicative essentielle que paraît assumer cette théâtralisation du corps dans le récit de Fatima Mernissi.

Cette élasticité corporelle est mise également en scène dans les sauts que les fugitives doivent effectuer secrètement lorsque le portail principal du harem est fermé. « Il faut pour cela faire preuve de trois qualités physiques essentielles : savoir grimper, sauter et surtout savoir atterrir lestement » (p. 59). Là aussi, c'est par le recours à l'image féline que le corps de la femme se trouve mis en valeur, celle-ci est donc loin d'être qu'objet de plaisir sexuel comme se plaisent à l'imaginer les Orientalistes.

Les plongées et les chevauchées sont d'autres mouvements qui contribuent à l'amplification de l'agitation du corps dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les plongées dans l'océan atlantique sont effectuées par Mebrouska, la « nageuse émérite qui a passé son enfance à plonger dans l'océan depuis les falaises » (p. 68). Les chevauchées sont celles de la guerrière Tamou, elle qui depuis son arrivée à la ferme « éprouvait un irrépressible besoin à se lancer dans quelque folle chevauchée » luttant ainsi contre le chagrin et trouvant une raison de vivre » (p. 52).

C'est dans la danse, enfin, que cette agitation corporelle atteint son paroxysme dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Les femmes du harem se laissent aller à des transes violentes par lesquelles elles exorcisent leurs souffrances :

Les tambours se mettaient à battre un rythme étrange, et toutes les meriahates se levaient d'un bond, jetaient leurs coiffures et leurs babouches, se pliaient en deux et balançaient leurs chevelures en tous sens. Leurs cous se balançaient d'un côté à

⁵³ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 44.

Une identité plurielle

*l'autre et semblaient s'allonger comme pour tenter d'échapper à on ne sait quelle pression*⁵⁴.

Le harem est ainsi loin d'être représenté par l'immobilisme physique de Lalla Mani qui « aime être entourée d'un profond silence » (p. 11). Le harem, c'est aussi ces corps qui se déchaînent pour se débarrasser de la léthargie qui les tient.

Les matérialités sonore, objectale et corporelle, ainsi mises en scène, montrent autrement le harem comme une structure dynamique, pleine de vie et de la liberté dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. La religiosité trop pesante est ainsi transfigurée en des images scéniques de la liberté. C'est cette transformation ou une construction d'une identité du harem féminisée ainsi accomplie que surinvestissent les procédés théâtraux de la fusion sonore, de l'exubérance matérielle et de la distension physique.

III.2. Morcellement sonore, figement du mouvement, jeu d'ombre et de lumière

Les éléments théâtraux de la fusion, de la distension et de l'abondance qui définissent l'esthétique identitaire déifiée du harem dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* sont substitués par ceux du morcellement, du figement et d'un croisement constant de l'ombre et de la pénombre spécifiant l'identité hybride du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Les matières sonore, physique et objectale ainsi représentées continuent de transposer la scission de l'imaginaire musulman.

Dans ce sillage, Antonin Artaud, une fois de plus, met en exergue la spécificité de l'esthétique théâtrale, en la définissant « effacement de mots derrière la matière plastique et esthétique du théâtre pour devenir au sens propre du mot un langage directement communicatif⁵⁵ ». Le caractère foncièrement esthétique de ce langage théâtral serait ainsi à même de visualiser la rupture qui est derrière la construction de l'identité métissée du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette rupture est rendue plus visible grâce à cette communication scénique qui se substitue à celle narrative auto-rétrospective faussement mise en avant dans ce roman d'AssiaDjebar.

Cette visualisation théâtrale de la rupture est proportionnelle à toute l'étendue du récit, c'est-à-dire qu'elle recouvre les trois parties qui le composent. En effet, au plan sonore, il n'y a pas un chapitre du roman où ne figure pas d'échange verbal très perturbé. Ce

⁵⁴ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Op.cit., p. 156.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 166.

Une identité plurielle

processus sonore est marqué par deux manifestations vocaliques essentielles. Le premier est celui du morcellement qui est enclenché dès le second chapitre, « Les larmes », - une métaphore de la fusion des imaginaires musulman et franco-latin que signifie avec force cette parole difficile initiale. La seconde est celle de la déflagration sonore qui atteint son paroxysme vers la fin du récit, particulièrement dans le chapitre « Dans le noir vestibule ». Cet élément théâtral du déchaînement vocalique, de la déchirante dispute entre la narratrice et Tarik, se présente comme la forme scénique la plus significative de la rupture de l'imaginaire musulman ainsi théâtralement représenté.

Le morcellement sonore est syntaxiquement marqué par l'inachèvement du propos diversement indiqué par les trois points de suspension, les incises et des commentaires en bribes de la parole tenue. Tout au début dans le premier chapitre, « La petite mère », c'est la voix-off qui remplace cet échange verbal, là où la mère et sa fille, la narratrice, font des figures d'ombres silencieuses.

Dans le second chapitre, « Les larmes » encore une fois, ce silence est souvent entrecoupé de sanglots. L'inachèvement des expressions de la mère et de sa fille est introduit par une formule inaugurale, celle « Que t'est-il arrivé en classe ? » (p. 21). Cette parole est suspendue, elle ne se poursuivra qu'après une page. « Ne pleure plus ! Viens prendre ton goûter à la cuisine ! » (p. 22).

Cette forme de communication devient le leitmotiv qui compose la scène théâtrale, un émiettement verbal qui concerne également les mots échangés avec le père, d'abord dans la cour de l'école au sujet du premier prix scolaire (p. 34), et dans l'appartement au sujet des « jambes » dévoilées de la petite narratrice (p. 55). Ce dialogue difficile avec le père, ce père symbole de la fusion des imaginaires musulman et franc-laïc entre dans la composition hybride de l'identité du père. Ce dialogue tout le temps entrecoupé est aussi tenu entre la narratrice et monsieur Sari dans un salon d'exposition à Paris (p. 41), et entre cette même narratrice et sa mère dans le hammam (p. 74). Cette décomposition vocalique réapparaît avec plus d'ampleur au sujet du décès du premier frère. Monsieur Sari et la mère dans un hammam de surcroît sont de persistantes projections de l'ombre de la culture traditionnelle que la matière sonore ainsi théâtralement représentée symbolise.

Caractérisé toujours par la coupure et la suspension, le verbe paternel sur ce sujet sensible de la mort du premier fils implique l'héritage patriarcal qui se trouve à l'arrière-plan de ce langage théâtral. Cette parole implosive du père, qui est ponctuée par des points de

Une identité plurielle

suspension, se présente comme suit : « Tu vois ma fille... » (p. 84), « -Je voudrais te dire, ô ma fille... », « Ce retour m'en rappelle un autre, dans notre appartement... », (Il hésite mon père, il revit le souvenir) (p. 86).

Cette parole paternelle en ruptures se termine par une formule elle-même inachevée, celle « -Je te dis cela, ma fille, car de ton petit frère qui est mort, là-bas, il ne faudra jamais parler devant ta mère ! Jamais... » (p. 86). Les points de suspension sont toujours l'indice formel de cette communication particulièrement torturée.

Mais c'est vers la fin du récit que cette parole suspensive se fait plus explosive. Cette transformation est motivée par trois raisons principales, à savoir les rencontres répétées de la narratrice avec Tarik, ce qui est symboliquement une familiarisation retrouvée avec la langue arabe perdue, sa découverte à travers cet étudiant de la beauté orale de la poésie arabe des *Mo'allaqat*, et l'intervention troublante de Mounira, cette figure de la tradition du harem plus précisément.

Symboliquement, ces personnages « à trois » (p. 385), rappellent la tradition de rivalités féminines qui rappellent le harem et le culte de l'intrigue qui spécifie cet univers féminin clos. L'érotisme évoqué par cette présence de deux filles adolescentes et d'un jeune garçon est fortement appuyée par la figure du bordel également évoquée dans le récit et à laquelle est associé Tarik. Pour cela, les mots d'amour qu'il feint prononcer, « Il devait les ramener du bordel ; des filles de joie ou des dames d'âge mûres lui tenaient lieu d'initiatrices, dont il devait me semblait-il en tomber amoureux » (p. 374). La libération de la parole de la narratrice, la révolte qui la fait vibrer, serait motivée par l'exploration de cet autre visage de la tradition.

La confrontation de la narratrice à la voix envoûtante de Tarik et à ses prétentions érotiques est un autre facteur de cette déflagration sonore sans précédent, de la dispute qui éclate entre elle et ce « faux » amant. Ainsi ce processus sonore passe de l'étape initiale d'un blocage dû à la présence contraignante du père à celle finale de déblocage, une libération déclenchée particulièrement par la présence culturelle de la poésie des *Mo'allaqat*, « la somptueuse » (p. 330).

Cette irruption, qui s'est produite dans le lieu emblématique du « noir... vestibule » (p. 395), ou par métonymie le vieux monde de l'Arabie païenne, s'est déroulé dans un temps très court de « dix minutes » (p. 400). En ce laps de temps, la narratrice exorcise sa frustration

Une identité plurielle

culturelle en s'emportant aussi violemment sur Tarik, le symbole de cette culture arabe tant désirée dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La métaphore du « fauve » traduit l'ampleur de cette furie :

Je distingue l'homme ou plutôt le fauve qui montre ses crocs... Il parle, hausse le ton : ses paroles préférées, ou leur vibration, retombent devant moi – dans le vide. Il argumente et je perçois le grondement de sa voix, je vois sa face contractée, ses yeux étroits dont je ne reconnais en surplomb que la ligne des sourcils [...] Tout se déchiquète, de par cette perturbation – une tempête immobile -, puisque j'ai suivi jusque dans ce corridor « l'homme », disons le maître qui s'essaie à... mais à quoi ?⁵⁶

La violence exprimée est double. Elle est sonore car signifiée par les mots « déchiquète », « tempête immobile ». Elle est culturelle puisque Tarik assimilé au « fauve » est le symbole de la culture arabe que la narratrice recherche. Ce sont ces deux réalités paradoxales, celles d'une jeune fille culturellement sevrée et d'un jeune homme puissamment détenteur de cette culture tant convoitée qui sont à l'origine de ce violent affrontement, qui est métaphoriquement celui des cultures française et arabe dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La métaphore du fauve résume ce pic sonore. Cette évolution sonore de l'inhibition initiale à l'explosion finale constitue l'un des traits de l'identité esthétique théâtralement représentée dans le roman d'AssiaDjebar.

À l'instar de cette chaîne sonore, le décor est soumis à la même logique de la décomposition, celle-ci toujours posée en une stratégie de la construction scénique de l'identité métisse du père. Les mots très répétés de « l'ombre » et de la « pénombre » illustrent avec force l'essentiel du décor vide qui lui aussi est une autre forme scénique de l'hybridité identitaire du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Effacé, ce décor est associé avec la figure de « la Nuit », celle de l'époque coloniale de Césarée à celle de l'Arabie païenne, cette dernière doublement symbolisée par « un vieux mur » et toujours le lieu symbolique du « vestibule ».

Dès le début du récit, à la page 17, la métaphore, « ombre fluette », reprise sous la formule « moi ombre minuscule » (p.97), introduit cette figure de la Nuit, d'emblée associée avec le personnage de la narratrice. Les espaces intérieurs, sombres, ombrageux, qui sont décrits tout au long du récit culminent dans l'espace si emblématique du « noir vestibule ».

⁵⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 400.

