

Discours de l'exil au féminin et quête identitaire du soi pour un éternel retour

dans Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebbar

Discourses of Female Exile and the Quest for Identity of The Self for an Eternal Return

in Femmes d'Alger dans leur appartement by Assia Djebbar

Mohammed Salah DJOUDI

Auteur correspondant, Doctorant, Université Badji Mokhtar Annaba (Algérie),
Laboratoire Interdisciplinaire de Pédagogie et de Didactique (LIPED), mohamed-salah.djoudi@univ-annaba.dz

Pre Sihem GUETTAFI

Université Mohamed Khider Biskra (Algérie), Laboratoire Sémiotique et Pratiques Discursives (SEPRADIS), guetfsihem@yahoo.fr

Soumission : 11.08.2025 – Acceptation : 09.02.2026 – Publication : 15.02.2026

Résumé — La réflexion sur l'exil dans les études littéraires nous mène à réfléchir autour des mots tels que *le déplacement, l'errance, la coupure, l'incertitude, la désorientation, le nomadisme, la déterritorialisation, la mouvance, l'identité fragmentée*. Il n'y a pas un seul exil, il y en a plusieurs : dans la nouvelle « Il n'y a pas d'exil » qui s'inscrit dans la partie intitulée « Hier » du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* de l'écrivaine Assia Djebbar dans lequel l'identité des personnages féminins est incertaine, ambiguë et fragmentée dans le sens où elle regroupe et s'exprime à travers une multiplicité d'exils. L'exil des personnages féminins vers une terre nouvelle n'est jamais conçu comme un départ définitif, du fait notamment qu'il s'agit toujours d'un arrachement plus ou moins contraint, que l'Histoire souvent précipite. Quel qu'en soit l'élément déclencheur ; situation économique, régime politique, guerre ou catastrophe naturelle, l'abandon du lieu d'origine expose d'emblée les personnages féminins à un profond dilemme. *Comment les personnages féminins supportent-elles l'inévitable conflit intérieur engendré par l'exil, et gérer en soi l'entrechoc des différences ? Et, surtout, le retour au pays natal, sera-t-il un jour envisageable ?* Dans cet article, nous nous proposons d'examiner les stratégies du discours romanesque mises en œuvre au sein du texte djebbarien pour en interroger et montrer les possibles fonctions de résilience chez les personnages féminins.

Mots-clés : *exil, identité fragmentée, errance, personnages féminins, déracinement.*

Abstract — The exile of the female characters to a new land is never conceived as a definitive departure, not least because it is always a more or less forced uprooting, often precipitated by history. Whatever the trigger –

economic situation, political regime, war or natural disaster – the abandonment of the place of origin immediately exposes the female characters to a profound dilemma. *How do the female characters cope with the inevitable inner conflict engendered by exile, and manage the clash of differences within themselves? And, above all, will a return to their homeland ever be an option?* In this article, we propose to examine the strategies of novelistic discourse used in the Djebarian text in order to question and demonstrate the possible functions of resilience in the female characters.

Keywords: *Exile, Fragmented Identity, Wandering, Female Characters, Uprooting.*

Introduction

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* fut publié en 1980, mais la nouvelle en question « Il n'y a pas d'exil » date de 1959. Elle fut donc conçue et écrite en pleine guerre de libération nationale (1954-1962) et en situation d'exil, l'écrivaine l'ayant signée à Tunis. En 1958, l'année de parution de son deuxième roman *Les Impatients*, Assia Djebbar se trouvait à Tunis, en partance pour les frontières algérienne-tunisienne et marocaine où elle recueillait les témoignages de ses compatriotes, des réfugiés algériens, pour le quotidien tunisien *El Moudjahid*, à l'époque un porte-parole de la résistance algérienne. Il y a donc un parallèle entre le travail journalistique de l'auteur et la nouvelle qui, elle aussi, donne un aperçu de la vie quotidienne et des préoccupations d'une famille algérienne réfugiée à Tunis. De toute évidence Assia Djebbar fut très préoccupée par le sort des réfugiés algériens et on peut donc penser que l'histoire de cette nouvelle s'inspire ou est peut-être basée sur un des reportages qu'elle effectuait à l'époque. Dans la revue *Europe* n° 474, de 1968, 118-119, Djebbar expliquait :

« En 1958 et 1959, en effet, j'avais vécu aux frontières à plusieurs reprises. Ai-je besoin de dire que cette vie m'a marquée ? Les reportages que j'en faisais à l'époque pour *El Moudjahid* d'alors me paraissaient un moyen bien insuffisant pour dire ce que j'en retenais. Plus de cinq ou six ans après, quand j'ai écrit cette ouverture des *Alouettes* naïves où ces réfugiés ne sont qu'en arrière-plan, un horizon, j'ai su que je me délivrais enfin de l'émotion, non, de l'attention (mot plus important) accumulée véritablement ces jours-là. Si bien qu'au fur et à mesure que je continuais mon livre, à chaque fois qu'un des personnages revenait aux frontières et qu'il mentionnait plus ou moins ces réfugiés, ces insertions étaient voulues comme rappel du malheur et de la tragédie – or, j'écrivais toujours ces passages dans le bonheur parce que je m'en libérais et qu'il me semblait avoir enfin accompli ma tâche vis-à-vis de ces compatriotes dont j'avais bien connu quelques-uns » (1999, p. 133-134).

