


Le cubisme par écrit d'Assia Djébar: L'emploi stratégique des digressions dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹

Mary Helen Weber

B.A. Wellesley Coll., M.A. Harvard Univ., J.D. Univ. of Cincinnati

Abstract: En 1954-55 Picasso recrée les tableaux romantiques de Delacroix du dix-neuvième siècle intitulés *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Son cubisme émancipateur inspire Assia Djébar à écrire en 1978 une nouvelle difficile du même titre. Cet article cherche la source de la difficulté de cette œuvre. Nous proposons que son opacité, aussi bien que son pouvoir, dérivent des digressions qui interrompent constamment l'action centrale, mais qui permettent des aperçus essentiels des expériences diverses qui forment la condition moderne des femmes d'Alger.

Keywords: Assia Djébar – digressions – cubisme – femmes – Alger

 n 1832, « [g]râce à un heureux concours de circonstances » (Djébar 224), le jeune peintre Eugène Delacroix se trouve autorisé à croquer, à la faveur d'un rideau tiré, un harem d'Algériennes dans leur appartement privé. Ivre du luxe, de la lumière irréaliste, et des couleurs riches et rares, Delacroix crée un tableau romantique d'odalisques splendides, exotiques, et énigmatiques et le présente en 1834 sous le titre de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Dans une seconde toile révélée en 1849, Delacroix insinue une complexité latente au-dessous de la splendeur superficielle des femmes—les personnages sont plus éloignés et les lignes, moins précises—mais le second tableau retient les qualités essentielles du premier.

Un siècle plus tard, Pablo Picasso en 1954-55 crée une série de quinze variations cubistes sur les deux tableaux de Delacroix, la collection entière intitulée *Femmes d'Alger*.

¹ Michèle Vialet, professeur de français et des études européennes à l'Université de Cincinnati, a contribué inestimablement au développement et à la présentation de cet article. L'auteur sera toujours reconnaissante envers Prof. Vialet pour son assistance et son encouragement généreux.

Au moment où Picasso a créé ses tableaux, la lutte pour l'indépendance algérienne était sur le point de changer pour toujours l'interprétation occidentale des femmes algériennes offerte par Delacroix. Au moyen d'une approche cubiste innovatrice et irrévérencieusement libératrice, Picasso saisit la complexité de la condition des femmes algériennes à ce moment, et la fait éclater en traits hardis, couleurs vives, et formes dénaturées qui émancipent les personnages de leur enclos splendide mais hermétique.

La guerre finie depuis plusieurs ans, en 1978, l'écrivaine algérienne Assia Djebar, inspirée par l'art des deux artistes, produit une série de nouvelles du même nom que les tableaux de Delacroix et de Picasso. Djebar essaie de saisir la complexité de la situation des femmes d'Alger, en mêlant ses observations personnelles. Comme le maître cubiste, elle déconstruit le regard voyeur de Delacroix et s'aventure au-delà de l'entre-deux du rideau. Sa création inscrit non seulement la mosaïque de l'histoire des femmes d'Alger, mais aussi leurs espoirs et leurs déboires modernes dans les années 1977-78.

Le recueil de Djebar, comme on le connaît aujourd'hui, consiste en trois sections principales: une nouvelle intitulée « La nuit du récit de Fatima », écrite en 2001, suivie d'une section bipartite qui s'appelle « Aujourd'hui » et une section quatre-partite qui s'appelle « Hier ». Ces trois sections principales sont précédées par « Ouverture », écrit en « 1971 - puis 2001 » (10), et sont suivies par un « Postface », nommé « Regard interdit, son coupé », écrit en 1979, où Djebar éclaire dans une certaine mesure sa pensée sur le recueil. Largement reconnue comme un chef d'œuvre, la première nouvelle d'« Aujourd'hui » s'appelle, comme l'œuvre entière, « Femmes d'Alger dans leur appartement ». Cette nouvelle dépeint la double condition des femmes algériennes de 1978 comme héritières d'une culture historique qui subordonne les femmes et limite leur liberté, et à la fois comme anciennes combattantes de la guerre de l'indépendance qui sont ironiquement devenues suspectes et dédaignées du gouvernement national algérien qui prend le pouvoir en 1962.

Le protagoniste de l'action centrale est Sarah, héroïne de la Révolution algérienne. Sarah garde un silence profond sur la vie en général. Nous suivons sa vie contemporaine en famille et avec une amie d'enfance jusqu'à la conclusion de la nouvelle, où Sarah est enfin capable d'apprécier la condition féminine en Algérie, en particulier dans la capitale, aussi bien que sa propre expérience, et d'en parler à haute voix. Éparpillées parmi ce récit principal se trouvent un grand nombre de digressions variées qui occupent plus de pages que l'action centrale. Tandis que l'intrigue centrale entière a lieu au présent et est rapportée par un narrateur impersonnel, les digressions ont lieu au présent, dans le passé, ou en forme de souvenirs ou des rêves inspirés par le passé. Les digressions sont présentées en général à la troisième personne, mais elles consistent souvent en dialogues où les personnages prennent la parole ou en épisodes où le narrateur adopte le point de vue d'un des personnages.

La structure non linéaire, le changement de point de vue, et le jeu de temporalités croisées égarent le lecteur novice, brouillant sa vision et lui faisant perdre ses repères. Le récit a l'air incohérent. Les épisodes semblent disloqués. On a de la peine

à identifier les personnages principaux avant d'avoir lu au moins le quart de la nouvelle. Djébar nous indique dans son « Ouverture » que le récit à venir sera fait des « Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées ... Récits fictifs ou frôlant la réalité—des autres femmes ou de la mienne—, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel » (7). Djébar parle de voix dans une langue « transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs » (7). L'histoire que Djébar va partager appartient aux femmes qui tâtonnent, bouches et yeux « toujours dans le noir » (8), leurs corps et leur langage sous le voile.

Par cette « Ouverture », Djébar nous avertit donc que le récit ne sera pas transparent et que les voix représentées seront à peine audibles. En fait, il faudra une deuxième ou une troisième lecture pour que le lecteur pénètre cette opacité. Mais l'effort est amplement récompensé. Une fois entré dans le monde fictionnel de la nouvelle, le lecteur en retire la satisfaction de comprendre de l'intérieur le vécu des femmes dans leurs appartements. Ce qui fait jaillir deux questions: Pourquoi le texte se donne-t-il à lire avec tant de récalcitrance? Et quel est l'objectif visé par Assia Djébar en choisissant une telle forme d'écriture pour cette nouvelle?