Une identité plurielle

La Nuit qui est également posée en un élément théâtral de l'identité hybride du père est mise en scène sous d'autres facettes, celles de l'oralité des contes de la grand-mère et de ses « mains qui la [la narratrice] caressent la nuit » (p. 26). Cette chaleur se prolonge dans celle du rite « des prières nocturnes » (p. 125) de cette même grand-mère, baptisée dans le récit « Mamma, pas Mamanné » (p. 25).

Cette Nuit, c'est également l'intimité conjugale des parents de la narratrice qui est à son tour mise en scène. La contradiction très tôt ressentie entre deux modes de vie moderne et traditionnelle que ce père incarne est un autre indice de cette identité hétéroclite du père. Cette vie de couple est d'ordinaire isolée par « un énorme interdit, un mur de brumes et de nuit » (p. 112). La narratrice-enfant partageant la chambre de ses parents entend « une sorte de musique, une plainte informe mais de jouissance [...] musique vocale continue, s'éloigne un instant, n'en finit pas » (p. 112).

La mise en scène de la Nuit dans *Nulle part dans la maison de mon père* se prolonge dans les « *Nocturnes* » (p. 141) de Chopin, jouées devant le public du collège par Samson François. Nocturnes est synonyme de la Nuit. La narratrice est confrontée à ses deux héritages, celui français et celui traditionnel marqué par quelques années d'apprentissage coranique. Le passage qui suit est une transposition au plan musical de cette longue Nuit dont la narratrice est l'héritière. Le corps du pianiste « recroquevillé au-dessus des touches d'ivoire, puis il s'est lentement redressé, nous a regardés presque tristement » (p. 140). Par extrapolation, cette Nuit ainsi fortement mise en scène par ce procédé théâtral du jeu d'ombre et de lumière est celle de tout un peuple colonisé. L'intérieur du hammam avec lequel ce peuple est associé participe de la stratégie théâtrale qui chape fois révèle une facette de la rupture de l'imaginaire musulman. « Les paysans viennent de loin passer la nuit pour le marché de l'aube » (p. 70).

L'emploi du couple de mots « ombre » et « pénombre » constituent un autre procédé théâtral qui transpose l'identité hybride du père dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Pour lui seul, le mot « pénombre » est employé au moins cinq fois (p. 29, 69, 70, 74, 76) dans le récit. Il compose avec une longue liste de mots synonymes, ceux « noir », « obscure », « sombre », « humide ».

Cette mise en scène toujours de la Nuit commence par « la demeure d'une famille alliée » dans la cité antique de Césarée. L'obscurité intérieure de cette maison est théâtralisée. « Dans la pénombre d'une chambre, quelque adolescent invisible joue du luth » (p.18).

Une identité plurielle

Les chambres du hammam constituent également une autre figuration de la Nuit dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ces chambres sont tantôt comparées à des « tombeaux » (p. 70), tantôt à un « royaume obscur » (p. 76), tantôt à un « purgatoire de la nuit » (p. 97). C'est une mise en scène d'un effacement au féminin, dont ces lieux secrets gardent encore vivace l'empreinte. Cet endroit si féminin, cet « univers des ombres » (p. 77) est aussi un refuge pour les jeunes filles. « Des vierges qui refuseraient le mariage choisiraient, paraît-il, de se cacher. Un repaire d'insoumises en quelque sorte » (p. 76).

Un autre intérieur, qui est également associée avec la Nuit, est celui du dortoir du collègue. Avec Jacqueline, « dans le noir du dortoir » s'étale comme un voile épais cette autre culture, « tout un monde aux mœurs bien étranges ! ». Ce contraste spatial, celui d'un hammam et du dortoir « obscur » devient significatif grâce au procédé théâtral adopté.

La brève escapade de la narratrice avec Ali le « Saharien » se fait elle aussi dans la Nuit. Elle se déroule en trois temps successifs, l'instant où elle se trouve en pleine lumière (derrière un projecteur de scène...) » (p. 256) à la fin des répétitions de l'opérette « Les Cloches de Corneville », au début de la promenade « juste avant la nuit » (p. 257), à la fin de cette virée romantique « dans la nuit » (p. 261).

Cette aventure amoureuse de très courte durée est une autre facette de la rupture de l'imaginaire musulman et l'identité métisse du père qu'il fonde. Les hésitations de la narratrice, ses doutes et maladresses envers Ali sont dues à la distance culturelle qui la tient éloignée de ce symbole de la culture arabo-musulmane. C'est l'une des révélations les plus significatives de ce procédé théâtral d'ombre/lumière dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Cette Nuit symbolise aussi l'intériorité de la narratrice, celle-ci étant métaphorisée par « une braise inentamée », ou encore « une obscurité tournoyante » (p. 395). Cette Nuit/intériorité est celle autour de laquelle le cœur s'est immobilisé » (p. 395). Par cet autre duo théâtral serait-ce une autre facette de la scission de l'imaginaire qui est mis au jour, cette rupture traduisant la soif de la langue-mère (celle immémoriale des *Mo'allaqat*) qui est aussi symbolisé par cette figure de la « braise ».

Enfin, c'est par l'autre procédé théâtral du morcellement du mouvement que se poursuit la construction de l'identité hétéroclite du père dans l'œuvre d'AssiaDjebar. Contrairement à *Rêves de femmes : une enfance au haremoù* la gestuelle et le regard sont

Une identité plurielle

distendus, étirés car retraduisant la plénitude féminine de l'imaginaire arabo-musulman, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ces éléments corporels, qui eux aussi illustrent la rupture de l'imaginaire musulman, sont figés, immobilisés.

Ce statisme corporel s'affiche dès les premières lignes du récit, où se trouve introduite une scène théâtrale, celle « aux yeux exorbités » (p. 13). C'est cette mise en scène du regard suggérant la mort qui inspire l'emploi du procédé théâtral du « figement » dans le récit d'AssiaDjebar.

À cette amorce du récit, qui est marquée par l'indice théâtral de l'immobilisme physique, correspond sa clôture construite sur le même procédé théâtral d'un corps figé sous le tramway. Du figement initial du regard à celui, final, de tout le corps, le mouvement fait figure d'inertie dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Ces figements quasi-successifs apparaissent la plupart du temps dans les attitudes en face-face, de la narratrice avec les autres personnages, à commencer par son père et sa mère. En effet, cette figuration en couples, qui structure le processus narratif, est réinvestie au plan théâtral, en amplifiant ainsi cette immobilité physique.

La première scène de ces longs face-à-face concerne la narratrice et sa mère. En effet, ce sont ces scènes dialogiques qui font mieux voir ce personnage de la mère. La première scène est relative à « l'étreinte maternelle » (p. 106), une autre scène concerne la lecture de *Sans famille*. L'attitude de la mère envers sa fille en émoi illustre ce figement. « Elle s'est précipité, se fige sur le seuil, contemple son aînée brisée » (p. 21).

Ces scènes d'immobilité concernent également la narratrice et son père. C'est dans la scène du vélo que s'illustre le plus le figement physique du père qui est métaphoriquement celui de tout l'héritage patriarcal qu'il porte en lui. D'abord, « le pied posé sur la première marche de l'escalier, dos tourné aux enfants qui jouent me hèle moi ! » (p. 63), puis à l'intérieur de l'appartement « raidi dans la cuirasse de sa colère » (p. 64). Mais, c'est surtout dans sa posture de « gardien de gynécée » (p. 444) que ce figement est le mieux représenté.

La mise en scène du corps de Tarik entre dans ce cadre de l'immobilisme physique. Cette théâtralisation du figement s'ouvre par deux attitudes fortement révélatrices, celle, initiale, où « Tarik s'arrêta net contre le mur d'une vieille maison » (p. 330), et celle finale, c'est-à-dire celle après l'accident, où « le jeune homme - qui reprend le titre de 'fiancé' - s'installe dans la rue d'en face. Il reste planté des heures. Il est là, le chasseur. Il veille sur sa

Une identité plurielle

proie » (p. 435). Le statisme corporel est exprimé triplement par les mots « s'installe », « planté », « veille ».

Un autre corps figé, c'est celui d'Ali le « Saharien ». Il prolonge cette longue mise en spectacle du figement physique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La silhouette de cet autre symbole du patriarcat et l'immobilité de son corps sont minutieusement mis en scène :

Je reste dans un coin à méditer sur cette expérience de travail musical, qui touche à sa fin. Soudain, devant moi qui me trouve en pleine lumière, voici le Saharien qui hésite. Peut-être l'ai-je déjà oublié ? Peut-être que non, puisque je le reconnais, alors qu'il se tient encore dans la pénombre. [...] Il s'est figé. Un éclair de raison en moi : la voix gardienne du père, sans doute (« Qu'il ne sache jamais à quel point il te plaît ! ») Cette voix est d'acier : une sévère mise en garde ! Je parais neutre, presque froide. Il semble encore hésitant. Ce vacillement que sa silhouette dessine, l'espace d'une seconde, me laisse deviner qu'il craint mon refus ou plutôt les termes de ce refus, si je l'énonce non par coquetterie, amis avec rigidité⁵⁷

Tout comme pour Tarik, dont l'identité culturelle arabe est révélée par la figure de la chasse sans doute en référence au banditisme païen d'Avant l'Islam, ce travail théâtral continue de mettre à nu une autre facette de cette culture, celle religieuse, mystique. En effet, à l'arrogance et à la prédation de Tarik, s'oppose « l'hésitation » et « le vacillement » d'Ali. Au-delà de ces caractéristiques comportementales, le verbe « méditer » serait une manifestation de sympathie de la narratrice envers cette sensibilité religieuse spécifique.

Figement physique, morcellement de la voix et carence de décor ravivée par le jeu d'ombre et de lumière, ces procédés constituent l'esthétique théâtrale de l'imaginaire musulman rompu dans *Nulle part dans la maison de mon père*. À l'instar des esthétiques onirique et lyrique, cette esthétique théâtrale met en contraste l'identité féminisée du harem et l'identité hybride du père.

⁵⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.cit., p. 251.

Conclusion

Les esthétiques onirique, lyrique et scénique qui retraduisent l'identité « féminisée » du harem et l'identité hybride du père sont des extensions, au plan identitaire, des genres du conte et du roman en présence dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Ces formes esthétiques sont tributaires des mêmes modalités de la plénitude et de la rupture qu'impliquent respectivement les deux genres.

L'effet onirique recouvre le mythe, l'héroïsme et le symbolique. Ces composantes concourent à forger l'image féminine du harem chez Fatima Mernissi et l'image du père radicalement métissée chez Assia Djébar. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, la « féminisation » du harem demeure néanmoins pudique, en ce sens que cette altération identitaire n'atteint pas les lois sacrées de cette institution religieuse. C'est le genre du conte qui est derrière cette retenue. Tout d'abord, cette « féminisation » s'accomplit par le recours aux mythes féminins des *Mille et Une Nuits* et aux héroïnes esclaves qui ont fait de leur condition tragique un exemple de combat au féminin pour la liberté. Le merveilleux participe également à cette « féminisation » du harem, grâce à une juxtaposition harmonieuse des entités religieuses de djinns et d'anges et celles des oiseaux appartenant à l'univers des *Mille et Une Nuits*. Ainsi, la construction identitaire adoptée chez Fatima Mernissi demeure plus mesurée. Cette « féminisation » du harem surinvestit également la symbolique de la puissance féminine ou de la conquête du pouvoir. Néanmoins, le caractère religieux de ce pouvoir demeure intact, ce qui réitère le primat du conte qui est à l'origine de cette « féminisation » du harem plus modérée.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'image du père est métissée. Cette hybridation identitaires'accomplit par une plus large fusion les figures du Mage, du brigand, du poète avec les figures poétiques et artistiques. On relève cette évocation du calife Ali, Jalal ad-Dîn Rumi, Ibn Arabi, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gide, Lucrèce, Chopin. Ce père est également représenté comme un héros pluriel ; à l'arrière-plan, on y décèle la présence de la Révolution française 1789, des soubresauts de mai 1968, de la révolution algérienne 1954 celle-ci associée à des héroïnes algériennes, berbères. Cette construction identitaire prolonge la féerie par laquelle la narratrice enveloppe son enfance et son adolescence, ce qui serait une autre manière de revendiquer l'ancestralité. Ainsi traitée, l'adolescence, surtout, a été fortement associée avec la mystique musulmane, à travers notamment la séquence de l'Amour entre elle et le lycéen Ali. La dimension symbolique, enfin, retraduit cette construction

Une identité plurielle

identitaire du père en articulant le déracinement identitaire à une puissante rêverie de la chute, le creusement, l'ensevelissement dans l'ancestralité, qui est symbolisée par la maison du père.