Dans la nouvelle, l'exil constitue non seulement une réalité tangible, celle de la vie à l'étranger, mais aussi un état d'esprit. Cette multiplicité d'exils s'exprime à travers l'idée d'une identité plurielle qui se situe au carrefour d'oppositions binaires : *passé/présent, voix/silence et espace intérieur/extérieur*. Cette nouvelle est un exemple de discours postcolonial tel que défini par Bill Ashcroft, c'est-à-dire un discours qui

« concerne crucialement les croisements de la marginalité, le démantèlement de la relation binaire entre le centre/les marges, et qui donne une voix à ceux qui habitent l'espace blanc aux bords d'un imprimé – dans les interstices... » (1996, p. 24).

Le texte djebarien aborde la problématique de la condition féminine en exil, en mettant l'accent sur la situation précaire des personnages féminins qui sont marginalisées au sein d'une société patriarcale. Dans ce sens, l'écriture d'Assia Djebar est postcoloniale, car elle est une écriture de résistance qui donne voix à ceux/celles qui n'en a pas ; elle est l'expression même des « *sujets marginalisés* ». Pour reprendre la fameuse question de Gayatri Chakravorty Spivak : « *Le subalterne, peut-il parler ?* » Nous constatons que, dans cette nouvelle, c'est effectivement le subalterne qui s'exprime. Selon Spivak, le subalterne ne peut pas parler en dehors du cadre de la représentation, et c'est l'intellectuel qui parle à sa place. Or, ici la narratrice est tripletement marginalisée, puisqu'elle subit la condition d'exil, conséquence directe du pouvoir colonial. C'est à travers la narratrice, le personnage central du récit, une jeune Algérienne exilée à Tunis pendant la guerre de libération nationale, que s'exprime ce discours postcolonial, discours que Bill Ashcroft définit comme celui du « *sujet colonisé, discours qui commence au début de l'invasion et qui ne s'achève pas lorsque les colonisateurs rentrent chez eux* » (1996, p. 25).

À l'âge de vingt-cinq ans, elle a déjà vécu l'expérience du divorce et de la mort de ses deux enfants. Placée sous une tutelle quadruple, celle de ses parents, de son frère Omar et de sa sœur aînée Aïcha, elle a l'habitude de se voiler dans le silence et dans l'anonymat, affichant obéissance et servitude. Son silence est certainement une attitude de résistance face à son impuissance de femme enfermée. Cantonnée dans les enceintes d'un appartement où elle vaque à des tâches ménagères, elle est marginalisée et exilée doublement, à la fois sur le plan physique et mental. Le texte révèle que les multiples exils de la jeune femme déclenchent chez elle une prise de conscience qui va l'engager dans la voie de la résistance, de l'autodétermination et, finalement, de l'écriture. C'est l'exil géographique, condition partiellement subie plutôt que bravée qui exacerbera son sentiment d'aliénation croissante et ensuite de révolte.

La nouvelle s'ouvre sur la présentation des cinq membres de la famille de la narratrice : *Son Père, sa Mère, sa sœur aînée Aïcha, sa sœur cadette Anissa* ainsi que *son frère Omar*. Comme d'autres familles algériennes réfugiées à Tunis pendant la guerre d'Algérie, cette famille de réfugiés s'efforce désespérément de vivre selon les préceptes de la tradition algérienne afin de préserver une certaine normalité après trois années d'exil. Cette entreprise ambitieuse s'avère souvent impossible, comme le révèle le constat amer de Mère notant que les femmes sont forcées de pénétrer dans la sphère publique, un espace traditionnellement réservé aux hommes en Algérie : « *Il a fallu que nous soyons chassés de notre pays pour que je sois obligée d'aller faire le marché comme un homme* » (Djebar, 71, p. 71).

Comme l'indique le titre du recueil, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la plupart des personnages féminins du récit sont confinés à l'intérieur de la sphère domestique. Cependant, certaines d'entre elles, par exemple l'Algérienne exilée Hafça, une amie de la famille, ont acquis une indépendance financière et s'aventurent hors de la maison pour gagner leur vie. Le texte fournit aussi l'exemple d'Aïcha qui a découvert l'importance de se prendre en

charge elle-même et de faire son éducation en autodidacte. Elle refuse la servitude des femmes de son milieu qui s'occupent principalement du ménage et des enfants. Grâce à l'enseignement de Hafça, elle est désormais capable de lire des lettres de son mari incarcéré dans la prison Barberousse à Alger depuis le début de la guerre. Comme cette guerre qui, par le biais de la participation au combat des maquisards, a catalysé l'émancipation féminine, la vie en exil représente également pour les femmes la chance d'acquérir une autonomie certaine, y compris sur le plan financier.

La mort et le mariage sont deux leitmotiv du récit qui débute par la mort du fils des Smain, les voisins de palier de la famille de la narratrice. Il s'agit d'un jeune garçon tunisien qui a été mortellement blessé après avoir été renversé par une voiture devant la maison parentale. La narratrice, Aïcha, Anissa et sa mère entendent les lamentations des pleureuses provenant de l'appartement voisin. C'est alors que la narratrice replonge dans un deuil personnel et revit la mort de ses propres enfants. Ce deuil très intime et silencieux tranche sur le deuil bruyant et ostentatoire des voisins.

