


## Vaste est la prison, Assia Djébar. Projet de palimpseste

Hanae Abdelouahed<sup>1</sup>

Université Chouaib Doukkali (Maroc) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/afri.106378>

Recibido: 05/12/2025 • Revisado: 15/01/2026 • Aceptado: 27/01/2025

**Résumé :** La situation de Assia Djébar est celle de « contact de cultures ». D'origine algérienne, elle choisit de s'installer en France pour protester contre la répression en Algérie. Les cultures se croisent et s'interagissent de manière complexe dans son projet d'écriture tout en cherchant à transcender les frontières.

La notion de palimpseste acquiert une importance particulière dans son œuvre, notamment dans son roman *Vaste est la prison* (1995). Elle renvoie à une succession d'histoires qui s'emboîtent en fragments où l'on peut repérer des traces, qui peuvent dire « autre chose ». Ce procédé permet à l'écrivaine de repasser par des chemins peu explorés afin de rendre compte d'une Histoire controversée qu'elle déterritorialise et reterritorialise pour en proposer une relecture critique.

Dans cette intervention, nous nous intéresserons au palimpseste entendu comme un processus d'effacement et à ses modalités que l'auteure déploie pour constituer sa propre voie/ voix francophone qu'elle désigne elle-même comme une « francographie ».

Il s'agit de répertoirer des formes d'histoires élaborées par la fiction littéraire afin d'analyser la manière dont se déploie la dialectique de l'identité et de l'altérité en analysant les modalités par lesquelles Djébar construit un espace textuel où elle trouve une forte consolation. Cet espace éveille le sujet à la conscience d'une puissance, qui est la sienne, et lui offre la légitimation de son pouvoir retrouvé ; celui de créer de nouveaux textes.

**Mots-clés :** palimpseste ; Histoire ; Voix de femmes ; silence ; francographie

### EN *Vast is the Prison, Assia Djébar. Palimpsest Project*

**Abstract:** Assia Djébar's situation can be described as one of cultural contact. Of Algerian origin, she chose to settle in France as an act of protest against repression in Algeria. In her writing project, cultures intersect and interact in complex ways, while seeking to transcend geographical, linguistic, and symbolic borders.

The notion of the palimpsest acquires particular importance in her work, notably in the novel *Vaste est la prison* (1995). It refers to a superposition of fragmentary narratives in which traces emerge that may signify "something else." This process allows the writer to follow little-explored paths in order to give an account of a controversial History, which she deterritorializes and reterritorializes so as to offer a critical reinterpretation.

In this presentation, we focus on the palimpsest understood as a process of erasure, as well as on the writing strategies deployed by the author to construct her own Francophone path—and voice—which she herself designates as "Francography."

The aim is to identify forms of history elaborated by literary fiction in order to analyze how the dialectic of identity and otherness unfolds, through an examination of the strategies by which Djébar constructs a textual space imbued with profound consolation. This space awakens the subject to an awareness of a power that is uniquely her own and grants her the legitimacy of a recovered authority: the power to create new texts.

**Keywords:** palimpsest; History; Women's voices; silence; Francography

<sup>1</sup> Maître de conférences habilité, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'El Jadida, et membre du Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel. (université Chouaib Doukkali).

## ES *Vast is the Prison, Assia Djébar. Proyecto de Palimpsesto*

**Resumen:** La situación de Assia Djébar puede describirse como una de contacto cultural: De origen argelino, eligió instalarse en Francia como forma de protesta contra la represión en Argelia. En su proyecto de escritura, las culturas se cruzan e interactúan de manera compleja, al tiempo que buscan trascender las fronteras geográficas, lingüísticas y simbólicas.

La noción de palimpsesto adquiere una importancia particular en su obra, especialmente en la novela *Vaste est la prison* (1995). Remite a una superposición de relatos fragmentarios en los que pueden identificarse huellas que significan “otra cosa”. Este procedimiento permite a la escritora recorrer caminos poco explorados con el fin de dar cuenta de una Historia controvertida, que ella desterritorializa y reterritorializa para proponer una relectura crítica.

En esta intervención, nos centramos en el palimpsesto entendido como un proceso de borrado, así como en las estrategias de escritura que la autora despliega para construir su propio recorrido—y su propia voz—francófona, que ella misma denomina «francografía».

Se trata de identificar las formas de historia elaboradas por la ficción literaria con el fin de analizar cómo se despliega la dialéctica de la identidad y la alteridad, a través del estudio de las estrategias mediante las cuales Djébar construye un espacio textual cargado de una profunda dimensión de consuelo. Este espacio despierta en el sujeto la conciencia de un poder que le es propio y le otorga la legitimación de una autoridad recuperada: la de crear nuevos textos.

**Palabras clave:** palimpsesto ; Historia ; Voz de mujeres ; silencio ; francografía

**Sumario:** Introduction. 1. Des voix entre prison et réinvention. 2. Vers une parole féminine décentrée. Conclusion.

**Cómo citar:** Abdelouahed, H. (2026). *Vaste est la prison*, Assia Djébar. Projet de palimpseste. *Africanias. Revista de Literaturas* 4, e106378, <https://dx.doi.org/10.5209/afri.106378>

### Introduction

Comme le rappelle l'étymologie du mot, le « palimpseste » désigne un parchemin réécrit après effacement du texte premier lequel demeure cependant lisible sous le texte nouveau Reprise par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), cette définition met en lumière la dimension matérielle du palimpseste, pensé comme une pratique dont le déploiement repose sur un effacement qui ne signifie jamais disparition. Cette conception offre un cadre heuristique fécond : elle engage des techniques spécifiques, assignées à des fragments, des réécritures, des traces signifiants qui configurent le texte comme un espace stratifié, où l'ancien et le nouveau coexistent dans une stratégie productive.