L'effet lyrique reconfigure la « féminisation » identitaire du harem et l'identité métisse du père. De même, ces esthétisations sont modulées par la retenue et l'exacerbation qui sont à la base générées par les genres du conte et du roman. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, cette esthétisation poétique de l'identité du harem est accomplie grâce à la confluence d'éléments poétiques qui concourent à homogénéiser le religieux et le féminisme. La poésie est représentée par les chants de l'amour ou l'ode, de l'élégie, de la satire en symbiose avec le panégyrique. Chez AssiaDjebar, l'expression lyrique se fait plus discordante en mêlant la poésie des *Mo'allaqat*, celle de la mystique musulmane et la poésie romantique. A cela s'ajoutent les musicalités coranique et chrétienne associées à leur tour avec les musiques de Chopin et Bârok.

L'effet théâtral, enfin, est une autre facette des identités plurielles du harem et du père dans les œuvres de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Les procédés théâtraux communément adoptés à cet égard sont le mouvement, le décor et le son. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'identité harmonieuse du harem est théâtralement traduite par la distension du mouvement, la fusion sonore et l'exubérance du décor. La sonorité est fusion des voix féminines, concordantes, formées de cris et de chuchotements. L'agilité du corps féminin et l'immobilisme corporel n'entretiennent pas des rapports de contraste, cette expression corporelle, différente en apparence, est réciproquement acceptée par toutes les femmes du harem ; la preuve en est le grand rassemblement de ces femmes autour de la fontaine du harem, toutes participant à la préparation des recettes et masques de beauté. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'esthétique scénique du son, du mouvement et du décor réitère la mutilation identitaire. Au plan théâtral, cette identité rompue est illustrée par la déflagration sonore, la tentative échouée de l'écrasement du corps de la narratrice et le jeu de l'ombre et de la lumière qui caractérise le décor, celui colonial particulièrement.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Conclusion générale

Issues des actes autofictionnels, transgressifs, du genre autobiographique, les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* se révèlent être au fur et à mesure de leurs évolutions un entremêlement constant de deux genres – le conte et l'autobiographie chez Fatima Mernissi, le roman et l'autobiographie chez AssiaDjebar. La présence des genres du conte et du roman conditionne les actes d'auto-dévoilement des deux écrivaines. L'autobiographie de Fatima Mernissi est associée à la culture arabe derrière laquelle elle se révèle ; l'autobiographie d'AssiaDjebar est mise sous le signe de la rupture de la même culture arabe, ce qui est due à l'instruction française de l'écrivaine. Le plan identitaire - qui prolonge ces deux destins individuels de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar et à travers elles les deux destins de la culture musulmane - se structure autour de deux identités narratives, celle du harem qui dédouble la plénitude de la culture arabe et celle du père qui incarne la mutilation de cette culture.

Ainsi, les intentions autobiographiques, initiales, d'un retour sur une enfance qui s'étend de trois à neuf ans chez Fatima Mernissi et une enfance et une adolescence fortement imprégnées d'une instruction française – succédant à quelques années d'apprentissage coranique inachevé chez AssiaDjebar - ont été amplement débordé grâce aux conte et au roman qui les remodelent. À défaut donc de s'inscrire dans cette linéarité autobiographique, ces écritures deviennent, en vertu de la dualité générique qui les fonde, des processus autofictionnels en perpétuel devenir.

De cette écriture autofictionnelle, génératrice de nouvelles formes, dépend tout le plan de l'étude qui a été effectuée. Cette dernière est répartie en deux parties complémentaires qui sont illustratives du caractère aléatoire de ces processus autobiographiques. La première partie, qui rend compte du traitement du genre autobiographique, est titrée « Eclatement de la matière autobiographique ». La seconde partie, qui est, elle, conçue autour de l'axe identitaire, est intitulée « Construction identitaire ». Ces deux grandes articulations culturelle et identitaire ont donné lieu à deux sous-parties, qui constituent les intitulés de deux chapitres : « Écriture autobiographique en devenir » et « Dislocation des catégories narratives » pour la première partie, « L'ambiguïté identitaire » et « Une identité plurielle » pour la seconde partie.

Le premier chapitre de la première partie est une vérification de la fragmentation autobiographique, qui est induite par l'hybridité générique en présence dans les deux œuvres. Tout d'abord, cette fragmentation s'est manifestée au niveau des paratextes, des métadiscours, du discours de l'essai et de l'intertextualité. C'est le contenu du premier chapitre. Le conte est

Conclusion générale

synonyme de la plénitude culturelle de l'autobiographie de Fatima Mernissi. Cette dernière se révèle derrière cette culture, ou un enracinement culturel qui s'accompagne d'une forte expression de jouissance. Le roman qui s'associe à l'autobiographie d'AssiaDjebar met au jour la mutilation culturelle, qui génère l'expression de la souffrance spécifique à cette autobiographie.

Au niveau des titres des deux romans, ces auto-dévoilements sont d'emblée confrontés aux mots-clés « harem » et « Nulle part », qui sont des renvois incontestables aux deux destins de la plénitude et de la rupture de la culture arabe. Le premier confère une dimension religieuse très importante à cette culture, ce qui consolide l'indétermination qui caractérise l'expression autobiographique de Fatima Mernissi. Le second est synonyme du vide et de la perte de cette culture que Fatima Mernissi exhibe d'une manière ostentatoire dans son œuvre. Les notes biographiques, les illustrations, les épigraphes, les postfaces et les notes explicatives, qui composent les paratextes des deux œuvres, réitèrent chaque fois sous de nouvelles formes les deux types d'auto-dévoilement. C'est dans les mêmes stratégies autobiographiques que s'inscrivent les métadiscours, les intertextes et les discours de l'essai qui délimitent le contenu du premier chapitre.

Ces formes textuelles d'auto-dévoilement, qui sont à dominante référentielles, sont relayées par d'autres formes plus investies par la fiction. Ce sont les catégories du personnage, de la narration et du temps. C'est le contenu du second chapitre de la première partie. A ces différents niveaux des deux récits, les genres du conte et du roman continuent de moduler les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Au plan de l'énonciation, il s'y révèle une polyphonie plus marquée, qui est visiblement conditionnée par les substrats culturels de la plénitude et de la rupture qu'impliquent le conte et le roman. Chez Fatima Mernissi, les discours idéologiques à résonance féministe et religieuse, convergent significativement, en suscitant enchantement et admiration chez la narratrice. Chez AssiaDjebar, la souffrance, due au déracinement culturel, butte à la confrontation des discours progressiste et traditionaliste potentiellement incarnés par le père. La voix individuelle révèle un désenchantement très accentué, une brouille intérieure.

La catégorie du personnage est traitée selon les mêmes modalités génériques du conte et de la poésie. Ainsi, la fiction - qui participe considérablement à ce traitement - est le lieu de ces manœuvres génériques du conte et du roman qui modalisent la part autobiographique que recèlent ces êtres de papier. Chez Fatima Mernissi, ces dimensions de la fiction et de

Conclusion générale

l'autobiographie, qui définissent ces personnages, se cristallisent dans deux figures : le savoir et le pouvoir. Ces thématiques, qui d'ordinaire sont considérées le « propre » des hommes dans le monde musulman sont attribuées aux femmes dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Néanmoins, ces attributions demeurent fortement atténuées en maintenant intact leur teneur religieuse. Dans ce contexte, les femmes du harem sont aussi des savantes et des chefs d'Etats. Elles détiennent le savoir, à l'exemple de l'astronomie, des mathématiques, de la médecine, de l'ésotérisme et du Coran.

Chez AssiaDjebar, les composantes fictionnelles et autobiographiques, qui définissent les personnages, sont représentées par deux autres thématiques : l'acculturation et la soif. En effet, l'autobiographique est fortement suggéré par ces deux mots. L'acculturation, puisqu'AssiaDjebar a été formée quasi-exclusivement dans l'école française ; la soif – qui est également le premier roman d'AssiaDjebar – étant donné que cette écrivaine s'est toujours plainte de la perte de ses langues arabe et berbère d'origine. Le genre romanesque qui préside à la construction de ces personnages accentue le phénomène de déracinement identitaire moyennant l'association de figures de la tradition avec celles du modernisme. L'intégration des poètes et d'artistes des deux univers contribue à attiser ce déchirement identitaire.

La temporalité évolue au gré des mêmes fluctuations qu'imposent le conte et le roman dans les deux œuvres. L'entrecroisement des histoires individuelles des deux narratrices et des Histoires collectives réintroduit la plénitude et la mutilation culturelles qui impactent les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, les composantes autobiographiques de l'enfance au harem de la jeune narratrice, la reconstitution des liens familiaux, les valeurs traditionnelles du respect et de la hiérarchie, dont s'est imprégnée la personnalité de la petite Fatima, se prolongent dans l'Histoire glorieuse de la civilisation musulmane, particulièrement celle des conquêtes territoriales du Moyen Âge sous les dynasties omeyyade et abbasside. Cette vaste rétrospection donne lieu à une rêverie futuriste fantasmée, à savoir un harem réformé où la condition féminine est nettement améliorée. De plus, investie de religiosité, ces séquences temporelles endiguent les velléités féministes qui y sont introduites. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'instruction française de la narratrice, qui succède à l'apprentissage coranique de ses premières années d'enfance, est reconfigurée dans l'Histoire de la civilisation française, laïque, et les débuts de l'Islam. Pour la narratrice, la première civilisation dite universelle est un facteur d'aliénation, en ce sens qu'AssiaDjebar a été soumise à l'instruction française qui l'a coupée de sa culture arabe ; la seconde, l'Islam, fait l'objet d'une soif, d'une rêverie de

Conclusion générale

retour à cette époque primordiale. L'expression des souffrances qui caractérise l'autobiographie de l'écrivaine tient de ces deux visions opposées.

La construction identitaire, qu'implique l'éclatement autobiographique dans les deux œuvres, s'accomplit sous l'influence des mêmes genres du conte et de la poésie ; ce qui est une reformulation des destins culturels de la plénitude et de la rupture. Dans ce contexte, ces profils autobiographiques et culturels font figure de deux formes identitaires ambiguës : le harem et le père. Les deux écrivaines continuent de se révéler derrière ces entités identitaires. De même, les genres du conte et du roman réapparaissent à ce niveau identitaire sous deux autres modalités, à savoir l'identité homogénéisée du harem et celle de l'identité paradoxale du père, celui-ci écartelé entre la tradition et le progrès. Grâce aux effets esthétiques onirique, lyrique et scénique qui la surinvestissent, cette ambiguïté identitaire se mue en une identité plurielle.