Plusieurs chercheurs ont étudié l'œuvre de Djébar pour examiner l'expérience des femmes algériennes que l'auteur nous révèle. Parmi eux, Farah Aïcha Gharbi, en particulier, explore l'intersection entre le texte et les tableaux de Delacroix et Picasso. Dans son excellent article de 2004 (« Femmes ... rencontre »), Gharbi déchiffre les tableaux de Delacroix et de Picasso et la façon dont le texte de Djébar interprète des images. Selon Gharbi, les personnages féminins de Djébar, comme le cubiste, « réapproprient leur passé en le racontant de manière répétitive et fragmentaire, par bribes, et finissent ainsi peu à peu par en maîtriser le contenu » (« Femmes ... rencontre » 80). En 2010, dans une autre exploration du recueil (« Intermédialité »), Gharbi développe plus largement le nexus entre l'œuvre d'Assia Djébar et les arts. Son traité de 2011 intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar: Une relation entre la peinture et l'écriture* se concentre spécifiquement sur le lien entre la série de nouvelles et la peinture.

Les écrits de Farah Aïcha Gharbi et de quelques autres critiques concluent justement que Djébar a porté son sujet bien au-delà de l'interprétation de Delacroix. Gharbi analyse les caractéristiques inhérentes que partagent une peinture et une nouvelle (*Femmes ... relation* 81-82), et les concepts cinématiques de surimpression et de visions cadrées, décadrées et surcadrées qui se manifestent dans l'œuvre de Djébar (« Intermédialité » 171-95). Elle examine de près le lien entre le caractère fragmenté des images cubistes et le chaos où habitent les personnages djébariens (*Femmes ... relation* 102-04). Mais ni Gharbi ni aucun des critiques ne dirigent leur attention spécifiquement sur la difficulté de la nouvelle, ou ne recherche une cause intrinsèque au choix d'une écriture complexe pour un sujet déjà en lui-même compliqué.

Ce travail essaie de préciser la source de l'inaccessibilité apparente de la nouvelle éponyme du recueil, d'en analyser la composition, et d'en déchiffrer l'objectif ultime de

la création de l'écrivaine. L'hypothèse est que Djébar recherche une écriture qui permette à son sujet de s'inscrire dans ce qui capte le regard de l'observateur, et en même temps dans ce qui se refuse à ce regard, qui voit sans pouvoir pénétrer—en effet, le même objectif que cherchait Picasso en cubiste. Pour le faire par écrit, Djébar force un nombre de contraintes, mais surtout elle exploite stratégiquement la technique des digressions à l'écart de l'action centrale.

Composition du texte

Pour étudier la structure de la nouvelle, il est utile d'identifier des épisodes de l'action. La division précise des sections est discutable, mais on peut cataloguer au moins une vingtaine d'étapes (Djébar, 57-122) que la figure ci-jointe après la page 148 représente de façon schématique² :

Section I

1. Le cauchemar (57, ligne 1, à 59, ligne 9)
2. Chez Sarah et Ali (59, ligne 10, à 60, ligne 19)
3. Le suicide d'Anne (60, ligne 20, à 62, ligne 28)
4. Interlude à la maison voisine de celle d'Anne (63, ligne 1, à 65, ligne 26)

Section II

5. Nazim à l'hôpital (66, ligne 1, à 71, ligne 18)
6. Ali à l'hôpital (71, ligne 19, à 72, ligne 5)
7. Sarah au travail (72, ligne 6, à 77, ligne 15; lignes de la Section 8 incluses)
8. Chansons enregistrées (73-77 en 3 parties: 73, ligne 19, à 75, ligne 3; 76, lignes 6 à 21; et 76, ligne 25, à 77, ligne 10)
9. Ali au travail et avec le peintre (77, ligne 16, à 81, ligne 2; lignes de la Section 10 incluses)
10. Leïla à la prison (79, ligne 15, à 81, ligne 2)
11. Sara pensant aux femmes d'Alger (81, ligne 3, à 82, ligne 26)
12. Interlude; Célébration à la maison voisine de celle d'Anne (83, ligne 1, à 87, ligne 16)
13. Sarah et Ali (87, ligne 17, à 89, ligne 25)

Section III

14. Au bain public (90, ligne 1, à 100, ligne 18)

² L'auteur veut reconnaître et remercier Roger F. Weber pour le dessin de l'illustration graphique de l'analyse.

- 15. À l'hôpital avec la masseuse (100, ligne 19, à 102, ligne 9)
- 16. Diwan de la porteuse d'eau (102, ligne 10, à 110, ligne 17)
- 17. Leila; Diwan de la porteuse de feu (110, ligne 18, à 113, ligne 15)
- 18. Sarah rentre au présent (113, ligne 16, à 114, ligne 24)

Section IV

- 19. Sarah et Anne (115, ligne 1, à 122, ligne 23; lignes de la Section 20 incluses)
- 20. La mère de Sarah (117, ligne 6, à 120, ligne 10)

À l'aide de cet inventaire sommaire, on peut séparer l'action centrale et les digressions, ce qui nous permet d'évaluer l'intrigue principale sans les épisodes supplémentaires. Le résultat livre des indices sur le principe de composition de l'écrivaine.

Caractérisation des personnages et intrigue centrale

L'action centrale de la nouvelle concerne Sarah, son mari, son beau-fils, et son amie, Anne. Le mari, Ali, est chirurgien. C'est un homme arabe, membre de la classe masculine qui occupe la place supérieure dans la société d'Alger. Le personnage d'Ali n'est pas bien développé, mais en même temps, il n'est pas unidimensionnel. Quoiqu'il soit un médecin respecté et côtoie les risques et la mort tous les jours, Ali éprouve de l'émotion quand un malade qu'il soigne meurt (78). Veuf, il a épousé Sarah, femme peu conventionnelle. Il a des souvenirs pénibles et cachés. La nouvelle commence par un cauchemar d'Ali qui évoque le courage dont fait preuve Sarah entre les mains des soldats que la torturent pour la faire parler (57-59). On a l'impression que ce cauchemar n'est pas un événement isolé. L'engagement d'Ali dans la lutte pour l'indépendance est peu héroïque en comparaison avec celui de Sarah. Son poste dans le maquis ne l'a pas exposé à l'action directe (70). Ali n'a pas de blessures visibles de la guerre, mais le cauchemar révèle qu'il en a du point de vue psychologique.

