

Lee William McHenry
Indiana University, Bloomington
Professeur: Oana Panaïté
Langue maternelle: anglais

Corps emprisonnés et langage surveillé :
Le parodique comme subversif dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar

I. Introduction

Dans le chapitre « Panoptisme » de son œuvre *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Michel Foucault contraste deux genres d'organisation sociale. Il analyse le chaos et le désordre provoqués par la Peste noire pendant le quatorzième siècle, et la réaction face à cette confusion. La Peste noire, comme le Carnaval de Venise, a permis le masquage et la transgression des mœurs sociales ; c'était, selon Foucault, un « mélange » véritable des groupes, des rangs, des classes (231). En réponse, l'État présente des régulations qui décrivent des mesures pour maintenir l'ordre dans la société. Ces mesures ont pour but de séparer les corps, d'isoler les malades, de surveiller les actions de ces corps ; de pénétrer et de contrôler chaque élément de la vie des malades (231).

Dès le premier contact avec la France, l'Algérie est témoin d'une situation semblable. Pendant les années de la colonisation, les forces « civilisatrices » imposaient des contraintes dans la vie des Algériens : adopter la langue, la civilisation et les mœurs occidentales. Malgré ces tentatives, cette politique d'assimilation, les Algériens restent toujours « Autres ». La guerre d'indépendance pendant les années cinquante crée un désordre similaire à celui provoqué par la Peste noire ; c'est ce chaos qui permet aux femmes algériennes de se mobiliser. Les Algériennes rejoignent l'insurrection et participent activement à la libération de leur pays. Depuis l'indépendance, néanmoins, ces femmes ne jouissent plus des mêmes libertés à cause de la politique d'arabisation forcée introduite par l'État. Les Algériennes, qui étaient aliénées par la

colonisation française, sont une fois de plus « altérisées » par leurs pères, leurs frères, leurs fils. Sous cette double-colonisation, le corps féminin dévient un centre de surveillance hégémonique.

Le voile opère d'une manière pareille au panoptique de Foucault. L'organisation de cette prison vestimentaire et symbolique crée une structure de surveillance constante et anonyme. Le voile marque les femmes et les dénote comme un groupe subjugué, prescrivant leurs actions acceptables et délimitant leur mouvement, leur regard et leur contact. Cette surveillance est maintenue par le peuple, par les pères, les frères, les fils, les sœurs, les mères: par l'ensemble de la société (202). Le pouvoir du patriarcat est exprimé à travers les pratiques de surveillance généralisée. Incapables d'échapper aux contraintes culturelles, les femmes ne peuvent donc qu'opérer à l'intérieur de leur système coercitif.

Cette surveillance constante et anonyme a des ramifications hors de la régulation du corps et du mouvement. Dans son article sur Assia Djébar dans *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, Patrick Corcoran analyse le contrôle du regard et de la parole dans les œuvres de l'écrivaine algérienne. Le regard et la parole sont surveillés si strictement que l'acte de voir le corps de l'une et de l'autre et l'acte de partager les histoires deviennent les actes résistants (68). C'est dans le contexte de ces deux considérations—le corps et le langage—que je voudrais analyser *Femmes d'Alger dans leur appartement*, un recueil de nouvelles qui donne la voix aux histoires des Algériennes.

II. Le corps emprisonné

Dès la première ligne du livre, Djébar se sert de son écriture pour examiner les questions du corps féminin, de sa relation à la condition des femmes, et de ses représentations littéraires et artistiques. Notre première rencontre avec le corps est dans une scène de torture commise par des hommes anonymes (61). Cette configuration, où une femme reste immobile, entourée par le

regard masculin supérieur, détruite et marquée physiquement par cette présence, résume la thématique du livre. A partir de cette scène, on trouve presque toujours le corps emprisonné d'une manière ou d'une autre. Soit réduit par la soumission aux lois de la nouvelle arabisation, soit érotisé par le pinceau des Orientalistes et l'imagination des occidentaux, le corps féminin est toujours surveillé.

Comme le décrit Foucault, le régime traditionnel enferme le corps féminin dans des espaces limités et prévus. Ces règles transforment les parties de la maison dans des cellules en les délimitant comme des « espaces féminins ». Par cette appellation, tout autre espace devient masculin (et puis, interdit) par défaut. En conséquence, le corps de la femme n'est jamais dans son propre milieu ; il existe toujours dans un milieu masculin ou dominé par les pouvoirs masculins ; même les « domaines » de la femme—la maison et la cuisine—deviennent des cadres aliénants (Djebar, 67). Comme leurs espaces privés, les sorties des femmes au dehors de la maison sont aussi contrôlées et limitées. En instituant le port du voile, l'arabisation a institué aussi l'emprisonnement mobile du corps féminin. Pour aller dans les espaces masculins, les femmes doivent se couvrir, se réduire à un seul contour.¹

Les femmes voilées sont toujours marquées pour qu'elles soient observées par les hommes. Et c'est ce regard inégal qui maintient la subjugation du corps féminin. Quand elles circulent, les femmes traversent les espaces masculins comme des « ombres muettes » (163) et des « fantômes blancs » (245). Elles ne sont point les bienvenues et elles sont des intruses qui doivent être identifiés et surveillés.