L'identité du harem et l'identité du père s'illustrent dans les formes textuelles de l'intrigue, du style et de l'espace. Au plan de l'action, et grâce à la jouissance induite par la trame ludique de l'intrigue, les programmes et les schémas narratifs font l'objet de contournements chez Fatima Menissi. Ainsi les projets humains de la soumission au harem et de la glorification de ses vertus humanitaires entrent en harmonie, laquelle harmonie est toujours déterminée par le conte. Chez AssiaDjebar, la souffrance qui conditionne l'action mise en œuvre est derrière les blocages de ce processus actantiel, à savoir le renouement avec l'ancestralité et l'attachement au progressisme. Narrée sur le mode du jeu, cette contradiction est tout le temps atténuée grâce au double collectif de femmes et d'enfants mis en avant dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est par une souffrance intense débouchant sur une tentative de suicide que s'illustre l'impasse de l'action dans le récit d'AssiaDjebar.

L'espace fait figure de la même ambiguïté identitaire par l'homogénéisation de lieux de l'enfermement et de l'ouverture qui caractérise l'unité indivisible du harem dans le récit de Fatima Mernissi, dans celui d'AssiaDjebar, la spatialité fait réapparaître le paradoxe identitaire du père. Le conte et la poésie sont derrière ces profils identitaires. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, la spatialité possède un caractère composite, ou une combinaison de plusieurs espaces en une unité harmonieuse. Cette harmonie spatiale est aussi une harmonie morale, une osmose entre les valeurs de l'enfermement et de l'ouverture. C'est ainsi que des descriptions minutieuses liées au harem, particulièrement la maison familiale de

Conclusion générale

la Médina de Fès, la ferme du Gharb, forment cet ensemble harmonieux, que symbolise notamment la ville emblématique de Marrakech. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, c'est plutôt une scission spatiale qui apparaît tout au long du récit, une fracture identitaire métaphorisée par « la pomme coupée en deux » ; cette coupure est illustrée surtout par les unités spatiales, dichotomiques, d'Aïn Ksiba/ collège, vieux vestibule (symbole de l'Arabie d'avant l'Islam ?) ou de la *medersa*/Khâgne, Casbah / Alger.

L'usage qui est fait du style est une autre manifestation de la construction identitaire dans les deux œuvres. Ce style est empreint d'une ambiguïté structurelle dans les deux œuvres, à savoir des louanges et des critiques faites à l'égard du harem et du père. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, la figure de l'hyperbole, par laquelle sont louées les valeurs humanistes du harem se prolongent dans la figure de l'allégorie qui consiste à dénoncer certains écarts, ou le non-respect du code moral et religieux du harem. Avec cette stratégie stylistique qui n'est contradictoire qu'en apparence, Fatima Mernissi poursuit son projet de la réhabilitation du harem ; c'est le conte qui détermine ce parti pris. En somme, si en effet à certains égards, le harem est présenté protectionniste, il est considéré également comme un lieu de la liberté et de divertissement. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le dédoublement stylistique également à l'œuvre réunit deux figures opposées, celle de l'ironie ou la dénonciation du modernisme et celle de la réticence qui est motivée par l'attachement du père à la tradition.

Grâce à leurs ambiguïtés, les identités du harem et du père se muent en des identités plurielles, triplement travaillées par les effets esthétiques onirique, lyrique et scénique. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, l'effet onirique est à plus forte résonance féministe, lequel féminisme demeure en entière compatibilité avec l'esprit du harem. Cet onirisme se caractérise par une grande ressuscitation de figures féminines mythiques et légendaires du monde musulman, particulièrement celles des *Mille et Une Nuits*. Le merveilleux est également associé à une importante symbolique de la puissance au féminin à vocation religieuse. Chaque fois, le religieux intègre le féminisme avec lequel il se compose chez Fatima Mernissi. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le père est métissé, combinant les figures du Mage, du brigand et du calife avec celles culturelles du poète et de l'artiste des deux cultures arabe et latine. Cette hybridation, qui retraduit la souffrance autobiographique, se poursuit dans la ressuscitation des héroïnes berbères (matriarcat) et dans la féerie qui enveloppe l'enfance et l'adolescence « laïcisées » de la narratrice. A cela, s'ajoute la trame

Conclusion générale

symbolique, enfin, qui est mise sous le signe de la descente ou le fantasme de l'éternel retour dans la maison ancestrale.

Les effets lyrique et théâtral renouvellent les formes identitaires du harem et du père dans *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Les stratégies contique et romanesque réinvestissent ces constructions identitaires esthétiques. Au plan lyrique, il s'opère une nette harmonisation des chants du panégyrique, de l'ode, de l'élégie et de la satire chez Fatima Mernissi. Chez AssiaDjebar, c'est l'introduction massive des poésies arabes mystique et de l'époque préislamique en particulier qui s'inscrivent en contrepoint de la littérature française qui symbolise l'identité française. Cette juxtaposition révèle la douleur intense que sous-tend le genre romanesque. Théâtralement, cette pluralité identitaire s'effectue chez les deux écrivaines par les éléments esthétiques du son, du mouvement et du décor. Dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, la matière sonore reconfigure la plénitude du harem, plénitude à la fois autobiographique et culturelle. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la stratégie théâtrale adoptée cultive le contraste. En effet, la sonorité sobre, le figement du corps et le jeu de l'ombre et de la pénombre - qui rappelle la Nuit coloniale - s'opposent à la déflagration sonore, la violence faite au corps (de la narratrice) et l'insinuation de la lumière dans les lieux sombres, le « vestibule » en particulier. Ces contrastes de sons, de mouvements et de décors sont d'autres manifestations de la souffrance et de la mutilation culturelle ainsi théâtralement représentées dans l'œuvre d'AssiaDjebar.

Durement mises à l'épreuve des genres du conte et du roman, qui les remodèlent en permanence, les autobiographies de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar - ainsi construites - peuvent être considérées comme les formes littéraires, renouvelées, de la littérature maghrébine d'expression française. Grâce à l'imaginaire musulman auquel ces autobiographies sont mêlées, les disciplines de la sociologie et de l'Histoire ainsi que les longues expériences scripturaires de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, ces écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont, sans conteste, des actes de naissance de l'autobiographie féminine maghrébine. En effet, ces autobiographies sont à la mesure de la grandeur de ces écrivaines. Ces auteures sont emblématiques aussi bien par leurs longues carrières littéraires, leurs statuts d'enseignantes et chercheuses universitaires, que par leur féminisme de longue date. C'est précisément le fait qu'elles aient vécu pendant et après l'époque coloniale, qu'elles aient fait partie des premières femmes musulmanes à avoir fait l'expérience de l'émancipation, qu'elles aient longuement

Conclusion générale

mené des recherches reconnues sur les sujets cruciaux de l'islam, de la condition féminine, de l'Histoire antique, moyenâgeuse et contemporaine du Maghreb, qu'elles s'imposent comme des figures intellectuelles et littéraires incontournables.

À la différence de Fatima Mernissi et d'AssiaDjebar, il est important de souligner que la majorité des romancières maghrébines n'ont pas fait une longue carrière littéraire englobant les époques coloniale et postcoloniale. Par exemple Fadhma Ait Mansour Amrouche – parmi les premières femmes maghrébines à se mettre à écrire- s'est affirmée avant la guerre d'Algérie, d'autres plus engagées, comme Yamina Mechakra, se sont limitées à des témoignages sur la guerre, d'autres encore - et ce sont les plus nombreuses – ont, elles, émergé pendant les années 1980 et 1990, la plupart réagissant la montée de l'islamisme et de la régression des droits féminins au Maghreb – cette littérature est baptisée « écriture de l'urgence ». On peut citer également les écrivaines immigrées, qui pour la plupart sont nées en France. Le roman beur qu'ont développé ces écrivaines est orienté essentiellement vers la problématique identitaire de la communauté immigrée.

Fatima Mernissi et AssiaDjebar se démarquent de leurs prédécesseurs et de celles qui sont venues à l'écriture après elles. Leur particularité réside dans le fait que leurs écritures sont des transpositions de l'imaginaire arabo-musulman. Les genres du conte et du roman qui fondent les autobiographies de ces écrivaines traduisent les deux destins de cet héritage : sa complétude et sa rupture. Ces deux destins sont révélés par deux sensibilités féminines, d'autant plus que l'élément féminin est connu pour être le gardien de la tradition. Par la thématique du harem, Fatima Mernissi incarne ce statut. Par ces deux écritures autobiographiques, ces auteures deviennent-elles réellement cet autre « poumon¹ » qui manque à la société maghrébine pour pouvoir respirer pleinement ?

Notre idée de thèse, qui s'articule autour de l'émergence de l'autobiographie féminine sur un fond culturel, invite à explorer d'autres formes d'autobiographies féminines des autres écrivaines maghrébines appartenant à d'autres époques et d'autres aires culturelles. Tout l'intérêt de cette future recherche réside à coup sûr dans les genres qui seraient associées à ces autobiographies.

¹ Cité par Jean Déjeux dans *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Op.cit., p. 214.

Conclusion générale

Dans ce sens, une autre écrivaine d'expression arabe, Ahlam Mostghanemi², par exemple, – dont la plupart des œuvres sont traduites en langue française – peut offrir un cas d'étude intéressant vu son autobiographie assez particulière, car impliquant le devenir de l'imaginaire arabo-musulman. Comme Assia Djébar, cette autre écrivaine maghrébine est issue d'un père francophone, mais celui-ci a décidé d'instruire sa fille en langue arabe. De ce fait, Ahlem Mostghanemi peut être prise comme un contre-exemple d'Assia Djébar. Par conséquent, son autobiographie serait l'emblème d'un autre destin de la culture arabe qui serait susceptible d'être incarnée autrement dans cette autre autobiographie féminine.

L'association de genres littéraires avec la culture arabo-musulmane peuvent donner lieu à diverses formes autobiographies. Fatima Mernissi incarne, par le conte, les racines lointaines de la culture arabe tant islamique que païenne. Par le genre romanesque, Assia Djébar incarne le déracinement identitaire. Il reste à explorer d'autres formes d'autobiographies, dont celle d'Ahlem Mostghameniparaît *a priori* intéressant un cas intéressant. Ces dialogues de l'autobiographie féminine avec l'imaginaire arabo-musulman invite à reconsidérer les métaphores, à résonance féministe, de « la poudre » employée par Kateb Yacine - « Une femme qui écrit vaut son pesant de poudre »³ -, ou encore celle de « volcan » de Denise Brahimi - « Les écrivaines maghrébines sont des volcans mal éteints, et il faut toujours s'attendre à une éruption de leur force intérieure »⁴ ». Incontestablement, l'autobiographique s'offre comme une matière féconde par laquelle pourraient se renouveler à l'infini la littérature maghrébine.

² MOSTEGHANEMI, Ahlam, (*zakirat El-Jassad*), (*Mémoires de la chair* (trad.), Paris, Albin Michel, 2000.

³ KATEB, Yacine, Préface à *La grotte éclatée* de Yamina Méchakra.

⁴ BRAHIMI, Denise, *Maghrébines, portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan-Awel, 1995, p. 180.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

I. Sources imprimées

I.1. Ouvrages

I.1.1. Œuvres étudiées

- MERNISSI (F), *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Albin Michel, 1996, 233p.
- DJEBAR, (A), *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, Sédia, 2008, 476p.

I.1.2. Généralités

- Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1863.
- Dictionnaire des noms propres ou encyclopédie illustrée de biographie, de géographie, d'Histoire et d'étymologie, Librairie Michel Lévy, Paris, 1876.
- Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1997.
- Encyclopaedia Universalis, France, 1999.