Au cours du récit, le motif de la mort est peu à peu relayé et éclipsé par celui d'un projet de mariage de la narratrice. Cependant, comme dans une fugue musicale, les deux sujets demeurent présents et liés. Étant tous deux liés aux notions de la tradition et de la prolongation de la lignée des ancêtres, ils se répondent en écho. Alors que la mort du jeune garçon risque de mettre fin à la lignée familiale, le mariage de la jeune femme la perpétue et assure sa continuation et donc la survie de la tribu. Les motifs sont complémentaires dans la mesure où un remariage non souhaité de la narratrice ne correspondrait pas à une renaissance, à une nouvelle identité de femme mariée mais à une « mise à mort ». Djébar note que la question de la narratrice – « *Est-ce qu'on sait si on est venu chercher le corps ?* » – établit un parallèle entre la mort du fils des Smain et le projet du mariage, projet qui – s'il était mené à terme – symboliserait sa propre « mise à mort ». Dans ce sens, le motif du (re)mariage rejoint donc celui de la mort (Djébar, 1980, p. 79).

1. Le deuil du passé : de l'exil intime à l'exil linguistique

Le récit passe sous silence les circonstances du divorce et du décès des enfants de la narratrice qui, mentalement, continue à vivre dans l'Algérie d'avant-guerre, à une époque où ses enfants étaient encore en vie. Cet exil intime ou intérieur de la narratrice s'exprime par son mutisme obstiné et son penchant la poussant à vivre dans un monde bien à elle, à l'écart des autres membres de la famille. Comme beaucoup d'exilés, elle crée son propre univers pour surmonter le traumatisme de la perte de ses enfants. Ainsi, elle se réfugie dans ses souvenirs, attitude qui traduit son souhait secret et pourtant ardent de ressusciter son passé de mère de famille. Nostalgique du passé, elle porte un poids lourd. La narratrice est consciente du fait qu'elle vit dans un exil intérieur, étant emmurée dans son propre passé : « *Ainsi est la vie, ajoutai-je après un moment. Il y a ceux qui oublient ou simplement qui dorment. Et ceux qui se heurtent toujours contre les murs du passé* », dit-elle à Hafça qui lui répond que ceux-là sont effectivement les véritables exilés (Djébar, 1980, p. 84). En effet, l'exil intérieur ou « mental » est beaucoup plus difficile à surmonter que les exils : géographique, physique ou linguistique.

Dans un essai intitulé *Parole et écriture*, qui parle du rôle culturel traditionnel des femmes du Maghreb, ainsi que de son enfance et adolescence vécues dans les années 40 et 50, Assia

Djebar note qu'à l'époque coloniale, de nombreuses d'Algériennes vivent un double exil, à savoir sur les plans linguistique et physique. Illettrées, elles ont, à l'époque, rarement accès au marché du travail et restent confinées dans leurs rôles de ménagères et de mères de famille. De plus, elles sont délibérément exclues de la scolarité et, par conséquent, des études supérieures au sein d'une société patriarcale qui cherche à étouffer dans l'œuf tout désir d'émancipation ou de révolte. Djebar souligne que les Algériennes doivent avoir accès aux outils intellectuels et aux institutions scolaires pour pouvoir se libérer sur les plans financier et physique.

« Oui, la femme est exilée le plus souvent de l'écriture ; pour ne pas s'en servir, et comme individu, pour ne pas connaître ses droits dans la cité, pour ne pas redevenir mobile, pour ne pas être cause de fitna (querelle) parmi les males qui palabrent... Le danger gît là : la femme qui peut écrire (on écrit d'abord pour soi, car l'écriture amène le dialogue avec soi), cette femme risque d'expérimenter un pouvoir étrange, le pouvoir d'être femme autrement que par l'enfantement maternel » (Djebar, 1999, p. 76).

Or, dans la nouvelle, Aïcha et Hafça ont compris l'importance de l'éducation pour atteindre à une certaine autonomie, à la différence de la narratrice qui, dans un premier temps, n'a aucune ambition intellectuelle mais répète le point de vue du patriarcat de la famille qui dit que la connaissance de la langue arabe est suffisante :

« Je n'ai pas besoin d'apprendre le français, répondis-je. À quoi cela pourrait-il me servir ? Père nous a toutes instruites dans notre langue. Cela seul est nécessaire, a-t-il coutume de dire » (Djebar, 1980, p. 78).

D'autre part, le récit nous fournit l'exemple de la jeune Hafça qui donne des leçons particulières à Aïcha. Hafça est devenue institutrice et donne des cours de français afin de pouvoir subvenir aux besoins financiers de sa mère qui ne cesse de lui rappeler qu'une femme honorable à sa place à la maison et non pas à l'extérieur. Or, en l'absence de mâles, Hafça a été obligée de s'engager dans la voie de l'éducation et du travail. Hafça s'efforce de convaincre la narratrice de l'utilité de la connaissance d'autres langues que l'arabe algérien. En effet, il est utile de connaître d'autres langues que la sienne. C'est comme de connaître d'autres gens, d'autres pays.