Assia Djébar a su bien exploiter ce procédé dans plusieurs de ces romans afin d'en construire et d'en développer largement une mémoire littéraire critique. Son roman *Vaste est la prison* (1995), le troisième roman de son *Quatuor algérien*, illustre bel et bien ce mouvement diachronique qui transcende la simple narration dans une sorte de palimpseste où les voix des personnages, tantôt audibles, tantôt effacées, interrogent les silences de l'Histoire officielle et les failles du discours dominant.

Par sa double approche autobiographique et historique, le roman explore une Algérie au crible d'une douleur qui sert d'appoint pour justifier une Histoire étriquée, dans laquelle la femme joue un rôle primordial tant dans sa constitution que dans sa pérennité culturelle et identitaire.

Dans cette étude, il s'agit de répertorier et d'analyser les figures élaborées par la fiction dans *Vaste est la prison* et de montrer comment ces figures nous confrontent à une construction éthique qui possède une dimension transgressive, fondatrice d'une poétique que l'on pourrait qualifier de « Francographie » pensée dans l'interstice des langues et des cultures. Par ce geste de décentrement, la langue française est dépouillée de son pouvoir de domination et devient un espace habité par d'autres langues, mémoires et voix marginales. L'approche critique que nous nous efforcerons de mettre en œuvre tendra à retrouver cette poétique dans ce qu'elle a de différent par rapport à d'autres voies/ voix de la littérature francophone.

### 1. Des voix entre prison et réinvention

Le palimpseste se situe au cœur du titre du roman *Vaste est la prison* qui reprend une formule extraite de la chanson berbère « vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu délivrance ? » (VEP, 1995, p. 236-37) composé e par Jean Amrouche et interprétée par Taos Amrouche. L'adjectif « vaste » confère au titre une dimension phénoménologique particulière, celle d'une disproportionnalité qui s'oppose à la signification de « prison ». Aussi intenses qu'elles soient ces deux images, elles offrent pour autant une expérience subjective marquée par une antithèse qui met en avant la polarité ouverture/ enfermement. Cette discordance trace en filigrane une spatialité paradoxale : l'immensité du « vaste » semble à la fois diluer et submerger les murs de l'enfermement tout en suggérant une forme d'écrasement. Chaque mur symbolise non seulement une limite concrète, mais aussi l'intériorité fracturée du sujet.

La métaphore de la prison tient compte d'une réflexion autour du visible et de l'invisible et des multiples formes de contraintes - sociales, culturelles, - qui pèsent sur les femmes, en particulier dans les sociétés traditionnelles. Ces contraintes, Assia Djébar ne se contente pas de les représenter : elle les actualise dans son

œuvre à travers un geste d'écriture assumé comme devoir de mémoire, et explore l'enfermement à travers une immersion dans les strates obscures du souvenir. C'est dans ce sens qu'elle écrit :

Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid.

Et la vie s'émiette; et la trace vive se dilue ». (VEP, 1995, p.11).

L'écriture apparaît alors comme un espace liminal où la trace ne disparaît jamais totalement mais se fragmente, se dilue et se reconfigure dans une volonté de restituer une mémoire mise sous contrainte. Ce langage « s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage se parle et s'écrive ». (Genette : 1966, p.108). Il constitue ainsi l'enjeu même de l'écriture dans le roman.

Assia Djebar superpose au moins trois niveaux de récit, chacun marqué par une dimension spéculaire. Le récit principal est porté par la narratrice Isma, personnage fictif à travers lequel s'opère une remise en question des repères de la fixité propres à la société de son contexte. Femme mariée, elle se retrouve confrontée à une histoire amoureuse clandestine avec un collègue, « l'Aimé », dont l'identité demeure volontairement anonyme tout au long du roman. Cette relation secrète, loin de se réduire à une simple transgression morale, devient pour Isma un espace d'expérimentation de soi ; elle met à l'épreuve les limites imposées par la tradition du harem et les normes sociales :

J'aime et je me suis crue, non pas coupable, mais malade. Non point parce qu'il y avait l'époux dont il me fallait m'écarter, dont en fait je découvrais que je m'étais depuis longtemps écartée ! Non; j'ai cru aimer et que ce fut une étrange maladie ! (VEP, 1995, p.105).

Entre culpabilité et envie de transgression, l'effacement s'avère paradoxalement créateur comme le suggère l'intitulé de la première partie du roman : « l'effacement dans le cœur » (VEP, 1995, p.17). « De l'effacement » relèverait ainsi d'une véritable heuristique qui atteste à divers degrés de la force d'une pratique tant critique qu'auctoriale : « Je veux fuir, je veux m'effacer, effacer mon écriture » (VEP, 1995, p. 331) ». Il apparaît dès lors comme le produit de processus multiples, marqués au sceau de paramètres contingents qui structurent les modalités d'une rhétorique du féminin.