I.1.3. Etudes générales

- ADAM, (J-M), *La description*, Paris, PUF, 1983.
Le texte narratif, Paris, Nathan, 1985.
- ARTAUD, (A), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- RIVAZ, (F), ADAM, (J-M), *L'analyse du récit*, Paris, Seuil, 1996.
- ALLEMAND, (R), *Le Nouveau Roman en questions*, « Nouveau Roman et archétypes », Paris, Lettres modernes 1 et 2, 1993.
- BACHELARD, (G), *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942.
L'Air et les songes, Paris, Corti, 1943.
La Terre et les rêveries de la volonté, Paris, Corti, 1948.
- BAKHTINE, (M), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, (R), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1975.
Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975.

Bibliographie

Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1983.

Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

-BEAUJOUR, (M), *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

- BELMONT, (N), *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999

-BLANCHOT, (M), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

-BLOCH-MICHEL, (J), *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1961.

-BREMOND, (C), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

- CHAIGNET, (A.-E), *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg, 1888.

- COMPAGNON, (A), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

-DALLENBACH, (L), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

- DUGAST-PORTES, (F), *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.

-DURAND, (G), *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

- ECO, (U), *L'Inachevé*, Coll. « Figures », Paris, Grasset, 1983.

- ELIADE, (M), *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Gallimard, 1952.

Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1987.

-FLEURY, (C), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, PUF, 2006.

- FONTANIER, (P), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion, 1977.

- GASPARINI, (Ph), *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, Paris, Seuil, 2004

-GENETTE, (G), *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.

Seuils, Paris, Seuil, 1987.

Fiction et diction, Paris, Seuil, 1991.

- GREIMAS, (A-J), *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1970.

-GUSDORF, (G), *La découverte de soi*, Paris, PUF, 1983.

Bibliographie

- Écritures du moi, Ligne de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991 ;
- Écritures du moi, Ligne de vie II*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HAMON, (Ph), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
Du descriptif, Paris, Hachette, 1993.
- HAREL, (S), *Le récit de soi*, Montréal, XYZ, 1997.
- HUIZINGA, (J), *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.
- JEAN, (G), *le Pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981, 239p.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1970.
- JOUVE, (V), *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
La poétique du roman, Paris, Armand Colin, 2006
- LAPLANCHE, (J) (trad.), *Sur les souvenirs-écrans*, Paris, PUF, 1973
- LECARME, (J), LECARME-TABONE, (E), *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.-
- LEJEUNE, (Ph), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- LOEHR, (J), *Les grandes notions littéraires*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2010.
- MAFFISOLI, (M), *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
- MAY, (G), *L'Autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- MIRAUX, (J), *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.
- MILLY, (J), *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2010.
- POULET, (G), *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, Corti, 1977, 279p.

Bibliographie

- PROPP, (V), *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, 246p.
- RABATE, (D), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- RICARDOU, (J), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- RICOEUR, (P), *Le temps du récit*, Paris, Seuil, 1984.
Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique »,
1990.
- ROBERT, (M), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972
- ROSSET, (C), *La logique du pire*, Paris, PUF, 1971.
- SIMONSEN, (M), *le Conte populaire*, Paris, PUF, 1984.
- SULEIMAN, (S), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- SUSINI, (F), *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- TADIE, (J-Y), *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1979.
- TODOROV, (T), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
Le Discours de la magie, in *les Genres du discours*, Le Seuil, 1978, p. 246-
282.
Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978,
- VAN-DEN-HEUVEL, (P), *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris,
José-Corti, 1985.
- VAREILLE, (J), *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989.
- VELAY-VALLANTIN, (C), *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 359p.
- WEINRICH, (H), *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.
- WUNENBURGER, (J-J), *Philosophie des images*, Paris, PUG, 1997.
La vie des images, Paris, PUG, 2002.

I.1.4. Etudes critiques

- ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Dominique, *AssiaDjebar : littérature et transmission*, Actes du colloque de Cerisy du 23 au 30 juin 2008, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.
- BAKHOUCHE, (M), *Poétique de l'éloge. Le panégyrique dans la poésie d'al-Akhtal*, Paris, IFAO, 2005.
- BENCHEIKH, (J), *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.

Bibliographie

- BERQUE, (J), *Préface à l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Paris, Seuil, 1964.

Les dix grandes odes arabes de l'Anté-islam, Paris, Sindbad, 1979.

- BLANCKMAN, (B), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Gilbert, Pascal Quignard*, Lille, Septentrion, 2000.

-BOURDIL, (P), *Les miroirs du Moi. Les héros et les fous*, Paris, L'Ecole, 1987.

-BRAUD, (M), *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques*, Paris, PUF, 1938, Coll. Perspective critique, 302p.

-BOUGUERRA, (M), BOUGUERRA, (S), *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, Ellipses, 2010.

-CALLE-GRUBBER, (M), *Les partitions de Claude Ollier : une écriture de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 1986.

AssiaDjebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

- CHAULET, (C), *Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, Alger, En.Ap, 1985.

- CHEBEL, (M), *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot & Rivages, 1996.

-CHIANTARETTO, (J.F.), *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

-CHIKHI, (B), *Les romans d'AssiaDjebar*, Alger, Office des publications universitaires, 1987.

-CLERC, (J-M), *AssiaDjebar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

-COURCELLE, (P), *Les confessions de Saint-Augustin dans la tradition littéraire*, Paris, Etudes augustéennes, 1963.

-DEJEUX, (J), *AssiaDjebar*, Québec, Naaman, 1984.

L'écriture féminine de langue française au Maghreb, Paris, Karthala, 1994.

Bibliographie

- DELCAMBRE, (A-M), *L'Islam*, Paris, La Découverte, 1999
- DEMORIS, (R), *Le roman à la première personne : du classicisme aux lumières*, Paris, Armand Colin, 1993.
- DEN TOONDER, (J), *Qui suis-je. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers*, Paris, Peter Lang, 2000.
- DEZON-JONES, (E), *Les écritures féminines*, Paris, Magnard, 1983.
- DIDIER, (B), *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DOUTTE, (E), *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord*, Paris, Maisonneuve, 1984.
- EIGENMANN, (E), *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver, Théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1966.
- GARCIA, (I), *Promenade Femmilière : recherche sur l'écriture féminine*, Paris, Femmes, 1981.
- GROSRICHARD, (A), *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Le Seuil, coll. « Champ freudien », 1979.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997
- JACCOMARD, (H), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993.
- LACAN, (J), *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966.
- LACOSTE-DUJARDIN, (C), *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Alger, Bouchène, 1990
- MATHIEU, (M), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux 21-23 mai 1994, Paris, L'Harmattan, 1996.
- MICHAUD, (G), *Lire le fragment : transfert et théorie de lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.
- OGAWA, (M), *Voix, musique, altérité. Duras, Quignard, Butor*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- REGAIG, (N), *De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de L'Amour, L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'AssiaDjebar*, Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français, 1995.

Bibliographie

- RICHARD, (A), *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme ?*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- ROBIN, (R), *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.
- ROCCA, Anna, AssiaDjebar, *Le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris-Budapest-Torino, Harmattan, 2005.
- STAROBINSKI, (J), *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- STEIN, (G), *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1933.
- TAZI, (A-H), *Jami' al Qaraouiyyine*(Tous les Qaraouiyyine), dar al-Kitab al-lubnani, 1972.
- TILLION, (G), *Le Harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966.
- WIET, (G), *Introduction à la littérature arabe*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966
- ZANCARINI-FOURNEL, (M), *Fantaisies du harem et nouvelles Chahrazades*, Musée d'Histoire naturelle, Edition d'art Somogy, 2003.

I.1.5. Thèses

- AGAR, (T), « La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez AssiaDjebar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui », Thèse de doctorat, Paris-13/Auckland, 2004.
- BENAMARA, (N), « Pratiques d'écritures féminines algériennes ». Thèse de doctorat, Bejaia, 2010.
- BENSLIMANE-REDOUANE, (L), « De la pratique intratextuelle à l'émergence du mythe personnel dans les romans d'AssiaDjebar et de Rachid Boudjedra », Thèse de doctorat, Constantine, 2011.
- BOURGET, (C), « De l'Inscription à la Réception: l'intertexte islamique chez Mernissi, Djébar, Chraïbi et Ben Jelloun », Thèse –PHD, Michigan State University, 1997.

Bibliographie

- COLONNA, (V), « L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », Thèse de doctorat, Lille, Ecole des hautes études en Sciences Sociales, 1989.
- DARRIEUSSECQ, (M), « Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : L'ironie tragique chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec », Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1997.
- DECARIE, (I), « Thanatographie : Ecriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000.
- EL HASSAN, (Y), « L'autobiographie et l'autofiction marocaines d'expression française et arabe », Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 2006.
- LE ROUZIC, (M), « Le problème de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française », Thèse de doctorat, Paris IV, Sorbonne, Centre international des Etudes Francophones, 1997.
- OUCHERIF, (L), « Poétique de la relation père-fille Chez Mohammed Dib, AssiaDjebar et Simone de Beauvoir », Thèse de doctorat, Alger, 2010.
- OURTIRANE-RAMDANE, (S), « Poétique du discours littéraire en ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans *Une année au Sahel* d'Eugène Fromentin et *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'AssiaDjebar », Thèse de doctorat, Bejaia, 2010.
- RICHTER, (I), « L'écriture du « je » hybride dans le Quatuor algérien d'AssiaDjebar », Thèse de doctorat, Université Paul Valéry Montpellier III en cotutelle avec l'Université de Göttingen, juillet 2004.
- ROBLET-VIART, (M), « Le roman dialogué après 1950 : poétique d'un genre hybride », Thèse de doctorat, Université Paris III, novembre 2000.
- SICART, (P-A), « Autobiographie, roman, autofiction », Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail et New York University, 2005.
- VARGA, (R), « En(je)(u)x : effets de métissage et voies de déconstruction dans l'autobiographie maghrébine d'expression française. Albert Memmi, AssiaDjebar, Tahar Ben Jelloun », Thèse de doctorat, Université Marc Bloch, janvier 2008.

Bibliographie

I.2. Articles

-BOUNFOUR, (A), « Al-Youssi ou l'autobiographie impossible ». *Recherches linguistiques et sémiotiques. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat*. Rabat: Université Mohamed V, 1984, p. 391-394.

« L'autobiographie maghrébine et sa culture », in *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.195-201.

« Forme littéraire et représentation de soi : l'autobiographie francophone et l'autobiographie arabe du début du siècle », in *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, 1996, p.71-79.

- BRUSS, (E), « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », in *Poétique* n° 5, 1974, p. 14-27.

-CALLE-GRUBBER, (M), « L'écrire nomade. Ici ailleurs – À une passante », in *AssiaDjebar, une nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 67-80.

-CHAULET-ACHOUR, (C), « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 291-308.

-COIRAULT, (Y), « Autobiographie et Mémoires », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1975, p. 937-956.

-DEJEUX, (J), « L'Emergence du « je » dans la littérature maghrébine de langue française », in *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 23-29.

« Au Maghreb, langue française ,langue natale du je », in *Littératures autobiographiques de la francophonie* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 181-193.

-DEN TOONDER, (J), « La vie, c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers » in *Les lettres romanes*, t. L1, n° 1-2, 1997, p. 127-139.

Bibliographie

-DOUBROVSKY, (S), « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 61-79.

-EI MOUHAOUËL, (M), « Autour de l'autobiographie maghrébine », *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 107-117.

-FORRESTER, (V), « Féminin pluriel », *Tel quel*, n° 74, 1977, p.68-77.