Refusant dans un premier temps d'apprendre la langue française, la narratrice est consciente des forces bouleversantes de l'exil :

« Peut-être [Hafça] avait-elle raison, peut-être qu'il fallait apprendre et de ne pas perdre son temps à laisser son esprit errer, comme moi, dans les couloirs déserts du passé. Peut-être qu'il fallait prendre des leçons et étudier le français, ou n'importe quoi d'autre. Mais moi, je n'éprouvais jamais le besoin de secouer mon corps ou mon esprit » (Djebar, 1980, p. 79).

La narratrice souffre d'une « *identité déficitaire* » dans la mesure où elle prétend n'avoir aucune ambition intellectuelle. Mais en même temps, elle commence à éprouver un vague désir de changement, voire d'autonomie comme elle le confie à Hafça :

« Mais elles parlaient toutes du présent, et de ses changements, et de ses malheurs. Moi, je me disais : à quoi donc cela peut-il servir de souffrir ainsi loin de notre pays si je dois continuer, comme avant, comme à Alger, à rester assise et à jouer ... Peut-être que lorsque la vie change, tout cela devrait changer, absolument tout. Je pensais à tout cela, dis-je, mais je ne sais même pas si c'est mal ou bien... Toi qui est intelligente et qui sait, peut-être comprendras-tu » (Djebar, 1980, p. 83).

La narratrice semble vaguement consciente du fait qu'étant à la fois divorcée et vivant en exil, elle est en fait en situation de force. Peut-être pressent-elle que l'exil lui offre la possibilité d'une renaissance et entrevoit-elle la perspective d'une vie moins répressive, sans les exigences astreignantes et les rigidités surannées de la tradition. Mais avant de pouvoir se prendre en charge, elle devra d'abord sortir de son exil à la fois intérieur et linguistique : *ce n'est qu'en racontant sa propre histoire qu'elle pourra surmonter son deuil et accéder à un certain degré d'autonomie*.

Or, la narratrice du récit est illettrée, détail important vu qu'elle finira par raconter sa propre histoire, et sortira enfin de son analphabétisme et de son mutisme. Le fait que la narratrice apprenne à lire et à écrire laisse supposer qu'elle réussit à quitter son exil linguistique et peut-être aussi à se décharger de son passé. Peut-être l'écriture de son histoire lui permet au moins d'atténuer le sentiment d'aliénation qu'elle éprouve envers son pays et son passé. Cependant, en tant qu'écrivaine et exilée, elle ne sera pas en mesure de « *recupérer précisément cette chose qui fut perdue [...] [à la place] créant des fictions, non pas des villages réels, mais des villages invisibles, des patries imaginaires* » (Rushdie, 1991, p. 10). Le récit de son propre exil qu'elle finira par écrire est donc une fiction.

2. Le miroir comme lieu de résistance et outil d'autoréalisation

Le récit esquisse l'éveil progressif de la narratrice au moyen de certains indices qui laissent supposer qu'elle finira par trouver sa voix. Le texte marque les étapes de sa prise de conscience des diverses facettes de son identité : *jeune femme de nationalité algérienne, divorcée, ménagère, mère, fille, sœur, amie et enfin, personne juridique ayant voix au chapitre*. À première vue, incapable d'échapper à l'emprise du pouvoir patriarcal et de la tradition qui marquent sa vie au quotidien, cette femme apparemment obéissante et soumise est en train de s'éveiller et de s'engager dans une voie d'émancipation qui risque de changer sa vie de fond en comble. C'est lorsqu'elle scrute le reflet de sa silhouette dans un miroir qu'elle prend conscience du fait qu'elle est toujours jeune et jolie. Elle franchit le stade du miroir défini, dans le sens lacanien, comme

« Identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage dans la théorie, du terme antique d'*imago* » (Lacan, 1949, p. 451).

Selon Lacan, la fonction du stade du miroir s'avère comme un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité, c'est-à-dire du monde intérieur au monde extérieur. Acte de vanité, cette scène-clef constitue un véritable déclic, une prise de conscience fulgurante. Elle exprime non seulement une prise de

conscience de soi par rapport à l'Umwelt—chez Lacan, le mot allemand *Umwelt* signifie « *environnement* » ou « *alentours* ». Lacan oppose ce terme à *Innenwelt* — « *le monde intérieur* » — pour souligner l'interaction entre l'espace intérieur imaginaire qu'occupe le « *je* » et le monde physique dans lequel se situe le sujet humain vivant. La relation entre *Innenwelt* et *Umwelt* est, pour Lacan, toujours dialectique ; dans le stade du miroir, le « *je* » n'apparaît qu'à travers une association avec une image qui est extérieure et autre que le nourrisson. Mais aussi par rapport à la naissance d'un narcissisme, d'une libido et d'un amour-propre, considérés comme une infraction dans une société qui exige de ses femmes « *réserve, pudeur et silence* », la transgression de ces préceptes expose les coupables à une sanction sociale qui peut aller jusqu'à l'expulsion et la mort. En y réfléchissant bien, la narratrice se rend compte du riche potentiel non entamé de sa propre vie. Ce qui a l'air d'un monologue intérieur est effectivement un dialogue qu'elle établit avec Anissa :

« Mais pourquoi soudain ce désir insolent de me fixer dans un miroir, d'affronter mon image longtemps ? Et de dire, tout en laissant couler mes cheveux sur mes seins pour qu'Anissa les contemple :

— Regarde. A vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement mes deux enfants, après avoir divorcé, après cet exil et après cette guerre, me voici en train de m'admirer et de me sourire, comme une jeune fille, comme toi » (Assia Djébar, 1980, p. 74).