La voix narrative impersonnelle de Djébar ne s'étend guère sur la disparité entre les rôles d'Ali et Sarah dans la guerre si ce n'est pour souligner le rapport difficile et distant d'Ali avec son fils, Nazim. L'adolescent semble ne pas comprendre le passé médiocre de son père dans la guerre. Père et fils gardent un silence malsain. Nazim ne cache pas qu'il a plus d'estime pour le rôle que sa belle-mère a joué dans la guerre; en quittant son père, il dit « Si je reviens plus tard, ce sera pour baiser la main de Sarah » (68). Son reproche implicite du manque d'héroïsme de son père se mêle au détachement typique d'un adolescent. La combinaison a pour résultat sa fugue, qui préoccupe les parents pendant la plupart du récit central. Ce qui ressort du personnage de Nazim, peu développé, est son malaise d'adolescent en rupture avec un père trop silencieux et un lien plus authentique avec Sarah.

Quant à Anne, l'amie de Sarah, on comprend tôt qu'un lien fort existe entre les deux femmes, et que ce lien remonte à plusieurs années auparavant (59). Sarah laisse tout tomber à la maison pour aller au secours d'Anne, qui est gravement déprimée et veut mourir. Mais la lumière sur l'amitié d'enfance qui les unit tarde (98-99). Vers la fin de l'œuvre, dans la quatrième partie, après que Sarah assiste au débordement de l'émotion d'une ancienne camarade de guerre, Anne joue le rôle essentiel de celle « qui écoute », au moment où Sarah se permet enfin d'exprimer ses sentiments profonds (115-22). Mais plus tôt, la plupart des lecteurs ne soupçonnent guère qu'Anne va jouer ce rôle indispensable. Au contraire, tout donne l'impression que ce serait Anne qui aurait besoin de Sarah pour écouter ses cris de douleur.

À la première lecture, la difficulté de la nouvelle provient partiellement des explications tardives et disloquées de l'identité d'Ali, de Nazim et d'Anne et de l'absence de clarté quant à leurs liens avec Sarah. Par exemple, dans la scène du cauchemar au début de la nouvelle, on ne reconnaît même pas qui est là et qui est le dormeur en train de rêver. Malgré les indices qu'Ali vit avec Sarah qui se manifestent au début (59) et ensuite, il faut déduire graduellement qu'ils sont mari et femme. On n'apprend clairement le métier d'Ali et le fait qu'il est le père de Nazim qu'au début de la deuxième partie du récit. Nazim est nommé assez tôt mais pas identifié (60). Le peu qu'on va apprendre du passé d'Ali nous est livré par Nazim (70). On ne touche que légèrement l'histoire de la vie d'Anne (59-62, 121-22).

Les portraits d'Ali, de Nazim et d'Anne forment l'arrière-plan du développement du personnage de Sarah. Jusqu'à la partie III de la nouvelle, l'action centrale présente Sarah prise dans une vie presque mécanique. Elle prépare le petit déjeuner pendant qu'Ali fait sa gymnastique (60). Les parents échangent quelques propos anodins sur leurs soucis légers. Le téléphone sonne. En se rendant chez Anne, qui est en crise, Sarah remarque que les éboueurs sont en retard (60). Chez Anne, le récit reste attaché au concret. Djébar énumère les actes mécaniques que fait Sarah pour aider Anne: apporter le bidon d'eau, l'éponge et un tablier, ranger la pièce (60-62). La banalité de la vie d'Anne qui la déprime tant—le mari, les enfants, quinze ans de mariage—fait écho au vide de la vie de Sarah. Le travail de Sarah reprend le thème d'une routine mécanique. Sarah, chercheur de musique autochtone, actionne un appareil d'enregistrement, dévide la bande mécanique et mesure le temps exact des strophes. Dans la section No. 13 (87-89), Sarah se rappelle de ses premiers jours avec Ali. Jeune et sans emploi, elle l'a épousé. Autrefois, il l'a attendrie, mais maintenant, il est fermé et opaque. Le quotidien pour Sarah est vide. Elle mène une vie de somnambule.

L'intrigue centrale comprend l'évolution de Sarah, mais les indices de son caractère ne sont ni abondantes ni faciles à comprendre, et les jalons marquant l'évolution sont absents. Sarah se révèle par une série d'incidents sans rapport évident les uns avec les autres: sa générosité envers Anne (59-62) et puis envers la masseuse du bain qui est transportée à l'hôpital (99-102), sa nostalgie à l'espoir de l'amour en écoutant les chansons anciennes enregistrées à son travail (74-75), sa réflexion sur la vie

désespérée de la plupart des « femmes d'Alger » (81-82) et sa contemplation silencieuse de son mari en train de dormir et de leur vie dépourvue de communication réelle (87-89). Ce sont des morceaux à assembler.

Au bain, Anne remarque un défaut sur le corps de Sarah, et Sarah dévoile que c'est une cicatrice de guerre (113). Vers la fin de la nouvelle, Anne, qui était à l'étranger pendant cette période, demande à Sarah ce qui est arrivé aux femmes arabes dans la guerre et après (116). Après la description de son enfermement à la prison de Barberousse (116), de ses expériences et de ses sacrifices, les réflexions de Sarah sur sa vie semblent arriver presque à l'improviste. Les questions d'Anne déclenchent chez Sarah une vague de compréhension qui, latente depuis longtemps, fait surface. Sarah arrive à voir la condition des « femmes d'Alger » (120-21). Elle découvre le pouvoir de la parole, de l'amitié, et de la communauté des femmes, et elle en profite pour vaincre le vide de sa vie. La nouvelle se termine dans cette montée d'espoir.

Les digressions

Le récit principal que nous venons de passer au crible est acceptable, mais il semble incomplet. En plus de la présentation elliptique des personnages, l'explication de l'évolution de Sarah, limitée aux rapports avec Ali, Nazim et Anne, est économe au point d'être plate et invraisemblable: sa vie est monotone et répétitive; elle souffre des effets indéfinis de la guerre; elle s'inquiète inexplicablement. Sarah ne parle guère et se sent isolée: « Quand les autres me parlent, leurs mots sont détachés ... Ils flottent avant de me parvenir ! ... Est-ce pareil quand je parle, si je parle? Ma voix ne les atteint pas. Elle reste intérieure » (60). Et enfin Sarah triomphe par la parole. Mais pourquoi? L'intrigue centrale est insuffisante pour nous montrer vraiment la transformation en cours de Sarah.