-GADANT, (M), « La permission de dire Je. Réflexions sur les femmes et l'écriture : à propos d'AssiaDjebar », *L'Amour, la fantasia*, *Peuples méditerranéens*, n° 48-49, 1989, p. 93-105.

-GAFAITI, (H), « Ecriture autobiographique dans l'œuvre d'AssiaDjebar : L'amour, la fantasia », *Autobiographie et récits de vie en Afrique*. Paris, L'Harmattan, 1991, p. 95-101.

« L'autobiographie plurielle: AssiaDjebar, les femmes et l'histoire », *Postcolonialisme et Autobiographie*. Albert Memmi, AssiaDjebar, Daniel

Maximin. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 149-159.

« AssiaDjebar ou l'autobiographie plurielle », *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 119-128.

-GALE, (B), *Un cadeau d'amour empoisonné : les paradoxes de l'autobiographie postcoloniale dans L'amour, la fantasia* d'AssiaDjebar, 2002, p. 525-536.

- GAUVIN, (L), « d'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 6-15.

- HAMON, (Ph), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 118-119.

-HAVERCROFT, (B), « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », in *La discursivité*, Québec, Nuit blanche, 1995, p. 155-184.

« L'éclatement du sujet dans la 'Nouvelle Autobiographie' de Robbe-Grillet », in *Itinéraires et contacts de cultures*, L'Harmattan, 1995, p. 34-41.

Bibliographie

- HESS, (D), « L'histoire et la perception du temps: la non-linéarité chez AssiaDjebar » *Présence Francophone* 54, 2000, p. 65-80.
- HORVATH, (M), « Une poétique de l'entre-deux: figures de l'intermédiaire dans l'écriture d'AssiaDjebar », *Présence Francophone* 58, 2002, p. 28-39.
- IFRI, (P), « Focalisation et récits autobiographiques : l'exemple de Gide », in *Poétique*, n° 72, 1987, p. 483-495.
- JAHIZ, « Kitab al-Qiyam(Le livre de la jarya qui chante) », *Ar-Rassail(Brefs essais)*, Le Caire, Maktabat al Khanji, vol. VIII, p. 166-167.
- LACAN, (J),« Le stade du miroir comme formation de la fonction du « Je », telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, coll. « Points » p.89-97.
- LECARME, (J), « Un nouvel horizon de l'autobiographie », *Nouveaux horizons littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 43-50.
- LEJEUNE, (Ph), « Le pacte autobiographique », *Poétique* 4, 1973, p. 137-162.
- « Peut-on innover l'autobiographie ? », in *L'autobiographie, V^X^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 67-100.
- « Un siècle de résistance à l'autobiographie » in *Tangence*, n° 45, 1994, p. 132-146.
- MEMMES, (A), « Les soubassements culturels de l'autobiographie maghrébine », *L'identité culturelle au Maghreb*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1991, p. 175-183.
- MORTIMER, (A), « Mort de l'autobiographie dans 'Le livre brisé' », *Les Temps Modernes*, 2000, p. 128-166.
- RUHE, (E), « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'AssiaDjebar », *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, AssiaDjebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta,Rodopi, 1998, p. 161-177.
- STAROBINSKI, (J), « Le style de l'autobiographie », in *poétique*, n° 3, 1970, p. 257-265.

Bibliographie

« Peut-on définir l'essai ? », *Cahiers pour un temps*, Paris, Publications du Centre Georges- Pompidou, 1985, p. 185-196.

-TIMONI, « Des anges, des démons, des esprits et des génies d'après les musulmans », *Journal asiatique*, VII, février-mars, 1856, p. 147-163.

- VAN DEN HEUVEL, (P, « L'attitude énonciative dans la Nouvelle Autobiographie : les romanesques de Robbe-Grillet », in *Enonciation et parti-pris*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 202-213.

« Réel imaginaire et imaginé vécu dans les romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in *Autobiographie & avant-garde*, Tübingen, GunterNarrVerlag, 1992, p. 101-116.

-VANCE, (E), « Le moi comme langage : Saint Augustin et l'autobiographie », in *Poétique*, n° 14, 1973, p. 164-177.

-ZIMRA, (C), « Ecrire comme on se voile. La première venue à l'écriture d'AssiaDjebar », *AssiaDjebar*, Würzburg: Königshausenund Neumann, 2001, p. 79-90.

II. Sources numérisées

II.1. Etudes critiques en ligne

-BARRADA, (H), TIRTHANKHAR, (Ch), «AssiaDjebar,» Jeune Afrique, 31 mars 2008. Site : [http://www. Jeune Afrique. Com/Article/LIN30038assiarabejdo](http://www.Jeune-Afrique.Com/Article/LIN30038assiarabejdo). (Consulté le 25 mars 2015).

- DAKHLIA, (J), « Entrées dérobées : l'historiographie du harem », In *Revue Clio*. Site : « <http://clio.revues.org/document282.html> ». (Consulté le 28/05/2010).

- GRIMM-GOBAT, (G). L'énigme du harem européen, Lundi, 28 janvier 2002, dans Largeur. Com, Latitudes (Magazined'avantgardedepuis1999) ». Site : « <http://www.largeur.com/?p=985> » (consulté le 17 juin 2010).

- HOYET, (M-J). Leila Seibbar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey, Fatima Mernissi, Hélé, Béjij, dans Babel Med. Le site des cultures méditerranéennes (Babelmed.net, magazine online des cultures méditerranéennes). Site : « <http://www.babelmed.net/index.php?> » (Consulté le 17 juin 2010).

Bibliographie

- KSIKES, (D). *Littérature : elles écrivent le corps*, dans Bladi.net. « Forum : Le Maroc sans frontières ». Site : « <http://www.bladi.net/forum/36279-litterature-ecrivent-corps/> ». (Consulté le 27/06/2010).

- MERNISSI, (F). The Harem within. Fear of difference, « Fatima Mernissi » (sic) in Wikipedia. L'Encyclopédie libre, San Francisco (États-Unis), Wikimedia Foundation, Inc. Site : « http://www.mernissi.net/gallery/harem_within.html » (Consulté le 14 juin 2010).

- MERNISSI, (F). Comment la caravane civique a commencé ? « Fatima Mernissi » (sic) in Wikipedia. L'Encyclopédie libre, San Francisco (États-Unis), Wikimedia Foundation, Inc. Site : « http://www.mernissi.net/civil_society/portraits/jamilahassoune.html » (consulté le 14 juin 2010).

II.2. Thèses en ligne

-MICHINEAU, (S), *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Thèse de doctorat, Université du Maine, 2007. Site : « <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2007/2007LEMA3001.pdf> ». (Consultée le 10/06/2014).

-SAME, (E), *La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert)*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2011, Site : « <http://www.theses.fr/2012DIJOL002> ». (Consultée le 20 /12/2016).

Annexes

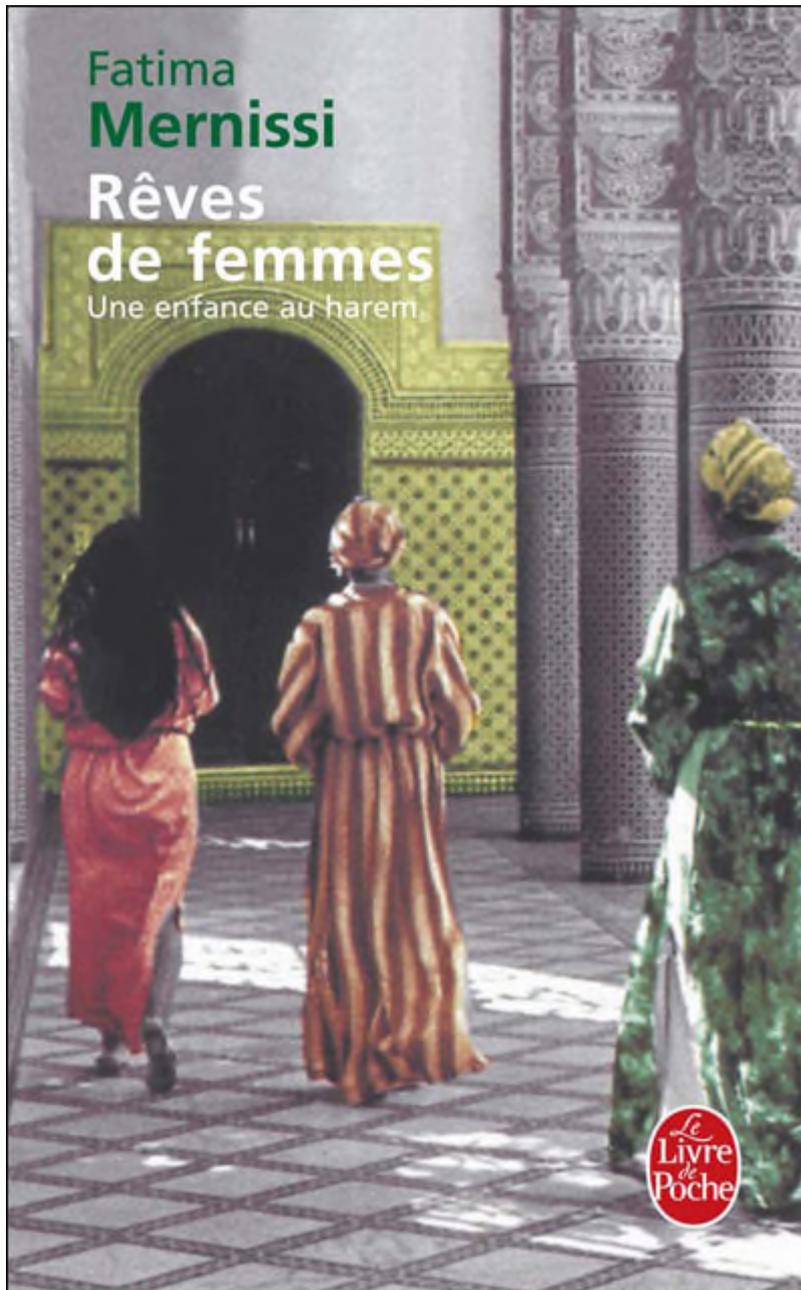
Fatima Mernissi



« La meilleure façon de te rappeler ta grand-mère, m'avait dit ma grand-mère Yasmina sur son lit de mort, est de grader vivante la tradition et de raconter son conte favori des Mille et Une Nuits, celui de la Dame à la robe de plumes ».

Mernissi Fatima.

Rêves de femmes : une enfance au harem.



« Je suis née en 1940 dans un harem à Fès, ville marocaine du ix^e siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de La Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens. » Ainsi commence le récit de Fatima Mernissi, cascades de contes d'une enfance où merveilleux et quotidien se côtoient et s'embrouillent. Habiba, l'illettrée qui récite par cœur Les Mille et Une Nuits, est-elle réelle ou fictive ? Et Tamou, la cavalière rifaine qui surgit du Nord, bardée d'armes et de bijoux ? Et Charna, et la princesse Boudour ? Qui sait ? L'écrivaine elle-même est incertaine : « C'est un récit sur les frontières, elles bougent par définition ! » Le monde qu'elle nous décrit, dans la Fès des années 40, cette enfance sensuelle et ludique est plus vraie que nature. Catherine Simon, « Le Monde ».

Fatima Mernissi, « Le Harem et l'Occident », Paris, Albin Michel, 2001, p. 9-11.