Le miroir, symbole de vérité et de résistance, est le lieu où le passé et le présent se recourent dans son propre reflet, le lieu visuel où la narratrice commence à s'interroger sur sa propre identité. En effet, il désigne une représentation complexe de l'identité et de la conscience de soi de cette dernière. Le miroir constitue le lieu où elle retrouve sa voix, sortant enfin de son mutisme obstiné. Ce long regard dans le miroir lui permet de sortir instantanément de l'anonymat et, ce faisant, elle ôte le masque du silence porté jusqu'ici par crainte de représailles. Ainsi, le miroir lui inspire certitude et liberté. Dans le récit, les deux anonymats, à savoir l'absence de prénoms et de noms de famille et l'absence d'une conscience de soi-même, sont une lacune intentionnelle qui suggère que la narratrice est une jeune femme cloîtrée parmi beaucoup d'autres qui se battent intérieurement pour être entendues et avoir droit à la liberté d'opinion et d'expression. Assia Djébar utilise, de ce fait, le miroir comme une métaphore pour subvertir les valeurs traditionnelles en révélant la complexité et la richesse des expériences féminines. Dans la nouvelle « Il n'y a pas d'exil », le miroir reflète non seulement l'image des personnages féminins, mais aussi les stéréotypes et les oppressions qui les entourent. En déconstruisant ces images, Djébar permet aux personnages féminins de se réapproprier leur identité et de revendiquer leur place dans l'histoire. Elle transforme l'invisibilité imposée en une visibilité active, où les voix féminines, longtemps étouffées, s'expriment librement, défiant ainsi les normes patriarcales et culturelles établies.

Après la scène du miroir, elle se réfugie à nouveau dans son cocon de solitude et de mutisme : *prétextant de ne pas avoir faim à l'heure du dîner familial, elle se retranche dans la cuisine où elle rumine la mort de ses enfants et sa vie actuelle*. C'est alors que le présent et le passé se rejoignent et que la compassion pour les Smain et son deuil personnel se mêlent

inextricablement. Cruellement, la mort fait ressurgir son propre passé en l'obligeant à revivre son drame personnel :

« Les pleurs, au-dehors semblaient plus étouffés, mais je distinguais quand même leur mélodie. Leur douce mélodie. C'est le moment, me dis-je, où la douleur devient accoutumance, et jouissance et nostalgie. C'est le moment où l'on pleure avec presque de la volupté, car ce présent de larmes est un présent sans fin. C'était le moment où le corps de mes enfants se refroidissait vite, si vite et où je le savais » (Djebar, 1980, p. 74).

Sa rêverie solitaire est interrompue brusquement par Aïcha qui ferme la fenêtre sur le chant des pleureuses et lui annonce la visite imminente de trois demandeuses de mariage :

« Des femmes viennent cet après-midi pour te voir et te demander en mariage, commença-t-elle. Père dit que le prétendant est convenable à tous égards » (Djebar, 1980, p. 75).

Machinalement, la narratrice se détourne d'Aïcha et rouvre la fenêtre toute grande pour laisser entrer le chant funèbre et pour atténuer l'effet asphyxiant de ces paroles. Ces gestes de refus n'échappent pas à l'attention d'Aïcha qui reste bouche bée et ne sait comment réagir à cette hardiesse inattendue :

« Sans répondre, je lui tournai le dos et me dirigeai vers la fenêtre.
— Qu'as-tu donc ? fit-elle un peu vivement.
J'ai besoin d'air, dis-je en ouvrant toute grande la fenêtre, pour le chant entre. Cela faisait déjà quelques temps que dans mon esprit la respiration de la mort était devenue "le chant". Aïcha resta un moment sans répondre » (Djebar, 1980, p. 76).

La musique joue un rôle à la fois catalytique et cathartique : *le chant des pleureuses restitue la vision de l'inhumation de ses enfants ainsi que l'ouïe du chant funèbre tout en adoucissant sa peine*. En écoutant la douce mélodie qui signifie survivance de la mémoire et du passé, elle commet un autre acte de résistance ; elle refuse d'oublier son passé en désobéissant à sa mère qui lui enjoint de ne plus penser à ses enfants. Ainsi, la narratrice se voit peu à peu confrontée à l'impossibilité de concilier et voir se réaliser deux vœux opposés : son désir de ressusciter le passé — l'Algérie d'avant-guerre — et son désir croissant de changement. Dès l'apparition des marieuses, elle adopte une attitude passive, évitant de lever les yeux vers les inconnues qui l'humilient en l'inspectant comme du bétail. Instinctivement et sciemment, elle joue donc la comédie et reste silencieuse. Elle est pleinement consciente qu'en se comportant ainsi, elle porte un masque pour cacher ses véritables sentiments :

« Je connaissais mon rôle pour l'avoir déjà joué ; rester ainsi muette, paupières baissées et me laisser examiner avec patience jusqu'à la fin : c'était simple. Tout est simple, avant, pour une fille qu'on va marier » (Djebar, 1980, p. 80).