Selon la structure offerte plus tôt, neuf sur vingt des parties de la nouvelle traitent directement l'action au présent et les personnages de Sarah, Ali, Anne et Nazim (2, 3, 5, 6, 7, 9, 13, 18, 19). Les autres parties sont des digressions qui interrompent la progression chronologique du récit (1, 4, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20). L'introduction tardive et incomplète des personnages principaux entrave temporairement la compréhension du lecteur, mais c'est la profusion de digressions qui est en fait la source fondamentale de la difficulté de la nouvelle. En quoi consistent ces interruptions constantes?

a. Le cauchemar

La section No. 1 (57-59), le cauchemar d'Ali, donne une représentation des épreuves extrêmes et des situations d'angoisse que les héroïnes de la guerre algérienne ont subies. La scène horrible et brutale ouvre la nouvelle *in medias res*, sans introduction. Le narrateur, le rêveur, qui est Ali, examine avec précision dans son subconscient le

visage de la victime, la chambre opaque, les bruits qu'on peut entendre du dehors, les autres qui sont présents et le son du moteur du générateur électrique. Puis le récit s'arrête abruptement; Ali se relève tout d'un coup et saute du lit. Le rêve est rompu. La vie quotidienne commence à la maison.

b. Les digressions sur la société algérienne

On peut diviser les digressions sur la société algérienne en quatre catégories: les chansons, les interludes familiaux, la description des femmes d'Alger dans leurs immeubles et la scène du bain public.

La section No. 7 (72-77) retrouve Sarah à son travail de chercheur et d'ethnographe de musique et de chants populaires historiques. Encapsulés à l'intérieur de cette partie se trouvent trois passages sur les chansons et les vers arabes que Sarah transcrit (nommés collectivement section No. 8). Ce sont les chants presque perdus maintenant, que les tantes et les cousines de Sarah, et un grand nombre d'autres femmes, chantaient autrefois pendant les travaux ménagers. Il s'agit des chansons de jeunes filles rêvant de leurs amoureux. Sarah constate: « Toute une tendresse dont ces voix étaient pleines, remontant en nénuphar de l'oubli. Autrefois, dans des patios ouverts vers le ciel, ne demeurait que l'espoir d'une rencontre d'amour en terrasse ... un miracle » (74-75). Sarah contraste la musique ancienne qu'elle écoute avec un monde (le sien?), où « ce serait un crime d'honneur au cas où un mâle ... tenterait de se faire entendre d'elles [des jeunes femmes] Elles ne percevraient que leur gargouillis intérieur, cela jusqu'à ce qu'elles deviennent vieilles et n'enfantent plus » (77).

Ainsi la digression des chansons juxtapose-t-elle le point de vue optimiste des jeunes femmes d'autrefois, avant la Révolution, qui les ont composées, et celle de Sarah, dont la vie est vide et monotone et qui a de la nostalgie pour la vie comparativement libre de ces femmes du passé. Elles pouvaient rêver de l'amour et entendre leurs amoureux. En comparaison, les femmes modernes sont renfermées. Leurs relations avec les hommes n'ont rien de l'égalité ou de la joie espérées. La lutte des femmes pour l'indépendance a été futile pour améliorer leur vie amoureuse. Au contraire, elle a donné lieu à une régression marquée.

Chacun des interludes familiaux s'appelle « Interlude » (No. 4 et No. 12). Le premier nous montre une scène de la famille voisine d'Anne, rapportée par un narrateur anonyme qui sait l'histoire de la famille. C'est la maison du *baḡab*, c'est-à-dire du lecteur du Coran à la mosquée, dévoué serviteur de l'Islam. Il est déçu d'avoir eu dix filles avant d'avoir enfin un fils. Les trois filles aînées déconcertent le père: la première parce qu'elle est enthousiaste de judo et qu'elle porte des pantalons; la deuxième parce qu'elle se sert d'un « cerveau féminin » pour étudier la science, et la troisième parce qu'elle est athlète et va devenir professeur d'éducation physique (64).

Dans l'autre Interlude, le narrateur anonyme présente la fête qui a lieu la veille de la circoncision du bébé mâle tellement désiré. Le passage est un mélange de

célébration moderne, avec la musique d'un chanteur populaire, et des rites de folklore. Les femmes dominent la fête, séparées des hommes. Une jeune femme qui est cytologiste explique aux autres que les chromosomes déterminent le sexe de l'enfant, un fait scientifique qui réfute les superstitions traditionnelles pour expliquer les naissances successives de filles dans la famille. Une des sœurs se moque du père par un commentaire qui n'est que trop vrai dans leur monde : « Une lettre à changer [XX ou XY]—soupirait-elle emphatiquement—et tout, vraiment tout ici, serait changé pour nous ! » (85). Pour sa part, le père est résigné à une déception nouvelle: la circoncision du fils sera faite par un médecin au lieu d'un spécialiste islamique de la mosquée (87).

La troisième catégorie de digression sur la société (No. 11) traite les femmes de la ville dans leurs immeubles. La digression a lieu au présent. Elle est présentée par un narrateur mais principalement du point de vue de Sarah. L'épisode comprend non seulement des observations actuelles de Sarah, mais aussi les détails de la vie intime de ces femmes que Sarah n'observe pas mais qu'elle connaît bien. Au volant de sa voiture, Sarah regarde les façades des bâtiments et songe à « l'entassement » d'enfants dans les appartements à persiennes fermées (81-82). Elle pense aux mères renfermées dans leur vie resserrée, désagréable, et étouffante. Sarah imagine aussi des seules femmes « libres », celles qui travaillent comme femmes de ménage dans les bureaux. Les chefs—petits, moyens, et hauts—sont tous des cadres supérieurs seulement à cause de leur chromosome masculin. Sarah se fait la réflexion intime que les filles de ces femmes seront condamnées à la même vie que celle que mènent leurs mères, tandis que les fils pourront un jour devenir eux-mêmes des chefs de bureaux (82).