Loin de signifier une disparition de soi, il désigne l'ouverture d'un espace intérieur dans lequel l'expérience subjective se constitue et prend forme. Plus Isma s'enfonce dans cette passion, plus elle en découvre la complexité. Son amour pour « l'Aimé » n'est pas simplement une passion romantique, mais plutôt une affection maternelle, écho d'un amour réprimé et modelé par les contraintes sociales : « « Ainsi je me dévoilais. Ainsi je me cherchais. Ainsi à moi-même, je tentais de me masquer » (VEP, 1995, p.32). Ce sentiment révèle en creux les amputations psychiques imposées aux femmes en ce qu'elles sont soumises à une norme sociale qui en contrôle l'expression. Il ne se réduit pas à un simple choix individuel ; il s'inscrit dans une généalogie du silence héritée. L'histoire de la mère de la narratrice, Bahia, est emblématique d'un mutisme que l'auteure articule à une identité culturelle susceptible d'être redéfinie et repensée :

[...] Bahia immobilisée...Bahia muette, le visage sec, se répétait en elle, tout au fond d'elle, la complainte berbère...deux ou trois mots chantaient en elle, lentement, avec des cahots, une sorte de marche rude, qui tanguait, mais qui calmait aussi – ce qui fit qu'elle regarda, sereine, la face soudain enveloppée de Chérifa, sous le linceul englouti, et qu'on emportait. (VEP, 1995, p.237-38).

Le trouble provoqué par la perte d'une ancêtre ne relève pas uniquement d'une fuite face à un passé douloureux : la mort elle-même constitue une perte irréductible, à la fois affective, symbolique. D'une part, Elle instaure une rupture définitive dans la chaîne de la transmission. D'autre part, elle esquisse une mémoire lacunaire, fragmentaire d'un passé étouffé marqué par l'oppression. C'est en effet cette défaillance que la narratrice s'efforce de tirer des profondeurs de l'oubli, malgré le fait qu'il ait été volontairement enseveli par les femmes elles-mêmes, parce qu'il demeure indissociable de la douleur. « Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle, la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse [...] » (VEP,1995, p.339).

La mort redouble ainsi l'effacement : elle fige le non-dit tout en rendant l'acte de remémoration nécessaire et impossible. Entre l'impossibilité de dire et l'urgence de se souvenir se dessine un cheminement, porté par un désir de renouveau compris dans ce sens comme une quête pour s'affranchir de cette pression sociale, une recherche d'une liberté intérieure qui lui permettrait de se reconstruire autrement.

Ce nouvel espace intime ne se donne jamais comme un lieu ouvert ou pleinement accessible; il est ancré au contraire dans une série de lieux clos, marqués par la contrainte et la dissimulation. Isma évoque ainsi un quotidien traversé par le silence et le masque, dans lequel les émotions doivent se contenir et se détourner : « mes mots sont voilés, mes rires, s'ils ne sont pas faux [...] je les fais fuser plus haut, sur un rai de lumière lointaine » (VEP, 1995, p.19). Le sentiment réversible de l'étouffement et de l'enfermement se prolonge dans une expérience sensible immanente à la mémoire : « j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid » (VEP, 1995, p.11). La mémoire rend alors perceptible les contraintes d'un espace interstitiel incontournable et douloureux qui oscille entre silence et remémoration, que la narratrice Isma habite comme une expression authentique de soi.

Ce processus de transformation engendre une nouvelle conception du féminin: la femme, affranchit des normes et des attentes, y trouve la possibilité de réinventer son existence. Elle surprend d'abord par l'image qu'elle donne d'une femme apparemment soumise et marginalisée, enfermée dans des rôles socialement prescrits (épouse, mère, gardienne du foyer et de la mémoire familiale). Au-delà des stéréotypes, la femme

chez Djébar témoigne d'une agentivité latente qu'elle développe discrètement et dans la dissimulation. Autour d'Isma gravite une constellation de figures féminines (la mère Bahia, les femmes anonymes de la lignée ou encore les femmes du harem) qui déclinent, chacune à sa manière, les formes multiples de l'enfermement et de la résistance et contribue à une cartographie du féminin dans lequel le silence, au lieu d'être absence, se transforme en un lieu de possibles recompositions.

En effet, le récit se tisse dans une filiation et un héritage de voix qui se croisent, se répondent et se superposent : « J'écris dans l'ombre de ma mère... poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de guerre intérieure. » (VEP, 1995, p.172). Certaines, à l'instar des « paroles autoritaires » de Bakhtine<sup>2</sup>, résonnent comme les échos des structures sociales figées de leur époque portant en elles les stigmates de normes et d'idéologies apparemment inébranlables. Elles sont le reflet des contextes oppressifs qui les ont façonnées. D'autres voix, en revanche, surgissent de l'opacité du silence, un silence relevant ni du mutisme ni de l'effacement pur, mais qui se manifeste par des ellipses, des récits fragmentés, des blancs de la mémoire et des paroles différées. « Ce silencieux désir », comme le suggère l'intitulé de la troisième partie du roman, s'inscrit dans les hésitations de la narration, dans les souvenirs interrompus, dans les corps contraints à se taire. « Silencieux désir informe » (VEP, 1995, p.266), il fonctionne comme un degré zéro de l'expression, où l'absence de mots se meut en un puissant signe de subversion : « L'époux rentre ; moi et lui dans la chambre. [...] Le silence s'épaississait. Et je n'étais pas seule, et je ne pouvais me réfugier dans mes rêves... » (VEP, 1995, pp. 82-83).