Or, au cours de la visite des marieuses, la narratrice rejette l'image qui lui a été imposée et sort du rôle qu'elle est censée jouer. C'est la présence de Hafça qui l'encourage à se rebeller et à prendre la parole. Quand elle lève la tête, elle croise le regard interrogateur et curieux de Hafça :

« Je levais la tête ; c'est alors, je crois, que je rencontrais le regard de Hafça. Or, il y avait, au fond de ses yeux, une étrange lueur, celle de l'intérêt sans doute ou de l'ironie, je ne sais, mais on sentit Hafça étrangère, attentive et curieuse à la fois, mais étrangère. Je rencontrai ce regard » (Djebbar, 1980, p. 82).

À la grande surprise d'Aïcha comme de sa mère et des visiteuses, elle proteste en se récriant :

« Je ne veux pas me marier, dis-je. Je ne veux pas me marier, répétais-je en criant à peine » (Djebbar, 1980, p. 83).

Le refus discursif, un trait caractéristique du récit post-colonial, dévoile l'aliénation croissante de la narratrice. La résistance que celle-ci oppose à la demande en mariage est une entorse à l'autorité patriarcale et à l'obéissance aux parents et constitue une violation des principes qui lui ont été inculquées, principes acceptés et respectés depuis l'enfance. Ce refus discursif est un premier pas décisif vers son autodétermination et vers son émancipation puisqu'elle se défait de son inertie passée et prend en main son sort. L'échec de son premier mariage explique sa réticence à l'égard d'un remariage. Frantz Fanon, à l'époque de la guerre de libération, affirme que,

« la femme algérienne mariée est vulnérable dans la mesure où son mari peut la répudier facilement et arbitrairement, demander le divorce à tout moment et la renvoyer vivre chez ses parents. Il constate que dans la famille algérienne, la fille est toujours à un cran en arrière du garçon, la jeune fille, dans l'ensemble, n'a pas l'occasion de développer sa personnalité ni de prendre des initiatives. Elle prend place dans le vaste réseau de traditions domestique dans la société algérienne. La vie de la femme au foyer, faite de gestes séculaires, ne permet aucun renouvellement. La femme dans une société sous-développée et principalement en Algérie est toujours une mineure et l'homme, frère, oncle ou mari, représente d'abord un tuteur. La facilité avec laquelle le divorce est décidé dans la société algérienne fait constamment peser sur la femme une peur presque obsessionnelle d'être renvoyée dans sa famille » (Fanon, 1965, p. 88).

Le divorce a donc déclenché chez la narratrice un processus de réflexion et a fait naître chez elle un désir d'émancipation. Et enfin, cet acte de résistance verbale constitue un premier pas vers sa propre éducation linguistique qui, à terme, la poussera à écrire son propre récit. En faisant un pas vers l'écriture, elle transgresse donc ce qui est considéré comme un interdit par sa société.

Malgré son opposition, elle est fiancée à son insu :

« Tu es fiancée, dit-elle [Hafça] d'une voix triste. Ta mère a dit qu'elle te donnait. Accepteras-tu ? – et elle me fixait avec des yeux suppliants » (Djebbar, 1980, p. 84).

Le dénouement du récit ne révèle pas si elle finit par épouser son prétendant mais il se termine néanmoins sur une lueur d'espoir. Après avoir fait référence à la dureté de leur condition d'exilés, le discours d'Hafça semble soudainement virer vers un plaidoyer pour l'émancipation des femmes, en tout cas selon la narratrice :

« Elle continua encore, mais j'ai oublié la suite, sauf qu'elle répétait souvent "nous", d'un accent passionné. Elle disait ce mot avec une particulière énergie, si bien que je mis à me demander, vers la fin, si ce mot nous désignait nous deux seules, et non plutôt les autres femmes, toutes les femmes de notre pays » (Djebar, 1980, p. 85).

Or, il y a là une ellipse voulue. On ne sait pas si ce « nous » comprend tous les sujets exilés, s'il fait référence à Hafça et à la narratrice uniquement ou s'il se rapporte à toutes les Algériennes exilées. On ne sait pas non plus si cette phrase fait allusion à l'exil géographique ou à la sensation d'enfermement de la femme. La narratrice, elle, semble comprendre ce « nous » comme une allusion à l'exil au féminin. Cette interprétation témoigne donc d'une prise de conscience qui va de pair avec une compréhension de l'importance de la solidarité féminine dans le combat contre le patriarcat et la tradition. Ce passage souligne également le fait que ce texte est dominé par les voix féminines et qu'il privilégie l'Algérienne en tant que sujet postcolonial.

3. Transcender l'exil : l'éternel retour du même et du soi

Le texte évoque les dures conditions de vie des exilés qui s'acharnent à conserver à tout prix leurs coutumes algériennes et à créer un nouveau chez-soi dans l'adversité comme le démontre l'allusion à la rentrée tardive du père qui revient de la mosquée le vendredi. Il invoque aussi les stratégies maritales intimes en exil, ce que Djebar dévoile en filigrane dans ce texte. Évidemment, le mariage arrangé est un exemple qui illustre parfaitement le tiraillement constant entre le respect de la tradition et son rejet final. La demande en mariage se fait, elle aussi, dans le respect des préceptes de la tradition. La narratrice doit se faire belle pour plaire, comme c'est la coutume pendant que sa mère et Anissa préparent une myriade de pâtisseries. La narratrice sent que tout ce cérémonial n'est pas vraiment de rigueur vu leur condition de réfugiés :

« Hafça trouva Mère et Anissa en train de préparer les pâtisseries comme si celles-ci étaient nécessaires pour des réfugiés comme nous. Mais le sens du protocole, chez Mère, tenait de l'instinct ; un héritage de sa vie passée qu'elle ne pourrait abandonner facilement » (Djebar, 1980, p. 77).