Si un jour par hasard vous m'apercevez à l'aéroport de Casablanca ou sur un navire quittant le port de Tanger, vous me prendrez pour une femme très sûre d'elle. Mais je ne le suis pas du tout. Encore aujourd'hui à mon âge, je suis terrifiée à l'idée de quitter le Maroc, de franchir les frontières car j'ai peur de rater le but sacré du voyage : comprendre les étrangers que je vais rencontrer sur mon chemin. « Voyager est une occasion magnifique d'acquérir un pouvoir singulier, il suffit d'écouter ces êtres surprenants qui surgissent des horizons inconnus : les étrangers », répétait Yasmina ma grand-mère, une femme illettrée qui vivait dans un harem, c'est-à-dire une maison aux portes jalousement fermées. Des portes que les femmes étaient supposées ne jamais entrouvrir. « Tu dois concentrer ton intention sur l'étranger de passage et essayer de le comprendre. Mieux tu comprends un étranger mieux tu te connais toi-même. Et mieux tu te connais, plus grand est ton pouvoir ». Pour Yasmina, le harem était une prison, un lieu où les femmes étaient enterrées vives. D'où sa glorification de voyages. Pour elle, passer les frontières était un privilège, la voie royale pour sortir de son impuissance. A Fès, la cité médiévale de mon enfance, la rumeur disait que les maîtres soufis avaient réussi, à force de s'entraîner à l'écoute disciplinée des étrangers, à atteindre un degré inouï du savoir, à cet état de grâce où l'on reçoit des *lawami'*, des illuminations extraordinaires.

Il y a quelques années, je me suis rendue dans une de villes occidentales pour la promotion de mon livre *Rêves de femmes*, traduit en vingt-deux langues. Durant cette tournée, pendant laquelle je fus interviewée par plus de cent journalistes, j'ai remarqué que les hommes souriaient lorsqu'ils étaient amenés à prononcer le mot « harem ». J'étais choquée par ces sourires. Comment peut-on sourire en prononçant un mot synonyme de prison ? Plus encore j'étais scandalisée. Pour ma grand-mère, le harem était une institution cruelle qui mutilait les femmes, qui les privait de leurs droits, à commencer par celui de bouger. Le droit de mouvement, « le droit de voyager et de découvrir la merveilleuse planète d'Allah, répétait Yasmina. Une planète si merveilleuse et si compliquée ». Mais selon sa philosophie qui, je l'ai découvert plus tard, puisait dans l'héritage des soufis, célèbres mystiques de l'Islam, je devais transformer le choc très négatif que m'inspiraient les Occidentaux en une émotion positive, pour apprendre d'eux. C'est alors que j'ai réalisé que j'avais un blocage : je n'arrivais plus à canaliser mon rejet viscéral de ces étrangers pour en faire une émotion malléable, un sentiment positif qui me permette de continuer à communiquer, de rester réceptive. « Ai-je perdu la capacité de m'adapter aux situations nouvelles ? » me suis-je demandé, terrifiée. J'ai toujours eu si peur de devenir rigide, au fil des ans. La perspective de perdre l'extraordinaire capacité de découvrir l'inconnu en bénéficiant de ses surprises m'angoisse. Pourtant, durant ce voyage promotionnel, personne n'a remarqué mon anxiété ; c'est que je la cachais derrière mon énorme bracelet de berbère en argent ancien et mon rouge à lèvres Chanel, véritables boucliers.

Pour transformer le voyage en une aventure sur le monde, il faut s'entraîner à capter les messages. « Il faut cultiver l'état de *Isti'dad*, de la vigilance, me murmurait Yasmina tout près de l'oreille, d'une voix de conspiratrice, pour exclure ceux qu'elle jugeait indignes de recevoir l'héritage soufi. Le bagage le plus précieux d'un étranger est sa différence. Si tu te concentres sur le dissemblable et le différent, tu peux recevoir des illuminations, *lawami'*. » Et, toujours d'une voix basse, Yasmina me conseillait de garder secrets mes exercices soufis : « Clandestinité, *tequiyeh*, est la règle du jeu. Rappelle-toi ce qui est arrivé au pauvre

Hallaj ! » Hallaj était un célèbre soufi qui fut arrêté par la police abbasside en 915 parce qu'il avait dévoilé un message qu'il aurait dû tenir secret : « Je suis la vérité (*Ana l'haq*), déclarait-il en déambulant dans les rues de Bagdad. Comme « la Vérité » (*al-haq*) est un des noms d'Allah, Hallaj fut déclaré hérétique pour s'être identifié à Dieu. Dans l'Islam, la distance qui sépare le divin de l'humain est infranchissable, mais Hallaj était convaincu que si vous concentrez vos énergies sur l'amour de Dieu, vous réussissez à fusionner avec l'Aimé. Hallaj proclamait que l'amour peut abolir toutes les frontières, y compris celle qui sépare le divin de l'humain. Du coup, la police abbasside s'est trouvée face à un problème embarrassant : arrêter Hallaj, qui psalmodiait sans cesse : « *Ana man Ahwa*(Je suis Celui que j'aime) », ce qui revenait à agresser Dieu lui-même. Mais, despotisme oblige, en mars 922, après des années d'hésitation, Hallaj fut brûlé vif par les autorités abbassides. Ayant toujours été convaincue qu'il valait mieux vivre que de s'immoler, j'ai suivi les instructions de Yasmina, et gardé secret mon apprentissage de la discipline soufie. Depuis l'enfance, j'ai donc porté discrètement en moi son rêve précieux de transformer le voyage en occasion de s'ouvrir et d'apprendre. D'où l'angoisse qui me saisit à la veille des départs : j'ai peur de trahir le rêve de Yasmina.

Durant toutes mes premières années, ma grand-mère m'a répété qu'il était tout à fait normal pour une femme d'avoir peur au moment de traverser les rivières et les océans. « Quand une femme utilise ses ailes, elle prend de grands risques », disait-elle. Et elle ajoutait que le contraire était tout aussi vrai, que lorsqu'une femme oubliait d'utiliser ses ailes, lorsqu'elle les négligeait, celles-ci se vengeaient en la faisant souffrir.

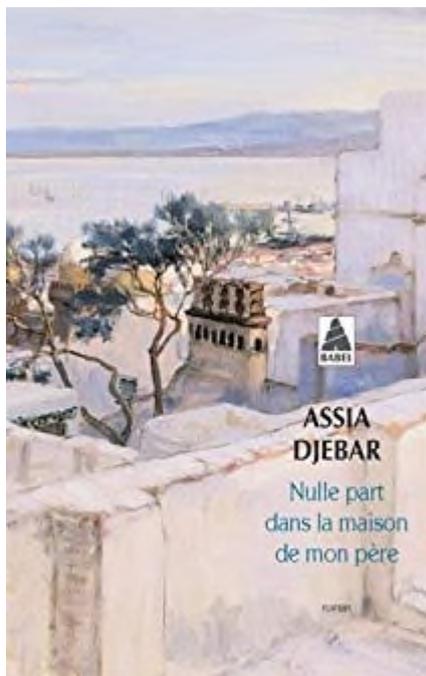
J'avais treize ans lorsque Yasmina est morte. J'étais supposée pleurer mais je me suis retenue. « La meilleure façon de te rappeler ta grand-mère, m'avait-elle dit sur son lit de mort, est de grader vivante la tradition et de raconter son conte favori des *Mille et Une Nuits*, celui de la Dame à la robe de plumes ». J'ai donc appris par cœur cette histoire narrée par Schéhérazade. Son message est simple : une femme doit mener sa vie comme une nomade. Elle doit rester toujours alerte et prête à partir, même si elle est aimée. Car selon Schéhérazade, même l'amour peut vous engloutir, devenir une prison.

AssiaDjebar



« L'enfance disparue pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, les précipitées hors corridor d'un bonheur excisé ? » (AssiaDjebar)

Nulle part dans la maison de mon père



Après plusieurs fresques historiques évoquant l'Algérie, Assia Djébar, s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple. Grandissant entre deux mondes, entre un père instituteur et une mère majestueuse qui lui fait découvrir la magie des fêtes féminines, une fillette porte, en même temps qu'elle découvre le « monde des Autres » à travers sa passion des livres et les confidences d'une amie de pensionnat, un regard fasciné sur son époque : bals européens donnés sur la place du village, prolétaires indigènes guettant dans le noir...

Lorsque la famille s'installe à Alger, la mère se mue en citadine à l'allure européenne et l'adolescente entame une correspondance secrète. Une histoire d'amour s'esquisse. Dans Alger où la jeune fille ne cesse de circuler, après ses cours au grand lycée, elle s'enivre d'espace et de poésie. Un an avant une explosion qui secouera tout le pays, l'amorce de cette éducation sentimentale va-t-elle tourner court ? Et la romancière de conclure : « Pourquoi ne pas te dire, dans un semblant de sérénité, une douce ou indifférente acceptation : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes ? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée... Pourquoi, mais pourquoi, je me retrouve, moi et toutes les autres : "nulle part dans la maison de mon père" ? »

AssiaDjebar : Discours de Francfort (22 octobre 2000) Prix de la paix des Editeurs et Libraires allemands.

En recevant aujourd'hui devant vous, Mesdames et Messieurs, ce prix des Editeurs et Libraires allemands, prix de la paix 2000, j'hésite soudain : je crains qu'une si prestigieuse distinction me fasse chanceler sous son poids symbolique.

Je voudrais me présenter devant vous comme simplement une femme-écrivain issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée effectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait.

J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.

Je crois en outre que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb, je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain, cette langue donc que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi et en moi, je dis « non » : comme femme, et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain.

Langue, dirais-je, de l'irréductibilité. Et plutôt que d'évoquer, sur ce point, un désir d'enracinement ou de ré-enracinement, pour ainsi dire de généalogie, je voudrais préciser que si j'avais été celte, ou basque, ou kurde, cela aurait été de même pour moi : dire « non » à certaines étapes essentielles de mon parcours... et le dire quand la langue de la première origine se cabre, et vibre en vous, en des circonstances où le pouvoir trop lourd d'un Etat, d'une religion ou d'une évidente oppression ont tout fait pour l'effacer, elle, cette première langue... dire « non » ainsi, qui peut paraître un « non » d'entêtement, de silence, de refus de participation à une poussée collective de séduction – ou de mode -, cet instinct non seulement de préservation individuelle, mais qui serait un « non » quelquefois apparemment gratuit, ou de pur orgueil de l'ombre... en somme cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce « non » de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien c'est cette permanence de « non » intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire. [...]

J'ai parlé de ma durée littéraire, et cette notion temporelle pourrait prêter à équivoque. J'écris, je publie depuis quatre décennies au moins.

Tout compte fait, je devrais plutôt me présenter devant vous avec mes absences, mes silences, mes réticences, mes refus anciens ou récents que je ne comprends pas toujours, du moins sur le moment ; j'ajouterais même me fuir (car il me faut vraiment de l'espace pour écrire) ; je dirais donc plutôt mes exils.

Je ne sais qu'une règle, apprise et éclaircie, certes, peu à peu, dans la solitude et loin des chapelles littéraires : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité.

Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture contre le « contre » de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse votre être tout entier. Contre mais aussi tout contre, c'est-à-dire une écriture de rapprochement, de l'écoute, le besoin d'être auprès de..., de cerner une chaleur humaine, une solidarité, besoin sans doute utopique car je viens d'une société où les rapports entre les hommes et les femmes, hors des liens familiaux, sont d'une dureté, âpreté qui vous laisse sans voix.

Au départ, avant le jaillissement premier et précoce de mon activité d'écrivain, il y eut l'espace donné, un horizon soudain ouvert, une chance inattendue.