Le dernier portrait social se trouve à la section No. 14. Djebbar nous peint l'univers ombreux du bain public encore par les yeux d'un narrateur qui l'observe: les voutes anciennes, l'atmosphère sombre, les salles chaudes et humides, les salles froides et la masseuse venue du village, vieillie avant l'âge, qui aident les baigneuses. Une baigneuse malheureuse se console en chantant (91-92). Après une période de silence, quelques autres commencent à se parler. Elles se plaignent de leur vie triste, au seul endroit où les plaintes sont permises:

Chuchotement entretenu des peines, une fois les pores de la peau bien ouverts, et ouverte l'ombre des pierres froides. D'autres femmes, muettes, se dévisagent à travers les vapeurs: ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain. (95)

Et les femmes cloîtrées ne sont pas les seules qui soient troublées. Le bain est l'endroit de tous les secrets féminins. Pendant le bain, la cytologiste, éduquée en science et respectée au travail, confesse à Sarah qu'elle se préoccupe néanmoins de se marier (96). C'est aussi le lieu où l'on apprend la source de l'amitié profonde entre Sarah et Anne, et c'est là où Sarah révèle à Anne sa cicatrice de guerre (98).

c. Les digressions-portraits

Il y a trois digressions qui décrivent des Algériennes inoubliables : la masseuse, Leila, et la mère de Sarah. Le personnage de la masseuse nous est présenté physiquement dans l'obscurité du bain public où vont Anne et Sarah. Comme si c'était Sarah ou Anne qui la décrivait, le narrateur nous présente la masseuse aux dents en or, ses seins pendants, et sa face de villageoise noirâtre et vieillie avant l'âge. Ses bras nouveaux glissaient à maintes reprises et rythmiquement de la nuque jusqu'à la taille d'une baigneuse qui s'endormait. S'arrêtant pour reprendre souffle, la masseuse verse lentement une tasse d'eau chaude sur un dos nu bronzé (92-93).

Tout d'un coup, la masseuse s'effondre, glissant d'un coup et tombant, «sa main droite frappant d'un revers le bord de la dalle en marbre» (99). Le narrateur nous dit que personne à part les étrangères Sarah et Anne ne se charge d'elle. Quand la masseuse est seule et méfiante à l'hôpital, les deux femmes la réconfortent. Dans l'ambulance qui l'emmène à un autre hôpital, la masseuse, délirante, se métamorphose alors en narratrice et raconte son histoire de souffrance. Djébar appelle ce récit le « diwan [ancien poème perse] de la porteuse d'eau ». Le récit commence par les passages hallucinatoires, où la masseuse se sent transportée à travers la ville à l'horizontale, entendant vaguement le sifflement de l'ambulance. Puis de façon presque lyrique, elle exprime les lamentations d'un être exclu, humilié, et étouffé, et fait le récit d'une vie triste: la ferme paternelle de sa jeunesse, la mère morte, le père qui la vend à bas prix en mariage à l'âge de treize ans, les parentes du mari qui se moquent d'elle, le travail dur à la ferme du mari. Elle s'est enfuie et s'est prostituée, soumise à la révélation que son père, qui l'a si peu estimée, est lui-même indigne d'estime: il a été dénigré de son vivant et tué comme collaborateur dans la guerre. En résultat de ces malheurs, elle est réduite au travail de « paria » de masseuse au bain public (102-10).

La deuxième digression-portrait est consacrée à Leila, ancienne combattante de la guerre. On voit le personnage de Leila pour la première fois par les yeux du peintre, ami d'Ali (79-81). Le peintre l'a vue en prison, droguée et insensée. Ancienne héroïne, Leila est maintenant déclarée victime folle de la psychose. Le peintre, qui l'admire et est prêt à l'épouser pour la sauver, nous offre une vignette de cette femme courageuse dans sa cellule, écoutant un disque et rêvant d'un groupe de femmes pleurant pour elle.

Leila se retrouve plus tard (110), délirante, à l'hôpital où se trouve aussi la masseuse. Dans un passage parallèle à l'hommage à la masseuse, sous un titre pareil, le « diwan des porteuses de feu », Leila parle. Elle se rappelle des héroïnes de la guerre:

Où êtes-vous les porteuses de bombes? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes, les faces illuminées de lueurs vertes

... Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace ...
 On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous évoquaient ainsi dans des diwans lyriques. Vos yeux révoltés ... quoi Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux (111)

Puis Leila répond à sa propre question : les anciennes héroïnes sont enfermées dans des prisons réelles et psychologiques. Sarah, qui se trouve auprès de Leila, écoute son « diwan » et s'efforce de la reconforter, mais Leila demande la parole pour s'indigner des hommes qui ont utilisé puis rejeté les combattantes :

Il me faut parler, Sarah! Ils ont honte de moi! Je me suis desséchée, je suis mon ombre d'autrefois Peut-être parce que j'ai trop déclamé dans les tribunaux d'hier, je suis trop souvent entrée en transes publiques et quand les frères applaudissaient, je croyais ... (elle rit). Y a-t-il jamais eu des frères, Sarah ... dis ? ... (112)

Enfin Leila demande des détails sur la torture que Sarah, « la silencieuse », a subie. Sarah répond: « J'ai toujours eu des problèmes avec les mots », en montrant sa cicatrice de guerre à Leila. (113). Dans une scène touchante, les femmes partagent leur histoire et s'embrassent.

Le troisième portrait se présente dans la grande conversation entre Sarah et Anne (117-20). Sarah raconte le souvenir émouvant de sa mère, qui est morte quand Sarah était en prison. C'était une épouse loyale et silencieuse, une mère de famille, qui a mené une vie « où rien ne s'est passé, » comme le dit Sarah (117) :

Ma mère chaque soir, quand mon père rentrait, arrivait une bassine de cuivre pleine d'eau chaude dans les mains et elle lui lavait les pieds. Meticuleusement. Moi, assise sur une marche (sept, huit ans, devais-je avoir) je la contemplais. Je ne pensais rien! Jamais, jamais, je ne me suis dit quoi que ce soit. A l'époque sans doute devais-je trouver la scène normale, peut-être assistais-je au même rite dans d'autres patios, avec jasmin et mosaïques défraîchies comme le nôtre Je ne me suis jamais levée pour renverser la bassine, pour dire au couple calme et serein: « Allez au diable, vous deux ! » Je savais pourtant que moi je ne laverai jamais rien comme cela. (118-19)

Sarah se demande pourquoi son père, bon mari de son époque, était si gêné d'annoncer son remariage. Peut-être regrette-t-il de quelque façon, comme sa fille, la vie limitée et traditionnelle de sa femme morte. Sarah plaint la vie de sa mère et se blâme de ne pas l'avoir améliorée:

Mais ma mère et son ombre tassée, elle qui n'avait jamais déclaré haut ses peurs, ni ses joies, qui n'avait même pas gémi, comme tant d'autres que je connais, ni maudit, ni étouffé bruyamment, ma mère, comme si je n'arrivais pas à la libérer ! ... (119)

C'est un portrait poignant d'une femme morte depuis longtemps, mais dont le souvenir reste toujours vif et pénible pour sa fille.