Or, le respect de la tradition est vital car il s'agit d'assurer la pérennité de celle-ci. L'enjeu est de vivre décemment tout en sauvegardant l'honneur familial. L'évocation, par la narratrice, des festivités de ses premières fiançailles qui s'étaient déroulées dans une ambiance paisible et prospère, montre que la famille, issue de la bourgeoisie, fut jadis aisée. Quitter une belle villa située au milieu des collines pittoresques pour aller vivre dans un simple appartement à Tunis n'est pas chose aisée. Ce passage suggère que l'exil entraîne la perte d'un statut social, d'une réputation établie et qu'il fait basculer le sens de l'identité des sujets exilés.

Effectivement, cette famille, qui est coupée de son Algérie d'origine sur les plans physiques et culturels, est hantée en permanence par un sentiment aigu de perte d'identité. Cette frustration se précise dans le besoin urgent de ressusciter et de recouvrer l'ancien mode de vie et dans l'illusion d'un retour imminent au pays, retour pourtant continuellement différé. Par moment, le poids de l'exil devient insupportable mais les réfugiés n'ont d'autre

choix que d'attendre patiemment la fin de la guerre pour pouvoir retourner au pays. Il est significatif que ce soit justement une femme, Hafça, patriote fervente, qui exprime avec éloquence et emphase son sens aigu du dépaysement et son désir de retourner dans une Algérie libre, au sens strict du mot. Comme elle le souligne, l'exil provoque une séparation brutale et insupportable d'avec le sol et le peuple algériens. Il entraîne, pour reprendre l'expression d'Edward Saïd, une « *perte de contact avec la solidité et la satisfaction du sol* » (2001, p. 179). Hafça désire revoir et fouler le sol natal pour recouvrer son patrimoine culturel et rejoindre tous ceux et toutes celles qui sont restés au pays :

« Le jour du retour, s'exclama soudain Hafça dressée au milieu de la pièce, les yeux élargis de rêves. Le jour du retour dans notre pays ! répéta-t-elle. Que je voudrais alors m'en revenir à pied, pour mieux fouler la terre algérienne, pour mieux voir toutes nos femmes, les unes après les autres, toutes les veuves, et tous les orphelins, et tous les hommes enfin, épuisés, peut-être tristes, mais libres - libres ! Et je prendrai un peu de terre dans mes mains, oh ! Une toute petite poignée de terre, et je leur dirai : « Voyez, mes frères, voyez ces gouttes de sang dans ces grains de terre, dans cette main, tant l'Algérie a payé de toute sa terre pour notre liberté et pour ce retour... » (Djebar, 1980, p. 76).

Ainsi, Assia Djebar explore l'idée de l'éternel retour des personnages féminins à travers la répétition de leurs luttes et expériences. Ces personnages souvent enfermées dans des rôles traditionnels sont en quête de liberté et d'identité, incarnant des récits de résistance face à l'oppression masculine et coloniale. Djebar utilise des souvenirs fragmentés pour montrer comment ces femmes, bien que figées dans le temps, revivent leurs histoires collectives, créant ainsi un dialogue entre passé et présent. Ce retour souligne la continuité de leur lutte pour la reconnaissance et l'émancipation.

Hafça revendique son origine algérienne, son appartenance au peuple algérien et à son héritage. Le patriotisme d'Hafça, tout comme l'amour qu'elle porte au peuple algérien et à son héritage culturel, lui permet de s'accommoder de l'exil au quotidien. C'est son attachement viscéral au pays natal qui atténue son mal du pays. Dans ses rêves, elle imagine que, lorsqu'elle retournera enfin au pays, toute la population sera rassemblée en toute liberté. Comme le laisse entendre le titre du récit, le reniement est une manière de mieux vivre l'exil au quotidien. Le terme « *exil* » est un mot vidé de sa substance et ce n'est que la façon dont l'exil est vécu qui lui confère un sens. Le dévouement religieux, par exemple, est une façon de porter le poids insoutenable de l'exil. Comme le souligne le Père,

« il n'y a pas exil pour tout homme aimé de Dieu. Il n'y a pas d'exil pour qui est dans la voie de Dieu. Il n'y a que des épreuves » (Djebar, 1980, p. 84).

La spiritualité et la pratique religieuse permettent de remplir le vide d'une vie en exil, mais en même temps la dévotion religieuse signifie aussi le déni de l'existence physique de l'exil.

La narratrice constate que ses parents s'efforcent de vivre comme s'ils n'avaient jamais quitté l'Algérie. Ainsi, elle note que la vie familiale continue même si le décor change, comme le démontre la décision parentale d'organiser un mariage traditionnel :

« Je pensais que tout avait changé, que le jour de mes fiançailles, nous étions dans ce long salon clair de notre maison, sur les collines d'Alger ; qu'il y avait alors prospérité pour nous, prospérité et paix...Oui, je songeais que tout avait changé et que, pourtant, d'une certaine façon, tout restait pareil. On se préoccupait encore de me marier » (Assia Djébar, 1980, p. 81).