Ce silence ne désigne pas une absence de discours, il se présente au contraire comme une réappropriation du langage qui paraît défaire les représentations orientalistes. L'histoire des femmes du harem qui remonte aux années 60 et que l'auteure imbrique à l'histoire-cadre véhicule une réflexion profonde à propos de la masculinité caractéristique de la société patriarcale. Elle se révèle comme une identité façonnée à travers le regard de l'autre, progressivement fragilisée par ce même rapport, et dont la dynamique centrale consiste en une déprise de soi par l'autre. L'identité de la femme n'est donc jamais totalement autonome, mais constamment définie et redéfinie par le regard extérieur, qu'il soit direct ou implicite. A cet égard, les concepts de légitimité et de consentement de Max Weber paraissent convenir à l'état dans lequel se retrouve la femme de cette époque : « la forme de légitimité actuellement la plus courante consiste dans la croyance en la *légalité*, c'est-à-dire la soumission à des statuts *formellement* corrects et établis selon la procédure d'usage » (1995, p.73)

À l'intérieur de la maison, l'organisation spatiale traduit une hiérarchie inversée : à l'intérieur de la maison, le rez-de-chaussée, notamment le salon, reste réservé aux hommes, tandis que les femmes sont reléguées aux étages supérieurs, dans leur chambre ou la cuisine :

Le soir, tard, dans la cuisine, elle décida silencieusement, et pour elle-même (elle en parlerait ensuite à sa fille presque adolescente, avant de préparer le terrain pour obtenir l'autorisation maritale) ...Elle répéta, cette fois, devant sa petite, le lendemain soir, et toujours dans la cuisine, en terminant la vaisselle... (VEP, 1995p.183) Le soir, dans la cuisine, quand avec sa fille elles terminèrent de tout ranger, elle lui murmura avec un sourire complice, un peu en gamine...<sup>3</sup> (VEP, p.185).

Paradoxalement, cet espace clos et « secondaire » confère aux femmes un véritable pouvoir : elles y exercent une autorité sur leur intimité, leurs gestes quotidiens et la transmission culturelle assurée par le lien intergénérationnel. Ainsi, ce qui pourrait apparaître comme un lieu de frustration devient un espace d'initiative et de complicité féminine.

Par ailleurs, face à la présence de l'homme, la femme est appelée à baisser le regard ou à le détourner pour témoigner de son obéissance et sa soumission. Ce sentiment de rejet donne naissance à une spatialisation de l'intime dissimulée, façonnée par une culture régie par *l'al hurma* (mot arabe pour dire "l'honneur"), où la conduite de la femme est inextricablement liée à celle de l'homme-mari. Dans cette logique, le corps féminin incorpore un signe de féminité interdite aux regards extérieurs, un bien que seul l'époux est en droit de s'approprier. Le corps de la femme s'identifie à un territoire d'un contrôle exclusif, un espace de possession que l'homme, en tant que gardien de l'honneur familial, se réserve de manière absolue. Cependant, cet homme, désigné par le terme « l'e-dou » (l'ennemi), représente à la fois un protecteur et un oppresseur. Car, tout en exerçant son autorité, il incarne aussi l'ennemi silencieux dans ce jeu complexe de domination : « Certes, rétorqua la dame enveloppée de son voile immaculé et qui, pour finir, masqua tout à fait son visage dans un geste non dénué de hauteur, impossible de m'at tarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison ! » (VEP, p.13) « Oui l'ennemi [...] ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ? [...] L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle ainsi évoquait son mari ! » (VEP, p.14).

La forclusion se révèle dans des relations conflictuelles lesquelles régissent cette société, où la femme, paradoxalement, détient le pouvoir tout en participant à la perpétuation d'une éducation sexiste qui divise les genres et les placent dans une dynamique de rivalité. La femme ne nourrit pas seulement de la haine envers l'homme, mais également envers l'autre femme. C'est ce que symbolise la figure de la grand-mère de la narratrice Fatma, détentrice du pouvoir dans le harem, qui incarne cette ambivalence : « elle nous dévisageait

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) est un philosophe et théoricien russe du langage et de la littérature. Ses travaux portent notamment sur le dialogisme, la polyphonie romanesque et les formes du discours. La notion de « parole autoritaire » désigne, chez lui, un discours hérité, normatif et clos, qui s'impose au sujet sans négociation. Voir : *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>3</sup> Le passage en gras a été souligné par l'auteure de cette analyse afin de mettre en évidence l'importance de l'espace féminin et de la complicité intergénérationnelle ; le texte original ne comporte pas de soulignement.

l'une après l'autre et, avec une amertume indicible, mais aussi une fierté indéniable, comme si, sur tout son parcours mouvementé, elle avait eu, elle, ce rare privilège, elle seule de notre cité ancienne, elle seule n'ayant après tout rencontré « que des hommes » (VEP, p.105).

Il arrive que le « féminin » soit sublimé par la femme dont émane une subjectivation masculine disposée d'elle-même : « Eh bien quoi, vous en ferez un garçon peut-être ? » (VEP, p.304) disait la grand-mère à la petite Isma. Ces paroles révèlent non seulement une résignation face à l'ordre social établi, mais aussi une tentative de se conformer à des attentes patriarcales qui valorisent implicitement le masculin au détriment du féminin. Derrière son attitude se profile une image récurrente dans l'imaginaire collectif de la société traditionnelle : celle de la femme battue et souvent utilisée comme métaphore par les écrivains algériens de la période postcoloniale. Elle est employée pour mettre en lumière les contradictions d'une société en constante glorification du masculin le masculin au détriment de la souffrance féminine, une souffrance qui n'est plus le fruit d'un fatalisme inéluctable, mais comme un effet concret des normes sociales et des structures patriarcales: « Moi, femme arabe, écrivant mal l'arabe d'assise, aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère, sachant qu'il me faut retrouver le chant profond, étranglé dans la gorge des miens, le retrouver par l'image, par le murmure sous l'image » (VEP, p.201).