Pablo Picasso : *Femmes d'Alger*

L'historien des arts H.H. Arneson explique que la peinture traditionnelle insiste sur un point de vue visuel qui est unique et fixé. Les tableaux traditionnels nous montrent le panorama vu par un seul spectateur. Picasso et les cubistes, en revanche, décalent constamment le point de vue à leur gré, pour élargir notre compréhension et notre saisie du sujet:

Heads, noses, or eyes are seen simultaneously in profile and full face ... the vision of the spectator is enlarged to include a number of different views ... as though he were moving from point to point Modern studies of perception have shown that this is indeed the way we see—not by one fixed, all-encompassing glance but by an infinite number of momentarily caught glimpses, formulated and codified in the mind of the spectator. Cubism thus introduced into painting not only a new kind of space, but even a new dimension—of time. (Arneson, 130)

Les quinze tableaux de Picasso dans sa suite *Femmes d'Alger* sont tous différents: femmes assises, debout, se reposant; femmes nues, vêtues, à moitié nues; têtes en haut ou à l'envers; corps complets et en morceaux dissociés; femmes en face au spectateur, se présentant de profil, sans visage, aux angles différents; eunuques présents ou absents; foyers détaillés ou vides; couleurs vives et joyeuses ou seulement noir et blanc; dessins de formes distinctes et reconnaissables ou dessins des formes compliquées, mélangées et cubistes. Picasso peint les femmes d'Alger à travers une multitude de moments et de perspectives. Les tableaux représentent un recueil d'observations variées.³

³ En raison de la réservation des droits de reproduction, les images des quinze tableaux, nommés « Versions A-O », des « Femmes d'Alger » de Picasso, ne sont pas représentées ici. Les images des

Dans quelques tableaux, les femmes nues se reposent en poses langoureuses, parmi des tapis, des murs, et des coussins aux couleurs riches et vives. Elles ont un eunuque à leur service. La fenêtre de leur chambre est ornée, mais barrée. Sans oser une interprétation compréhensive, il est évident que ces images signifient la vie protégée et luxueuse, mais renfermée sans liberté, de ces femmes. D'autres tableaux représentent à peu près la même scène, mais sans couleur ni détails, signifiant le vide morne de cette vie cloîtrée. Ailleurs, les corps des femmes sont en morceaux comme des objets. Parfois les parties féminines de leurs corps sont énormes, exagérées, ou distinguées parce qu'elles sont les seules surfaces exposées sans vêtements. Ces femmes sont privées de respect et réduites en objets, en jouets des hommes, ou en procréatrices. D'autres femmes sont colorées d'un pourpre étrange et surnaturel, comme si elles étaient des êtres extraterrestres, des étrangères dans leur propre foyer et dans leur société. D'autres affectent une pose exhibitionniste, comme si elles demandaient, comme Leila, l'attention des spectateurs. Quelques femmes ont le cou tordu de façon non naturelle, la tête baissée--de honte? De soumission? De tristesse? On ne sait pas.

Comme l'a dit Arneson, le spectateur profite de cette prolifération de perspectives. L'impression n'est pas limitée par un seul point de vue et par un seul moment fixé. Les images représentent des réalités multiples et différentes des femmes d'Alger. Elles varient, les unes des autres, et elles ne se déroulent pas à des moments simultanés, mais elles sont simultanément vraies et réelles.

Djebar voyait dans les tableaux de Picasso, créés en 1954-55, « l'intuition de l'artiste » (245), qui à la fois captait le passé et présageait l'avenir des femmes d'Alger. Dans le « Postface » de son recueil, Djebar révèle son interprétation de l'œuvre de Picasso: « Picasso renverse la malédiction, fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. Prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider » (244).

Vers une poétique cubiste djebarienne: l'ensemble de l'action et des digressions

Inspirée par Picasso, l'œuvre de Djebar nous révèle plusieurs dimensions des femmes d'Alger, sans limitations de point de vue, de temporalité, ou d'un seul personnage principal. Le heurt constant des épisodes contemporaines et historiques, avec leurs personnages divers, bouleverse l'action et rend difficile la lecture de la nouvelle, mais ces collisions constantes enrichissent le portrait entier.

Les vignettes des Interludes, par exemple, ont lieu au présent, et elles sont présentées par un narrateur-observateur. Elles nous montrent la société changeante et en mouvement où vit Sarah, la disparition progressive de la tradition, et les efforts

tableaux de Picasso, aussi bien que les images des peintures de Delacroix, se voient dans divers endroits sur Internet.

d'émancipation des jeunes femmes qui luttent contre les forces cherchant à les protéger de toute vie en dehors des murs de la maison. Le père est troublé par ses filles qui poursuivent des carrières qu'il trouve immodestes pour les femmes. Il ne cache point son désir d'avoir un fils. La coutume ancienne de se maquiller au henné est incongrue à côté de la discussion de la science génétique, à portée de voix du chanteur moderne. Les rites se modernisent peu à peu, et les femmes manifestent une nouvelle connaissance de soi et un désir d'indépendance inexorable. Mais la transition est maladroite et souvent pénible. Le progrès vers la modernité, surtout en ce qui concerne les relations entre les sexes, se fait difficilement, entravé par les traditions. On ne change pas de culture du jour au lendemain.

Décrit dans une autre digression, le bain public historique reste le seul endroit permis sans escorte aux femmes traditionnelles et le seul lieu où elles peuvent s'exprimer sans le poids étouffant de la contrainte. Ailleurs, les mères de famille continuent leur vie désagréable et cloîtrée, et les femmes « libres » restent reléguées au travail de ménagère.

Par opposition aux descriptions de la société contemporaine, l'histoire récente des femmes d'Alger est présentée par un kaléidoscope de techniques et de points de vue—du narrateur impersonnel, d'Ali, de Nazim, du peintre et de Leila. Il faut des perspectives multiples pour représenter les ravages de cette période troublante. Par exemple, on déduit éventuellement que c'est Ali qui fait le cauchemar au début de la nouvelle. Le choix d'un cauchemar jouant la torture de sa femme est important pour nous suggérer que les sentiments d'Ali sont déformés et confus. Sous l'extérieur confident fermentent de la confusion et de la culpabilité. L'anonymat initial de la victime de la torture signale la honte en face du courage des femmes qui ont activement combattu dans la lutte pour l'indépendance et payé de leur personne. Les hommes troublés comme Ali connaissent le courage de ces femmes; pourtant ils nient leur dette de reconnaissance et d'admiration en acceptant eux-mêmes le titre d'héros de la Révolution.