La routine quotidienne, les habitudes et les petits soucis demeurent inchangés : en ce sens, les parents vivent dans un reniement de l'exil si l'on adopte la définition du terme donnée par Edward Saïd qui parle d'une vie en dehors de l'ordre habituel. Pour la fille née d'un couple algérien, le mariage et la maternité continuent de jouer un rôle primordial et ces données ne changent pas en exil. Cela dit, il faut noter que le texte privilégie la femme en tant que sujet postcolonial, donnant voix aux femmes, à ces sujets doublement marginalisées alors que le colonisateur, tout comme les personnages masculins (sauf le père), sont précisément absents du récit, voire emprisonnés ou morts. Cette quasi-absence d'hommes dans un récit dominé par les voix féminines met en évidence la solidarité féminine. En toile de fond transparaissent cependant une observation et une supervision patriarcales silencieuses, qui ne manquent pourtant jamais d'être continuelle et rigide. Père et Omar sont présents dans la narration mais, à la différence de la Mère, d'Aïcha et Anissa, ils ne prennent pas la parole, ils flottent à l'arrière-plan comme des ombres menaçantes dont il ne faut cependant jamais sous-estimer l'autorité. L'évolution de la narratrice peut être interprétée comme une allégorie de l'Algérie même qui, après 132 ans de colonisation, est enfin en train de se défaire de la tutelle et de l'emprise intellectuelle du pouvoir colonisateur français.

La nouvelle décrit donc l'éclosion de la voix féminine, voix qui se fait de plus en plus pressante et forte pour enfin hurler son refus et sa révolte. C'est le miroir en tant que lieu de résistance qui restaure le regard de la narratrice et son sens de la subjectivité. C'est en se regardant dans le miroir que la narratrice prend conscience des multiples facettes de son identité fragmentée et se forge une image authentique d'elle-même. Dorénavant, elle n'acceptera plus de rester muette et de regarder les yeux baissés. L'heure est venue de témoigner, c'est-à-dire de commencer le récit de ses exils. Pour Christiane Chaulet-Achour,

« c'est l'écriture, cette quête d'unité, un projet, une autoréalisation qui lui permettra de trouver sa propre voie et de se forger une identité. Celle-ci sera ancrée non seulement dans ses conditions d'existence concrètes mais aussi dans le choix qu'elle opérera et dans les nouvelles orientations qu'elle privilégiera et qui lui permettront peut-être, tout comme l'écriture, de se libérer d'une identité de femme imposée pour s'inventer une identité nouvelle ». (1999, p. 66).

Dans ce sens, la voix et l'écriture sont des forces subversives dans une société qui est loin de privilégier l'expression féminine.

Conclusion

Au terme de notre exposé, la nouvelle suggère que *l'exil fait basculer le rôle traditionnel de la femme algérienne* et, par conséquent, *fait vaciller son sens de l'identité*. Pour les exilés, la question est de savoir s'il faut continuer de vivre comme si rien n'avait changé ou bien s'il faut s'adapter à des conditions nouvelles, questions particulièrement cruciales pour les

femmes à qui l'exil apporte une chance d'émancipation. L'exemple de la narratrice révèle que même les femmes attachées à la tradition s'interrogent sur le bien-fondé des préceptes qui régissent leur vie au quotidien depuis des temps immémoriaux. Le refus du mariage traditionnel est à la fois une victoire et une défaite. Le « *non* » catégorique de la narratrice est l'expression d'une tentative de libération qui va cependant de pair avec la réticence manifeste de la narratrice à quitter son exil intérieur : pas encore tout à fait prête à s'affranchir de son passé, elle s'apprête à prendre sa vie en main et s'interroge sur sa véritable identité.

Références

- ASHCROFT, Bill (1996). « On the Hyphen in Post-colonial ». *New Literatures Review*, Vol. 32, p. 24-39.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1999). *Nous : Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica.
- DJEBAR, Assia (1968). « Le romancier dans la cité arabe ». *Europe*, n° 474, p. 118-122.
— (1980). « Il n'y a pas d'exil ». *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des Femmes.
— (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- EDWARD WADIE, Saïd (2001). *Reflections on Exile*. London : Granta Books.
- FANON, Franz (1965). *Sociologie d'une révolution*. Paris : Maspero.
- GILLON, Étienne ; HOLLIER-LAROUSSE, Jacques ; IBOS-AUGE, Jean ; MOREAU, Claude ; MOREAU, Jean-Louis (1970). *Larousse Sélection : Nouveau dictionnaire encyclopédique*, vol. 1. Paris : Larousse.
- LACAN, Jacques (1949). *Revue française de psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 451-468.
- NIOBEY, Georges ; DE GALIANA, Thomas ; JOUANNON, Guy ; LAGANE, René (2001). *Larousse, Dictionnaire Analogique*. Paris : Larousse.
- RUSHDIE, Ahmed Salman (1991). *Imaginary Homelands*. London : Granta Books.

Pour citer cet article

Mohammed Salah DJOUDI, Sihem GUETTAFI, « Discours de l'exil au féminin et quête identitaire du soi pour un éternel retour dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar », *Paradigmes*, vol. IX, n° 01, janvier 2026, p. 135-147.