Pourtant, chez Assia Djebar, cette vulnérabilité n'exclut pas l'agentivité. La femme ne se limite ni à une victime ni à une simple métaphore : elle affirme une présence concrète et une réalité propre, tout en révélant les ressorts d'un traditionalisme pathologique profondément ancré, qu'elle explore avec lucidité. Comme le souligne la critique :

Le féminin n'est plus, chez Assia Djebar, comme il l'était, chez Kateb Yacine, une métaphore, il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment le nommer et l'encerclait d'approximations [...]. (J-M., Clerc, 1997, p. 9).

Ainsi, l'identité féminine chez Djebar se déploie dans un entrelacement de souffrances et d'agentivité, où la mémoire, le corps et le langage deviennent des instruments de résistance et de reconstruction. Cette agentivité n'est pas éphémère : la perpétuité des images à travers le temps illustre une présence continue et inaltérable. La femme, loin de rester figée dans un instant, se réinvente constamment, et sa voix persiste au-delà des générations.

Parmi les histoires prégnantes de ce présent figure celle de Hania, à qui la narratrice consacre la séquence « Celle qui s'en va » (VEP,1995, p.309) extraite du sixième mouvement de la partite *Femme arabe*, consacrée au tournage cinématographique. Ce personnage vivait dans un HLM d'Alger en compagnie de son mari qui fait d'elle un objet de désir et de reproduction : « elle accouchait régulièrement, une fois tous les deux ans ; quelquefois moins » (VEP,1995, p.311). Le traumatisme que décrit cette situation provoque chez le personnage un rejet de son corps et une éteinte de sa voix, car à chaque fois qu'elle tombe enceinte, elle perd sa voix. L'aphasie lui ouvre la possibilité du retour au foyer, de retrouver sa mère et de se libérer du joug de la fonction de progéniture imposée à ce corps au point de l'anéantir et disparaître. : « À jamais, elle quitte à jamais son mari et cinq enfants » (VEP 1995, p.312).

Ce qui émerge, c'est un discours rudimentaire. Il s'énonce dans la gélotion apparente entre les deux sexes et que l'intime amorce alors sa réécriture par le biais des voix de femmes sous des identités fictives qui s'entremêlent sous forme d'ombre ou de fragments d'histoires longtemps recouvertes; celles de femmes à la recherche de leur féminin loin de toute considération naturaliste pour le sauver de la gangue du langage masculin que le colonisateur tend à instrumentaliser ensuite pour légitimer son acte.

Ces images en situation de force et de construction se profilent dans l'univers romanesque de Assia Djebar et donnent naissance à un bataillon de femmes qui échappe à l'explication bourdieusienne ; car derrière le paraître et les modes de domination persiste un silence consensuel repérable d'un changement. Ce projet commence par la coloration en blanc dans le drap qui attribue aux femmes une identité de la non-distinction impulsée par le discours social et qui a rendu les femmes semblables, à l'instar d'une communauté dont la construction repose sur dans la dissimulation et le silence. Le «silencieux désir» s'y greffe à cette pesante détermination du ghetto, forme une issue qui permettrait à la femme d'esquisser une voie de libération d'une réalité aliénante :

Et le regard que je levais sur le sommet de l'arbre, sur le visage du garçon aux cheveux châtain, au sourire moqueur, était celui d'un silencieux désir informe, démuné à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler. ( VEP, 1995, p.134).

## 2. Vers une parole féminine décentrée

À la rigidité de la langue de la norme, les femmes inventent leurs propres langues ; la langue du corps qui s'entend une quatrième langue dans la vision de Assia Djebar:

Pour les fillettes et les jeunes filles de mon époque – peu avant que la terre natale secoue le joug colonial –, [...] nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nous soupir vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeune ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps (A. Djebar, 1985, p. 254)

Dans cette perspective, le corps, leur première prison, ne saurait se réduire à une abstraction ou à une forme de dépossession comme le suggèrent les théories de Bourdieu. Il acquiert un sens autre ; celui de

«la substance intime qui inspire » comme le disait d'Ibn Arabi. L'essentiel serait le corollaire du sensuel. La femme ne se définit pas uniquement par le corps dans sa dimension sensuelle ; chez Djébar, ce sont surtout des éléments intelligents du corps, tels que l'œil et la voix à partir desquels se construit le féminin. Ces instances deviennent des leviers privilégiés de subjectivation, sans exclure pour autant les autres dimensions corporelles.

L'œil revêt ainsi une importance capitale. Il est ce qui émerge du corps voilé de la femme, ce qui traverse les limites visibles du corps et lui confère une forme de domination subtile sur l'extérieur. À travers le regard, la femme, pourtant voilée ou enfermée dans des espaces clos, devient une figure de puissance : «Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois «notre». Unique regard perçant les murs des siècles passés, s'échappant hors des maisons tombeaux d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré. Redonnant lenteur et relief au rythme des choses» (174). Le regard, compris dans sa dimension intelligente, agit comme une force pulsive qui soustrait au voir sa pulsion dévorante et décline une invitation à une forme de prise de conscience.

Il est d'autant un acte de vengeance qui brise les lois et franchit les barrières de la normativité pour voir émerger en lui une sorte de sublimation du monde capable de défaire les clichés de la société en contexte. Paradoxalement, ce qui est proscrit offre à la femme une opportunité de s'approprier un regard plus intime, plus intérieur. C'est dans ce retrait que la femme se réinvente, en plein silence, un silence révélateur de transgression et de subversion qui se découvre chez Assia Djébar comme effet d'un espace propre (M. Heidegger, 1958) pour écrire *autrement* « en marge de [la] francophonie » (A. Djébar, 1999).