En même temps, Djebar nous montre aussi des hommes qui ne partagent pas ce point de vue. Le jeune Nazim admire et respecte sa belle-mère. Ainsi le peintre, qui a vu la guerre, respecte-t-il Leila et veut l'épouser. La perspective d'Ali contraste avec ceux qui n'éprouvent pas une telle quantité de culpabilité cachée. Mais même Ali accepte la vie de Sarah; elle a un emploi et n'est pas cloîtrée. Face à ces attitudes mixtes et instables, les femmes mènent une vie déséquilibrée, réduites au silence.

Leila représente le point de vue des femmes tragiques qui n'ont souffert des blessures de guerre que pour se trouver calomniées et dédaignées de la société masculine. Elle personnifie l'incrédulité des héroïnes en face de cette cruauté. Leila refuse de souffrir en silence. Elle s'indigne, demande la parole, et proclame ses émotions dans le « diwan » que lui accorde la nouvelle. À l'hôpital, Leila éveille chez Sarah la communauté des femmes guerrières. Sarah partage cet héritage, mais n'en apprécie pas la signification jusqu'à ce que Leila plonge dans le passé et le lui rappelle vivement. C'est ce qui fait germer la libération de Sarah, qui dit après:

Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin Comment se fera le passage pour les femmes arabes? N'est-ce pas trop tôt—chuchota-t-elle—pour parler au pluriel? (115-16)

Finalement, les digressions traitent une autre réalité de l'expérience féminine algérienne: l'histoire plus reculée. Les poèmes lyriques des anciennes chanteuses dans la digression No. 8 montrent l'espoir du bonheur possible et de l'amour enraciné dans les désirs des Algériennes. Cet espoir faisait partie du caractère des femmes du passé, et il existe toujours chez les Algériennes contemporaines, même celles comme Sarah, comparativement émancipée, mais séparée émotionnellement de son mari et envieuse du romantisme des ancêtres.

Ce n'est pas pourtant que le passé n'ait eu aussi des aspects cruels. Le « diwan » émouvant de la masseuse dans la digression No.16 montre la cruauté ouverte de la culture algérienne pour les femmes d'antan, surtout pour les femmes des classes pauvres. La masseuse incarne ce que cette société produit—une femme privée de toute éducation même élémentaire, proie facile de la violence parentale puis masculine, soumise à toute une gamme d'indignités, réduite aux plus bas niveaux d'emplois de service. Ce n'est pas par hasard que Djebbar a décidé que ce sont Sarah et Anne qui aident la masseuse et écoutent son histoire. Anne dit à l'hôpital, « Si je pouvais lui avouer que je me sens renouée à elle! ... J'ai dû avoir une nourrice comme elle ... » (101). Le lien des femmes entre elles est visible, en dépit des différences d'éducation et de position sociale, parce qu'elles sont toutes des femmes d'Alger. Les infortunées comme la masseuse constituent, elles-aussi, une partie de l'expérience féminine algérienne.

La digression finale sur la mère de Sarah montre une autre forme d'insensibilité plus subtile et plus insidieuse. Sarah et Anne se remémorent leur enfance ensemble. Sarah devient émue au souvenir de sa mère, « assise des siècles, les yeux dans le vide, inconsolable! » (117)

Sarah décrit en détail la vie soumise, silencieuse, et inaccomplie de sa mère, une génération plus tôt. Sarah, qui a lutté si courageusement pour l'indépendance politique, fait face à la réalité que ses efforts n'ont rien fait enfin pour les femmes de son pays, et surtout pour la femme la plus chérie de sa vie, sa mère. Cette prise de conscience évoque chez Sarah la question fondamentale: quelle est sa responsabilité à l'égard des femmes en général, de la gente féminine à laquelle elle appartient, et à son propre égard?

:

... cette liberté-là [celle de Sarah], est-elle vraiment à moi? Ma mère est morte, sans même concevoir en idée cette vie zigzagante qui est miennel!

... Anne, que faut-il faire? S'enfermer à nouveau, se remettre à pleurer pour elle, revivre pour elle? (120)

C'est précisément à ce moment que Sarah arrive à la synthèse de sa pensée. Anne, objective, articule silencieusement une question que Sarah se pose aussi :

... dans cette ville étrange, ivre de soleil mais des prisons cernant haut chaque rue, chaque femme vit-elle pour son propre compte, ou d'abord pour la chaîne des femmes autrefois enfermées, génération après génération, tandis que se déversait la même lumière, un bleu immuable, rarement terni ? (117)

Inspirée par le souvenir de sa mère, Sarah arrive à ressentir une unité avec toutes les femmes silencieuses de son pays, et elle découvre le moyen de justifier et d'affirmer leur existence : ressusciter triomphalement « la joie orgueilleuse » (122) des renégats, proclamer fortement son identité, et se réaliser au sommet de son possible. Présentée principalement du point de vue de Sarah, la digression sur la mère est le passage le plus important de la nouvelle. Le regret de Sarah de ne pas avoir pu améliorer la vie de sa mère la pousse à se rendre compte qu'il faut triompher au nom de toutes les femmes d'Alger. Elle reconnaît que cette tâche lui revient en propre à elle, et le pouvoir lui en est donné, par son identité et la parole.

Conclusion

La difficulté de cette œuvre est peut-être une métaphore de la quête compliquée de Sarah pour arriver à comprendre sa vie. C'est peut-être aussi une mise en abyme de la quête de Djébar, l'écrivaine: comment écrire, mettre en mots, et faire voir pleinement l'essence compliquée des « femmes d'Alger ». Djébar se pose la question dans l'« Ouverture »: « Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile » (8).

On peut soutenir que la solution conçue par Djébar est de semer stratégiquement des digressions captivantes, vives, et mémorables dans l'intrigue centrale, pour que le lecteur puisse transcender une seule intrigue, un seul point de vue et une seule temporalité, et puisse absorber des facettes multiples, diverses et complexes de l'expérience féminine algérienne. Djébar a choisi pour les digressions des facettes multiples de la vie des femmes d'Alger qu'elle estimait les plus significatives au travers des années jusqu'au présent, et elle les a insérées généreusement à travers l'intrigue centrale. Pour trouver le sens de l'ensemble, le lecteur est forcé d'assimiler le désordre apparent de l'intrigue au présent et des personnages, des épisodes et des temporalités dissociés qui l'interrompent constamment. Dénuée des digressions, l'action centrale de

« Femmes d'Alger » ne semble guère satisfaisante. Sans les digressions, Sarah fait la synthèse de sa vie et découvre sa voix avec grande difficulté, mais on ne comprend bien ni la complexité de la lutte ni la signification de la triomphe. Les digressions nous permettent d'apprécier la source, l'étendue et la profondeur de cette difficulté et de comprendre le protagoniste Sarah. La critique Gharbi appelle justement ce processus, « l'accouchement... douloureux » de la voix des Algériennes (*Femmes ... relation* 123).⁴