Celles qui résistent au voile, qui pensent que leur auto-dévoilement est une action subversive contre l'hégémonie, tombent dans la piège que le narrateur de Djebar présente

¹ Cette réduction physique est évoquée dans la description de la sépulture de Yemma Hadda—la grand-mère d'Aïcha—où elle est « réduite à [une] relief » (167). Cette matrone, cette source de la mémoire collective féminine, est diminuée par le voile, par la pudeur instituée.

ainsi dans l'œuvre : « comme certaines femmes d'Alger aujourd'hui, que tu vois circuler dehors sans le voile ancestral, et qui pourtant, par crainte des situations nouvelles non prévues, s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles ceux-là, bien perceptibles pourtant... » (124). Les voiles, les prisons et les moyens de surveillance existent partout et toujours ; c'est impossible de les éviter. Même les femmes respectées sont soumises aux structures patriarcales.

L'image maternelle de la puissance féminine est un exemple de la réduction elle-même. Dans son œuvre *Gender Trouble*, Judith Butler examine l'inscription des rôles du genre sur le corps, surtout le corps féminin. Une figure maternelle, une mère docile, nourrissante, dévote² est un archétype féminin sanctionné par un pouvoir paternel (177). Djébar note dans son essai à la fin du livre que les mères sont les femmes les plus puissantes, les plus respectées, celles qui « monopolisent » la parole et l'expression culturelle (257). En faisant valoir la fonction reproductive des femmes, le pouvoir patriarcal crée une hiérarchie des rôles qui devient une autre méthode de réguler et contrôler le corps féminin.

Cette régulation de la parole est un thème examiné aussi chez Djébar—il existe toujours un rapport entre corps féminin et parole féminin, qu'elle cite à l'ouverture de recueil, dans la voix d'une narratrice inconnue : « Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile » (8). De la même manière que le corps est réduit par le voilement, le langage lui-même est régulé et limité. Le corps féminin doit être régulé s'il circule (87); le langage doit suivre un certain chemin pour être permissible. Le corps et la voix—le mode de transmission des idées et des pensées—sont tous deux restreints. De cette manière, le partage des histoires et des souvenirs est interdit. En régulant le langage, les mécanismes du pouvoir paternel empêchent la création d'une mémoire collective féminine.

² Dans l'épilogue de la version anglaise traduite par Carolijn de Jager, Clarisse Zimra note que les œuvres de Djébar sont remplies des « mythic tribal grandmothers presented as guardians » (191).

Le langage est limité par les mêmes mécanismes qui limitent le corps à cause de son aspect corporel. Il non seulement inscrit le genre sur le corps, il est aussi un produit du corps. On voit cette corporalité du langage dans la scène de la section « Femmes d'Alger dans leur appartement » où Sarah, Anne, Baya et Sonia se rendent au bain. Dedans, dans cet espace clos, humide, presque utérin, les femmes se dénudent, se dévoilent, et se détendent. Elles desserrent les entraves symboliques de leurs corps et, ce faisant, elles libèrent de leurs corps un langage corporel (111). Ces ahans, ces sanglots, ces expressions charnelles jaillissent des corps féminins et remplissent cet espace d'une présence féminine qui facilite la reprise du corps.

Cette scène au bain est en conversation directe avec les peintures des Orientalistes, et surtout le tableau de Delacroix du même nom. L'imprégnation de cet espace circonscrit par le patriarcat d'un langage corporel féminin est une réécriture du harem. Le harem chez Delacroix est absent, passif, déconnecté ; leur regard est détourné et leur parole est silencieuse. Si belles et si captivantes soient-elles, elles n'existent pas pour elles-mêmes ; elles existent seulement relatives au voyeur, pour titiller et exciter. C'est une fétichisation des femmes « exotiques » et une réduction à une figure unidimensionnelle. Les Algériennes chez Djébar, de l'autre côté, en versant l'eau l'un sur l'autre, en criant de plaisir et de soulagement, et en massant leur chair, reprennent leurs corps au regard du voyeur occidental. Elles récupèrent leur sexualité d'un régime régulateur. Au lieu d'être déconnecté, le harem est rempli d'une présence féminine sexuelle immédiate. C'est important de noter que ces femmes opèrent toujours dans un espace qui leur est fourni par l'hégémonie ; en circonscrivant cet espace, l'hégémonie garantit la continuation de la « machine » de répression. D'une certaine façon, les femmes sont entourées toujours par un regard masculin,³ mais sous ce regard possible, elles réapproprient leurs corps.