Penser le silence comme *dire* suppose d'abord de penser à une activité mnémotechnique que l'auteure affine à des voix en deuil et des voix enterrées. Dans ce sens, le palimpseste peut envisager « [une] présence d'une chose absente marquée du sceau de l'intérieur » (P. Ricoeur, 2003, p.11). Assignée à une mémoire qui en quête de la trace de « ce qui fut », la mémoire de ces « fugitives et ne le sachant pas » ouvre somme toute la voie à des ombres de l'Histoire, des vestiges issus de l'imaginaire qu'elle articule à son discours pour subvertir les idées préconstruites et les représentations normatives. Le *dire* s'identifie à un faire contestant toute expérience d'unité recentrée sur l'homogénéisation légitimée par l'Histoire. L'auteure souligne le rapport saisissant que l'écriture entretient avec l'expérience du réel qui paraît fondamental à subsumer cette idée de l'expatriation de soi qui fait de l'acte de création un acte éclaté.

Entre quête et enquête, l'écriture chez Assia Djébar s'opère dans le recours au transpersonnel comme un lieu de culte d'un ensemble de voix «qui l'assiègent». La verbalisation de la transgression affecte d'autant la performativité du langage et semble céder place au dévoilement de l'interdit qui se cristallise dans le désir de redonner voix à des femmes oubliées par l'Histoire et dont la contribution est percutante, car elles donnent naissance au prototype de l'écrivain femme.

Le texte criblé de figures féminines permet de distinguer une Histoire autre qui dépasse l'apparente banalité de l'Histoire institutionnelle, et tente de faire insinuer une brèche par le discours et la fiction. Apparaît dès lors l'importance du personnage Zoraïdé qui occupe une place centrale dans le roman. Figure féminine emblématique du mouvement, de la fuite, personnage qui s'échappe de la maison paternelle pour poursuivre sa liberté : « Son écriture, devenue illisible, s'avère par là même inutile et s'efface – ainsi, la première Algérienne qui écrit, c'est bien elle, Zoraïdé qui rencontre, sinon Don Miguel, du moins le captif de Don Quichotte ». (VEP, 1995, p.170). Considérée comme le prototype de la femme douée de créativité, elle incarne également la rebelle, insurgée contre les lois de sa société. Son histoire d'amour avec le captif espagnol chrétien, qu'elle décide de sauver et trahir son père et sa tribu pour lui et qui n'est autre que le Don Quichotte de Cervantès, s'accompagne dans le récit d'un mouvement corollaire d'« effacement » intimement lié à la fouille dans les archives.

Ce que Assia Djébar veut transmettre à travers l'emboîtement de cette histoire, c'est que le geste de Zoraïdé et son sacrifice sont les véritables clés du succès du personnage de Cervantès. Si l'Algéroise n'avait pas sauvé le captif espagnol, ce dernier n'aurait jamais atteint la renommée et la notoriété qu'il détient aujourd'hui dans l'Histoire littéraire. En d'autres termes, l'histoire de Don Quichotte empiète, en réalité, sur celle de Zoraïdé, une figure tombée dans l'oubli, mais essentielle à la consécration du héros littéraire.

L'auteure met ainsi en lumière la contribution silencieuse des femmes, souvent effacée par les récits dominants. Leur rôle passe inaperçu, écrasé par une masculinité solidement instaurée par la grande Histoire. Comme le souligne l'auteure, leur écriture, «devenue illisible, s'avère par là même inutile et s'efface» (VEP, 1995, p.170). Pourtant, par ricochet, ce silence ouvre la voie à une autre Histoire, celle où la transgression de l'interdit se cache, révélant une dimension nouvelle et subversive du récit historique :

Silence de l'écriture, vent de désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court [...]. (VEP, 1995, p.11).

Ce geste, catalysé par le dit et l'interdit, s'accompagne dans le récit d'une quête d'identification manifeste à travers chaque chapitre du roman. Le «Moi» de l'auteure semble se confondre avec le «je» de l'« ici-maintenant », une énonciation clivée qui traduit l'assignation d'une définition différentielle de l'être de la femme algérienne. Cette démarche implique une dimension performative du temps, que le « je » de la romancière investit pour faire émerger son moi dans l'Autre. Cette projection lui permet de discerner les traits et les voix des femmes ancestrales, porteuses d'une histoire collective et d'une résonance intime, dans un geste de réappropriation du passé et de redéfinition de son propre rôle dans le présent.

Sous ce rapport, l'écriture devient un *médium* par lequel la narratrice multiplie les assauts aux récits des origines pour se raconter une nouvelle histoire de *la vaste prison*. Elle se décline dans la deuxième

partie du roman dans l'histoire de Dougga, une stèle antique mystérieuse comportant deux écritures : la première est punique (celle des phéniciens), une autre reste indéchiffrable. Découverte en 1631 en Tunisie par Thomas Darcos, un chrétien converti à l'islam et secrétaire du cardinal Henri III, cette pièce fut ensuite vendue par le consul général d'Angleterre et transférée au British Museum. Elle porte une inscription dont la transcription reste menacée de perte : «...même si le monument funéraire a retrouvé son élégance hybride – mi-grecque, mi-orientale –, un mystère semble encore planer autour de l'écriture lapidaire, celle qui fut, mais aussi celle qui, victime de l'érosion, s'est presque totalement évanouie.» (VEP, 1995, p.106).