De la nouvelle « La nuit du récit de Fatima » qu'Assia Djebbar ajoute au début du recueil en 2001, Djebbar dit dans l'« Ouverture » :

Maintenir, en dépit de tout, le flux du récit, de part et d'autre de la zone d'ombre des aïeules, si possible au rythme de la danse de la servante nue des *Femmes d'Alger* de Picasso: ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe (10)

Cette citation s'applique également à la nouvelle de 1978, « Femmes d'Alger », où Djebbar ouvre grand le rideau que Delacroix n'a guère pénétré 150 ans plus tôt. Djebbar trouvait dans les tableaux de Picasso une interprétation nouvelle, vraie, et affirmative des femmes d'Alger. Elle cherchait à faire le même par écrit. Comme chez Picasso, les facettes hétérogènes et découpées de sa nouvelle, considérées dans l'ensemble, forment une totalité que l'œil n'apprécie pas à première vue, mais que la pensée finit par assimiler. Le succès de l'auteur relève de sa capacité à déconstruire les formes, les couleurs et les textures qui comprennent l'expérience féminine en Algérie à travers les années, les décennies et les siècles, et les rassembler dans un portrait riche et complet des femmes d'Alger de nos jours.

⁴« Femmes d'Alger » est la première nouvelle de la section « Aujourd'hui » du recueil. Gharbi suggère que « Femmes d'Alger » et la nouvelle suivante représentent l'« accouchement difficile » de la voix des femmes, tandis que dans les nouvelles de la deuxième partie du recueil, en comparaison, Djebbar représente la voix pleinement formée et assurée, bien que Gharbi concède que l'objectif dans toutes les nouvelles est le même (*Femmes ... relation* 123). Gharbi pousse sa division du recueil au domaine de l'art, en proposant que les premières nouvelles du recueil, y compris « Femmes d'Alger », « médiatise surtout les codes et les modes d'expression picturaux de Delacroix », tandis que les nouvelles de la deuxième partie représentent ceux de Picasso (*Femmes ... relation* 25). Nous préférons l'interprétation que le recueil entier s'inspire des deux artistes et trouvons que la technique de « Femmes d'Alger », en particulier, doit beaucoup à l'inspiration cubiste de Picasso.

ŒUVRES CITÉS

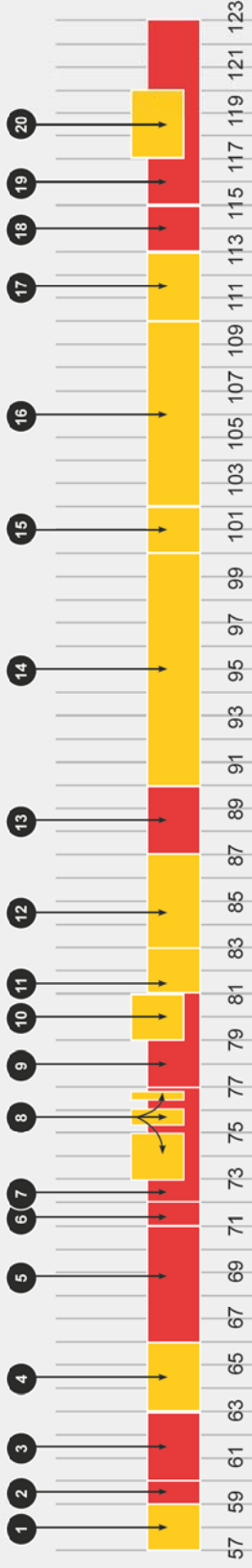
- Arneson, H.H. *History of Modern Art*. New York : Harry N. Abrams, 1983. Imprimé.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel, 2002. Imprimé.
- Gharbi, Farah Aïcha. «Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture». *Études françaises* 40.1 (2004): 63-80.
- . « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar ». Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal (2010). (Version électronique à Papyrus, Dépôt institutionnel numérique de l'Université de Montréal).
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar: Une relation entre la peinture et l'écriture*. Saarbruck : Éditions universitaires européennes, 2011. Imprimé.

Femmes d'Alger dans leur appartement (ed. Albin Michel S.A., 2002)

Sections du Texte

- I
1. Le cauchemar (57, ligne 1, à 59, ligne 9)
 2. Chez Sarah et Ali (59, ligne 10, à 60, ligne 19)
 3. Le suicide d'Anne (60, ligne 20, à 62, ligne 28)
 4. Interlude à la maison voisine de celle d'Anne (63, ligne 1, à 65, ligne 26)
 5. Nazim à l'hôpital (66, ligne 1, à 71, ligne 18)
 6. Ali à l'hôpital (71, ligne 19, à 72, ligne 5)
 7. Sarah au travail (72, ligne 6, à 77, ligne 15; lignes de la Section 8 incluses)
 8. Chansons enregistrées (73-77 en 3 parties: 73, ligne 19, à 75, ligne 3; 76, lignes 6 à 21; et 76, ligne 25, à 77, ligne 10)
 9. Ali au travail et avec le peintre (77, ligne 16, à 81 ligne 2; lignes de la Section 10 incluses)
 10. Leïla à la prison (79, ligne 15, à 81, ligne 2)
 11. Sara pensant aux femmes d'Alger (81, ligne 3, à 82, ligne 26)
 12. Interlude: Célébration à la maison voisine de celle d'Anne (83, ligne 1, à 87, ligne 16)
 13. Sarah et Ali (87, ligne 17, à 89, ligne 25)
 14. Au bain public (90, ligne 1, à 100, ligne 18)
 15. À l'hôpital avec la masseuse (100, ligne 19, à 102, ligne 9)
 16. Diwan de la porteuse d'eau (102, ligne 10, à 110, ligne 17)
 17. Leïla; Diwan de la porteuse de feu (110, ligne 18, à 113, ligne 15)
 18. Sarah rentre au présent (113, ligne 16, à 114, ligne 24)
 19. Sarah et Anne (115, ligne 1, à 122, ligne 23; lignes de la Section 20 incluses)
 20. La mère de Sarah (117, ligne 6, à 120, ligne 10)
- III
- IV

Sections du texte



Catégories de digressions

- Portraits
- Vie Sociale

Temporalités

- La vie présente de Sarah, sa famille, et Anne
- La vie présente des autres
- L'histoire récente
- L'histoire reculée