³ « Une lucarne dans le plafond à l'ogive élargie » (97) Cette ouverture suggère la surveillance constante des femmes par les hommes et elle évoque le regard inégal.

Néanmoins, la sexualité évoquée dans la scène au bain n'est pas une sexualité érotisée, attirante ou séductrice; c'est une sexualité franche, crue et réelle. Djébar décrit la réappropriation du corps avec un langage robuste et sexuel, mais chaque description qui frise l'érotisme est « interrompue » par une réalité franche.⁴ De cette manière, la corporalité de cette scène est presque parodique ; Djébar parodie à la fois l'érotisation des femmes par les peintres et la « déssexualisation » des femmes par un régime traditionnel. Dans *Gender Trouble*, Butler décrit le pouvoir de la parodie en examinant les drag-queens et leurs performances. Les drag-queens exposent la précarité entre le genre et le sexe en incarnant des personnages féminins dans leurs corps masculins. Elles (ou ils ?) évitent une définition en oscillant entre le masculin, le féminin et l'innommable. Ce faisant, elles/ils montrent l'arbitraire et la construction politique des rôles du genre (192). L'oscillation chez Djébar entre « érotisme » et « laideur » déstabilise le pouvoir d'un discours patriarcal régulateur. Le fait que cette parodie se passe dans un espace masculin amplifie l'effet et souligne l'argument de Butler dans *Gender Trouble* que la subversion ne peut pas exister hors de la culture, que c'est nécessaire de parodier les règles et les normes de la culture paternelle *dans* cette culture même (117, 127).

III. Un langage surveillé

Dans son discours à la réception du Prix de la Paix, intitulé « Idiome d'exil et langue d'irréductibilité », Assia Djébar analyse les pouvoirs du langage, en décrivant son propre langage intérieur comme un refus. Selon Djébar, ce type de langue—pour elle, le berbère—acquiert les pouvoirs défiants : c'est une expression du « non » intérieur. Le langage des femmes au bain est

⁴ Exemple : « Noirâtre, paisible, travaillant rythmiquement, la masseuse semblait elle-même se détendre. S'arrêtant pour reprendre souffle, versant alors lentement une tasse d'eau chaude sur le dos nu bronzé, tandis que, sous elle, s'exhalaient des soupirs rauques. » (98)

pareil à cette « langue de l'irréductibilité » : cette parole collective qui émane des corps « vibre en » elles et c'est un grand « non » collectif face à l'hégémonie.

Ce langage corporel est la source d'un refus collectif, un acte de « dire » dans un espace où la parole est strictement surveillée. Mais ce « dire » n'est pas un dialogue ; c'est impossible de communiquer ou de partager dans ce langage. Dans une telle société où la parole est régulée, un échange de parler/entendre est un acte résistant. En fait, Sarah remarque aux pages 122 et 127 que le partage de l'histoire est le « seul moyen de tout débloquent ». Ce partage et son produit—la création d'une mémoire collective—sont les actes résistants et libérateurs.

Pour transmettre l'histoire ou la mémoire, c'est nécessaire d'utiliser une *langue articulée* au lieu d'un langage symbolique (comme le corporel). Djébar se sert de la langue française pour raconter les histoires de ses personnages. Le choix d'utiliser la langue du colonisateur peut sembler comme le produit d'une colonisation psychologique, comme un vestige d'un emprisonnement linguistique. Dans son roman *L'Amour, la fantasia*, Djébar cite les implications de l'utilisation du français par les colonisés : le français est une langue « de revendication, de procédure, de violence » (300). Pour elle, le français n'est jamais séparé de son passé colonisateur ; il reste toujours oppressif, limitatif et emprisonnant.

Djébar est conscient de ce qu'elle implique en racontant les histoires de ses Algériennes en français. En fait, son utilisation du français lui fournit l'occasion de réécrire l'histoire de la colonisation—surtout la colonisation des femmes—en ayant ses personnages transmettre la mémoire collective. L'histoire est écrite par le conquérant—ici, par le colonisateur, dans la langue du colonisateur. L'écrivaine raconte les histoires de ses personnages dans la langue du colonisateur, effectivement réécrivant l'histoire de la colonisation d'un point de vue à la fois

colonisé et féminin. Cette réécriture est comme une arme contre la double-colonisation des Algériennes et c'est, d'une façon, une continuation de la lutte contre le colonisateur.

De plus, Djébar utilise son moyen d'une manière oscillante. Cette langue colonisatrice— toujours prestigieuse, raisonnante, belle—est manipulée et tordue entre les mains de l'auteur. Dans plusieurs passages du livre, l'auteure se sert d'un français « classique » et régulé, mais, dans certains d'autres, elle rend cette langue anormale. Cette perversion est surtout évidente aux premières pages du livre et dans la section qui succède à la scène au bain, intitulée « Pour un diwan de la porteuse d'eau ».