L'histoire de la stèle nous offre le cadre de l'histoire d'une « écriture tellement ancienne » (VEP, 1995, p.147) ancrée dans le désert du Nord d'Afrique. Cette territorialisation est importante. Elle permet à l'auteure de transcender l'histoire du berbère, langue porteuse d'une mémoire spoliée, celle d'un royaume usurpé par les Romains trois siècles av. J.-C., puis marginalisé par les détenteurs du pouvoir en Algérie : « ...alors que cet alphabet ancien est presque totalement perdu, en ce milieu du XIXe siècle, par la majorité de la population. Le chef résistant l'utilise comme écriture du danger, justement pour conjurer le danger ! » (p.110).

Cette langue si symbolique dans le roman est ressaisie dans son rapport à la femme. Assia Djebar l'associe à des données culturelles identifiables à des apories :

L'ancêtre des Touaregs nobles du Hoggar !... Son histoire fut racontée longtemps comme un songe auréolé de légendes, une silhouette aussi évanescence qu'une fumée, un fantôme ou un mythe, figure imaginaire qui soudain se concrétisa grâce aux découvertes archéologiques d'une mission franco-américaine de 1923 : Tin Hinan exista. (VEP, 1995, p.120).

Bien que la tradition orale lui assure une préhistoire, Tin Hinan, reste la reine targuie légendaire :

Elle serait née au Nord : dans le Tafilalet, au IVe siècle après J.-C., peu après le règne de Constantin. Pour quel motif la jeune fille, accompagnée de sa suivante Takamat et d'un groupe de servantes, décida-t-elle de fuir le nord du pays berbère ? Pour quelle raison, politique ou privée, malgré sa jeunesse et alors qu'elle allait peut-être régner, décida-t-elle de tout abandonner, de s'enfoncer au-delà des oasis sahariennes ? Fut-ce pour sa liberté menacée, la sienne ou celle de sa famille, de son groupe ? (VEP, 1995, p.120).

L'ultime geste performatif qu'elle entretient avec l'histoire de la première reine berbère du Sahara et « la métaphore des Algériennes qui écrivent aujourd'hui » (VEP, 1995, p.169) est à l'égard d'un moi flottant dans le temps et dans l'espace qu'elle transpose son discours dans la transparence du silence. Il se laisse aussi appréhender dans les esquisses d'une transgression qui « n'abolit pas l'interdit, mais le dépasse en le maintenant » (G. Bataille, 1957, p.73).

Affiliée à « un rêve tenace » que la narratrice tente de « rassembler les cendres [de son] temps » (VEP, 1995, p.122) dans la douleur et le deuil, l'écriture semble le lieu de la réappropriation d'une histoire volée. C'est donc dans cet espace étrié, mais néanmoins libéré que la langue et la femme retracent la métaphore fondatrice d'une véritable Histoire collective. Conquête qui permet aux femmes d'effectuer cette transition ontologique en passant du statut d'objet à celui du sujet puisqu'elle peuvent dire et se dire. Productrices de discours, elles prennent le pari de se transformer en pouvoir.

Fuyantes, ces femmes que l'auteure les extirpe du souterrain, de l'opaque, lui redonne la possibilité d'une recherche introspective et une opportunité médiante pour renouer avec une partie de soi : « «Fugitive et ne le sachant pas» ; ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterai même : d'enracinée dans la fuite –, justement parce que j'écris et pour que j'écrive » (VEP, 1995, p.172).

Les femmes sont dépositaires de langues et de récits. La quête entrevoit un mouvement d'aller-retour qui contracte dans sa mise en écriture la nature mystique de la pérégrination allant du soi au moi, de l'intime au collectif dans une réciprocity confiant au geste une dimension médiante. Dans ce sens, écrire la femme suppose écrire l'éphémère, le fugace qui tient compte de l'heuristique de la «disparition» et de l'«expatriation».

Par ailleurs, la prégnance du dépassement dont on pressent la force ne peut se comprendre qu'à l'aune d'une dynamique agissante comme un antidote aux prises avec son auteur et lui donne l'occasion de se prémunir contre le flux de la répétition et de l'inertie qui peuvent contraindre au silence, en faisant taire involontairement, en refusant d'écouter dans l'incapacité d'entendre. À cet égard, le silence est étiologique en ce qu'il est le déploiement d'un ensemble de mécanismes entre implicite et sous-entendu contribuant à définir l'écriture djebarienne.

Cette somme d'interférences et d'imbrications culturelles affecte la langue y apportant des modifications notables en termes de voix qui l'habitent :

Je suis, sans nul doute, une femme d'éducation française, de par ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonialisée, et si j'ajoute aussitôt « d'éducation française » et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'islam est vécu comme une culture, plus encore comme une foi et une pratique [...]. (Djebar, 1999, p.29)

La langue devient alors régénératrice d'un «tangage» qui alterne le passé et le présent, et dans lequel s'opère une fusion avec la langue de l'autre traversée et habitée par d'autres voix :

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction –, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale. [...]. (Djebar, 1999, p.29).

Le prisme du mouvement d'aller-retour confère à Assia Djebar un sentiment d'indépendance et agit sur son choix de la langue d'écriture à savoir la langue française. Car si ses contemporains la conçoivent comme un «butin de guerre» (Kateb Yacine), Assia Djebar, par l'intermédiaire de cette même langue, s'affranchit de la tutelle patriarcale faisant preuve d'une émancipation revendiquée tant souhaitée. Le choix de la langue française n'est pas arbitraire, il renvoie d'une part, à un désir inavoué de se réapproprier un espace linguistique tierce et souverain. D'autre part, il décèle une volonté de transgression de la normativité et par conséquent de l'«honneur» de la société traditionnelle. Le crime manifesté par l'injonction à la langue de l'autre, la langue du colonisateur, présuppose en effet une tendance suicidaire. Par cette tentative s'opère un renversement dans le sens de «mourir» au terme duquel une renaissance prend place.