Il est clair en effet que je n'aurais jamais été écrivain si, à 10 ou 11 ans, je n'avais pu continuer mes études secondaires ; or ce petit miracle fut rendu possible grâce à mon père instituteur, homme de rupture et de modernité face au conformisme musulman qui, presque inmanquablement, allait me destiner à l'enfermement des fillettes nubiles.

De même, cinq ou six années plus tard, je ne serais pas entrée en littérature avec ardeur si (et cela peut surprendre) je n'avais pas aimé marcher dans les rues des villes en anonyme, en passante, en voyeuse, en garçon manqué, et encore maintenant, en simple promeneuse. C'est pour moi la première des libertés, celle du mouvement, du déplacement, la surprenante possibilité de disposer de soi pour aller et venir, du dedans au dehors, du lieu privé aux lieux publics et vice versa... cela paraît tout simple ici, aujourd'hui, en Europe pour les adolescentes. Cela fut, pour moi, au début des années 50, un luxe incroyable...

Qu'a à voir la marche au dehors, diriez-vous, avec les mots des romans, avec l'élan propre à l'imagination et à toute fiction ? Mais il s'agit ici du mouvement du corps féminin : là se place la ligne la plus acérée de la transgression quand une société, au nom d'une tradition trahie et plombée, tente et réussit parfois, même aujourd'hui, à incarcérer ses femmes, c'est-à-dire la moitié d'elle-même.

Ecrire pour moi, gardant à l'esprit cet horizon noir, c'est d'abord recréer dans la langue que j'habite le mouvement irrépessible du « corps au dehors », je dirais presque son envol.

A l'époque du Maghreb colonial – plus conservateur alors que la société citadine de l'Egypte et du Moyen-Orient -, mes cousines, mes parentes proches se retrouvaient recluses de l'âge de la nubilité jusqu'au début de la vieillesse. Cacher ces femmes de l'œil, du contact de l'emprise des étrangers (parce que non-Musulmans), ce qui avait pu sembler une stratégie de sauvegarde identitaire dans l'Algérie du XIX e siècle était devenu une oppression presque sans faille sur la gent féminine.

Chez moi donc, le désir des mots à écrire, à lancer « aux autres ou simplement au ciel, naît de mes pieds, de mes jambes ainsi que de mon regard libre, posé sur les autres... c'est là sans doute la revanche, en ma personne, de toute la lignée derrière moi, des aïeules cloîtrées à 12 ans, puis mariées, qui ont étouffé de langueur, de rancœur dans l'ombre des patios, jusqu'à la cinquantaine ou la soixantaine respectables !

Puis dans mon trajet d'écrivain, il y a eu un tangage, une interrogation profonde qui m'a fait me taire longtemps : dix années de non-publication, mais pendant lesquelles j'ai pu arpenter mon pays, pour des reportages, pour des enquêtes et enfin des repérages de cinéma, envahie que j'étais par un besoin de dialoguer avec des paysannes, de villageoises de régions

aux traditions diverses, besoin aussi de revenir à ma tribu maternelle, cela douze ans après l'indépendance.

« Assise au bord de la route, dans la poussière », ainsi ai-je intitulé dans mon essai « Ces voix qui m'assiègent » cette période de ma vie où, à travers une chronique visuelle de ce quotidien aux mutations visibles, je réalisai un film au rythme de la mémoire féminine – retours en arrière quand ma grand-mère me racontait la résistance des ancêtres guerriers, souvenirs récents de la lutte d'hier.

Ce fut seulement à cette époque que j'ai pu travailler et créer en osmose avec les miens : écriture de l'espace et de l'écoute dans les pays de l'enfance, l'oreille émergée dans l'arabe dialectal des dialogues, retour du berbère dans tel éclat de souffrance d'une femme « du Mont Chenoua », monologue en français enfin de celle qui déambule dans un territoire où passé et présent se répondent...

Ce furent les deux ou trois années les plus heureuses de ma vie : chercher vraiment à connaître ces lieux de mémoire, cela devient se reconnaître, se retrouver !

1978/79. Mon long-métrage fut vilipendé par presque tous les cinéphiles d'Alger (puisqu'on y retrouvait pas l'optimisme du « réalisme socialiste ») ; il fut honoré ensuite d'un prix de la critique internationale à Biennale de Venise. Au tournant de la quarantaine, je retournais à Paris, la ville de mes études. De là, je décidai d'écrire à distance pour viser désormais au cœur même de l'Algérie – son tréfonds, sa mémoire la plus obscure – dans un nœud algéro-français complexe : mais encore me fallait-il trouver une forme et une structure narrative à la hauteur de ce questionnement, de cette ambition.

Walter Benjamin, qui connaissait si bien Paris qu'il avait découvert dès 1913 et où il vécut les années 30 en réfugié politique disait qu'« à Paris, un étranger se sent chez lui parce qu'on habite cette ville comme on habite ailleurs ses quatre murs »...

Lui, le « flâneur de Paris » dans le sens le plus plein et qui écrivit le premier sur les « passages parisiens », il entretenait en fait des relations rares ou superficielles avec les Français : c'est Hannah Arendt, son amie jusqu'à la fin, qui témoigne.

Pour ma part, installée désormais au cœur de l'ancien « Empire », je me mettais moi aussi à distance de la société française dont je ne gardais que la langue ! Cette langue d'écriture devenue mon seul territoire, même si je campais plutôt sur ses marges. Comme si repartie nue de chez moi, je m'enveloppais seulement de cette langue ! Elle mon unique manteau !

Jusque-là l'écriture française avait été pour moi une sorte de voile, du moins dans mes premiers romans, fictions qui, évitant l'autobiographie, ne hantait vraiment que les lieux d'enfance, s'éblouissant de leur soleil ou s'approchant de la pénombre des maisons traditionnelles.

Dorénavant, résolue avec détermination à écrire « devant » et « dedans » mon pays, dans une sorte de proche éloignement, j'avais besoin comme le photographe qui recule pour ne pas écraser son sujet, d'une perspective la plus vaste.

Avec ou malgré la langue dite « étrangère », j'avais à poser sur mon pays toutes les questions, décidais-je ! Sur son histoire, sur son identité, sur ses plaies, sur ses tabous, sur ses

richesses cachées et sur la dépossession coloniale de tout un siècle – et il ne s’agissait ni protestations ni de réquisitoires. L’indépendance, nous l’avions payé au prix fort ! Il ne s’agissait que de mémoire, que de tatouages de la révolte et du combat, rendus ineffaçables dans nos cœurs et jusque dans l’éclat de notre regard, à devoir inscrire, à conserver, même en lettres françaises et l’alphabet latin !...

Résumé : Issues des actes transgressifs, autofictionnels, des intentions autobiographiques initiales d'une enfance au harem chez Fatima Mernissi et de l'enfance et de l'adolescence fortement imprégnées d'une instruction française - succédant aux premières années d'un apprentissage coranique - chez AssiaDjebar, les écritures de *Rêves de femmes : une enfance au harem* et *Nulle part dans la maison de mon père* s'avèrent au fur et à mesure de leurs évolutions des processus autobiographiques en perpétuel devenir. Ces autobiographies - mêlées à la culture arabo-musulmane, prolifique et rompue derrière lesquelles se révèlent tour à tour Fatima Mernissi et Assia Debar - s'illustrent dans deux formes génériques hybrides, celle de l'Autobiographie/Conte chez la première et de l'Autobiographie/Poésie chez la seconde. Profondément enracinée dans la culture musulmane, l'autobiographie de Fatima Mernissi prend les figures de l'Histoire glorieuse de l'Islam et différentes facettes culturelles essentiellement orales de cette civilisation. Déracinée, l'autobiographie d'AssiaDjebar - aux fortes prises avec la fiction - se situe, elle, à la croisée des imaginaires musulman et franco-latin, un métissage plus étendu associant les Histoires, les arts et les littératures de ces deux univers en fusion. Ces autobiographies se restructurent autour de deux identités recomposées, celle d'un harem plus étoffé et amplement homogénéisé, et celle d'un père à l'identité paradoxale, partagé entre la tradition et le progrès. Elles se transmutent, enfin, grâce aux effets esthétiques onirique, lyrique et théâtral qui les surinvestissent, en des identités irréductiblement plurielles.

Mots-clés : -Autobiographie -Fatima Mernissi -AssiaDjebar -Conte - Roman - Construction identitaire

ملخص: نتيجة خرق لمبادئ و أطر السيرة الذاتية المتمثلة في سنين الطفولة في الحرم بالنسبة لفاطمة المرنيسي و سنين الطفولة و المراهقة جد متأثرة بالتعليم المكثف للغة الفرنسية المتعاقبة لسنوات الأولى لتعليم القرآن بالنسبة لآسيا جبار، كتاب نصوص أدبية « *Rêves de femmes : une enfance au harem* » و « *Nulle part dans la maison de mon père* » تبدو طيلة تطورهما متذبذبة و في تعبير مستمر. نظرا لامتزاجها بالخيال و الثقافات العربية الفرنسية التي من خلالها تظهر فاطمة المرنيسي و آسيا جبار ، فالسيرة الذاتية لكل واحدة منهما تأخذ أشكال هجينة ، الأولى كسيرة ذات - حكاية " و الثانية كسيرة ذاتية - رواية. مرمية جذورها في التراث العربي الإسلامي فالسيرة الذاتية لفاطمة المرنيسي أخذ أرقام التاريخ المجيد للإسلام والجوانب الثقافية المختلفة لهذه الحضارة. نشأ ، السيرة الذاتية ل آسيا جبار - مع ضالات قوية مع الخيال - يقع على مفترق طرق من المخلوقات الإسلامية والفرنسية اللاتينية ، وهو مزيج أوسع من القصص والفنون والآداب والقصائد لهذين الكون. يتم إعادة هيكلة هذه الموروثات حول هويتين متشظيتين ، وهما حريمان متدينان وعلمانيان ، ولأب بطيريك مسلم وعلماني إنساني ، وهويات غير محددة تصبح ، بفضل التأثيرات الجمالية المنمقة ، والغنائية والمسرحية التي الإفراط في استثمارها ، هويات الجمع بشكل لا يمكن اختزاله.

كلمات: -السيرة الذاتية - فاطمة المرنيسي - آسيا جبار - الحكاية - الرواية - بناء الهوية.

Summary: Outcomes of transgressive acts autofictional initial autobiographies of a childhood harem at Fatima Mernissi and childhood and adolescence strongly impregnated with a French instruction - succeeding the first years of learning Koranic - AssiaDjebar, the writings of *Dreams of women: a childhood at the harem* and *nowhere in the house of my father* turn out to be as and when their evolution of autobiographical processes in perpetual becoming. Autobiographical, these autobiographies, which are mixed with the prolific and broken Arab-Muslim culture behind which Fatima Mernissi and AssiaDjebar turn out, take two major hybrid forms, that of the Autobiography-Conte in the first and the Autobiography-Roman in the second. Deeply rooted in the Muslim imagination, Fatima Mernissi's autobiography takes the figures of the glorious history of Islam and different cultural facets of this civilization. Uprooted, the autobiography of AssiaDjebar - with strong struggles with fiction - is situated at the crossroads of the Muslim and Franco-Latin imaginaries, a wider mixture of stories, arts and literatures and poems of these two universe. These legacies are restructured around two cleaved identities, that of a harem both religious and secular, and that of a Muslim patriarch father and humanist laity, indeterminate identities that become, thanks to the aesthetic effects dreamlike, lyrical and theatrical that over-invest them, irreducibly plural identities.

Keywords: -Autobiography-Fatima Mernissi-AssiaDjebar-Tale -Roman-Construction of identity