Le récit après l'introduction tortueuse contient les techniques d'écriture dont Djébar se sert pour créer une ambiguïté à travers de la confluence de voix et de temps. Dans ce passage, Sarah répond à un appel d'Anne :

Le téléphone. Sarah surgit dans le couloir.
Elle se penche, attend : le lait, sur le feu, risque de brûler. (64)

On voit une confluence à la première ligne : les premiers paragraphes du récit sont au passé. Ici, Sarah surgit dans le couloir, et les actions qui suivent sont au présent. Le mot « surgit » peut être lu au présent, au présent historique, ou au passé simple. Ce petit verbe même est un espace liminal entre les deux temps, où le lecteur peut faire face à l'ambiguïté du temps.

La ligne qui suit est un exemple d'une autre confluence : celle des consciences. Djébar se sert du discours indirect libre pour mélanger la narration et le dialogue. Les pensées de Sarah sont mises en page directement, sans intervention du narrateur. Les consciences du narrateur et du personnage se mêlent, et cette mélange provoque des questions : qui est le narrateur ? est-il un personnage ? quel est son rapport avec les personnages ?⁵

⁵ Ces deux confluences évoquent les questions sur la mémoire et l'histoire. Dans quel temps existe la mémoire ? Dans le passé ? Dans le présent ? Et qui est le narrateur de la mémoire et de l'histoire ? Celui qui a eu

La section « Pour un diwan de la porteuse d'eau » se trouve après la scène au bain où la corporalité féminine est questionnée. Dans cette section, la masseuse du bain, après qu'elle trébuche et tombe, est portée dans un wagon à l'hôpital ; le récit suit sa conscience, ses pensées et ses souvenirs. Pour évoquer ce monologue intérieur, Djébar se sert d'un langage pictural. Le texte est coupé en phrases courtes, comme les pensées brèves et divisées de la porteuse. Cela crée une difficulté de le lire, parce que le rôle de chaque phrase n'est pas clairement défini ; les phrases se mêlent et se jouent pour communiquer l'expérience mentale de la porteuse. De plus, le rapport entre les phrases n'est pas clair, et par conséquent, le passage devient difficile de lire et de comprendre. L'incompréhensibilité du passage est un aspect que Djébar inclut délibérément. L'ambiguïté du vocabulaire et de la syntaxe est aussi délibérée. Djébar veut que le lecteur soit confus, qu'il doive arrêter, relire, et se communiquer avec le texte. Pour réaliser cela, Djébar utilise une prose picturale pleine des phrases courtes, des mots ambigus, et des structures peu compréhensibles.⁶

Grâce à ces ambiguïtés, ces tensions, et ces incompréhensibilités, le français clair devient un moyen nébuleux. C'est une parodie d'une langue fière de sa raison et de sa clarté. Djébar se sert de cette parodie pour déplacer encore les pouvoirs discursifs de l'hégémonie.

IV. Conclusion

Selon Corcoran, les actes des « femmes d'Alger » —la communion des corps et des paroles, leur partage sensoriel et verbal et leur lien avec les générations féminines passées—sont des actes subversifs. Mais, dans un sens butlerien, la vraie subversion se passe chez Assia

l'expérience racontée ? Ou une troisième personne ? Le protagoniste de l'histoire, parle-t-il par cette troisième personne ?

⁶ Cette section suggère les réponses possibles aux questions sur la mémoire et l'histoire soulevées par le récit des premières pages. La mémoire et les souvenirs sont difficiles à raconter clairement ; la mémoire est une entité nébuleuse et compliquée, et une langue articulée est incapable de la transmettre.

Djebar elle-même. La communion des corps et la création d'une mémoire collective sont des actes résistants, bien sûr, mais elles ne sont pas vraiment subversives. Djebar comme auteure se sert de ces scènes pour créer une parodie méta textuelle. Ce sont précisément ces parodies de la représentation du corps et de la langue qui sont subversives. Assia Djebar devient un agent de l'œuvre, et son écriture ainsi que sa production de ce livre est un acte subversif lui-même.

Œuvres Cités

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2008. Print.

Corcoran, Patrick. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.

Delacroix, Eugène. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1834. Musée Du Louvre, Paris.

Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement: nouvelles*. Paris: A. Michel, 2002. Print.

Djebar, Assia. "Idiomes de l'exil et langue d'irréductibilité." Speech. Prix des Éditeurs et Libraires allemands : Prix de la Paix.

Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia: roman*. Paris: Albin Michel, 1995. Print.

Djebar, Assia. *Women of Algiers in Their Apartment*. Trans. Marolijn De Jager. Charlottesville: University of Virginia, 1992. Print.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Print.