De la langue française, elle ne garde que ses graphies et la balafre du passé : le son, la résonance s'identifie aux langues maternelles l'arabe et le berbère. De la langue, elle forge ainsi un lieu de culture pour ces «gutturales» de sorte qu'elles puissent dire leur intime, leur soi, leurs paroles et leurs langues qui fusionnent en «*entrelangue*». Dans ce sens, l'écriture de Djebar relève pleinement d'une francographie entendue comme un espace hybride où les cultures coexistent et cohabitent dans un projet de co-construction ayant pour intention de réhabiliter l'identité de la femme algérienne sans escamoter le paramètre de *maghrébinité* dans son élaboration.

C'est ainsi que le critique et le poétique s'entremêlent dans son roman pour donner naissance à une pensée où s'opèrent des legs. Cette inflexion singulière articule transmission et dépossession : elle ouvre un espace inédit dans lequel l'auteure se reconnaît héritière d'un soi éparpillé, morcelé résidant «nulle part», cependant recueillant et pensant. De cet entre-deux naît un espace à parcourir sans fin, en tout sens.

La volonté de libération que la romancière éprouve forme le relais qui caractérise le schéma de son roman *Vaste est la prison* comme il a été expliquée *supra* et constitue la féconde relation où chaque partie dessine la vie d'une œuvre, où chaque voix se déprend et s'apprend par la langue de l'autre. Le *tangage* renvoie alors à la posture transfrontalière de l'auteure, lieu faisant de son *Œuvre* le seul héritage qu'elle se donne avec abnégation et douleur autant qu'elle l'inscrit dans un temps à venir à l'image de ce Rilke appelle dans ses Lettres à un jeune poète «vivre l'expérience de l'art» :

C'est à vous-même, à ce que vous sentez, qu'il faut toujours donner raison, contre toutes ces analyses, ces comptes rendus ou introductions ; quand bien même vous auriez tort, c'est la croissance naturelle de votre vie intérieure qui vous amènera lentement, avec le temps, à d'autres conceptions. Laissez vos jugements connaître leur propre développement, calme, non troublé ; comme tout progrès, il doit venir de la profondeur du dedans, et rien ne peut le hâter ni l'accélérer. Tout doit être porté à terme, puis mis au monde. Laissez chaque impression et chaque germe de sensibilité s'accomplir en vous, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, là où l'intelligence proprement dite n'atteint pas, et laissez-les attendre, avec une humilité et une patience profonde, l'heure d'accoucher d'une nouvelle clarté : cela seul s'appelle vivre l'expérience de l'art : qu'il s'agisse de comprendre ou de créer. (R. Rilke, 1991, pp.51-53).

Ce *vivre* reste dans le sillage d'art poétique dont la signification est au prisme de la représentation. Cela redonne à la figure de l'écrivaine une dimension nomade qui se profile et se donne à lire dans la circulation et la mobilité comme seule solution envisageable à écrire.

## Conclusion

Il est donc apparu au terme de cette analyse que l'écriture dans *Vaste est la prison* se déploie dans une logique de palimpseste imprégnée d'une incontestable subversion qui lui attribue un caractère vertigineux. Le *dit* et le *non-dit* se déguisent, se déplacent dans un jeu abolissant tous les interdits. C'est précisément dans cet entre-deux du poétique et de l'éthique que le palimpseste opère : il permet une démythification des représentations normatives qui ne s'énonce pas frontalement, mais en sourdine, dans le silence, par le travail de la trace, de l'écart et de la différence.

L'ensemble de cette démarche éclaire la complexité de la vision de l'auteure et de ses agissements qui, à l'époque des années noires, déclenchent une verve acerbe. Dans son œuvre le dire se confronte à l'interdit. Toutefois tout dire doit comprendre un nombre de conditions régissant «le vivre ensemble».

«Dire le silence» signifie dans les conventions de l'écriture djebarienne une désapprobation voire indignation. Dans cette optique, l'interdit peut s'envisager comme contournable et traversable. En le muant conceptuellement en *inter-dit*, il ménage un espace, une possibilité d'entendre, qui se dit «*entre*». À l'issue de cette interaction se tisse un nouvel espace interstitiel qui trouve son accomplissement dans une dissidence de la langue elle-même, désormais affranchie de l'exigence de transparence et ouverte à l'accueil d'autres sons, d'autres mémoires et d'autres formes de sens.

## Références

- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (trad. D. Olivier). Paris, Gallimard.  
 Bataille, G. (1957). *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.  
 Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Seuil, coll. Liber.

- Clerc, J.-M. (1997). *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*. Paris : L'Harmattan, coll. Classiques pour demain.
- Djébar, A. (1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès
- Djébar, A. (1995). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, coll. Livre de Poche.
- Djébar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris : Le Seuil, coll. « Points ».
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.
- Husung, K. (2018). La franco-phonie comme lieu interstitiel d'une écriture d'hybridation – l'exemple d'Assia Djébar. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 1(1), pp. 53–61, DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.4>
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'implicite*. Paris: Armand Colin, coll. Linguistique.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Rilke, R. M. (1991). *Lettres à un jeune poète et Proses* (C. Mouchard & H. Hartje, Trad.). Le Livre de Poche.
- Rykner, A. (2000). *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*. Paris : José Corti, coll. Les Essais.
- Weber, M. (1995). *Économie et société* (Tome 2). Paris : UGE / Poche-Pocket.

