

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 33 (2024)



Configurations de l'espace et déambulations narratives dans Ombre sultane d'Assia Djébar

Maria Spiridopoulou

Copyright © 2025, Maria Spiridopoulou



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Spiridopoulou, M. (2025). Configurations de l'espace et déambulations narratives dans Ombre sultane d'Assia Djébar. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (33), 313–323. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/37153>

MARIA SPIRIDOPOULOU

Professeure assistante, Département de Langue et Littérature Françaises, Université nationale et capodistrienne d'Athènes

Configurations de l'espace et déambulations narratives dans *Ombre sultane* d'Assia Djébar

I. L'espace : un discours théorique

Si « la vie réside, habite, demeure, loge » et « ne peut se passer de lieu » (Serres, 1996, 42), à plus forte raison l'univers fictionnel qui est une représentation de la réalité dont l'espace imaginaire n'est qu'« une particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du lieu réel ou il est évoqué » (Butor, 1964, 50). Pourtant, le sujet de l'espace dans le roman n'a attiré l'attention des chercheurs qu'à partir des années 1980 et l'étude de la spatialisation narrative ne s'est constituée en théorie que très récemment. La notion a été méprisée au bénéfice de l'analyse du temps ou bien elle a été abordée dans le cadre de la description et du personnage. Suivant les travaux fondamentaux de Hamon, l'espace a été considéré comme un auxiliaire, en raison de la prédominance de sa réflexion sur le regard descripteur et sur sa vision sur les lieux textuels constituant des cadres, des scènes, des tableaux, en somme « une nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre » (1981, 192-93). De surcroît, le critique français focalise sur « la territorialisation » en tant que trait distinctif qualifiant le personnage et met en relief l'importance de l'aspect topographique qui se manifeste par des relations entre le lieu et le personnage et « qui confirment ou infirment l'inclusion du personnage en un lieu » (Hamon, 1983, 207). Analysant les romans de Zola, il met en évidence l'interaction entre ces deux instances et propose une nouvelle définition de la narrativité qui doit être envisagée « en termes de territorialité » puisque « toute action d'un personnage est, soit incarnation d'une clôture, soit effraction ou effacement d'une clôture » (229). Par conséquent, selon Hamon, le lieu peut assumer toutes les fonctions actanciennes qui en font un personnage à part entière jusqu'à devenir objet d'une quête. De plus, il peut revêtir une implication sociale, comme celle de fracturer un espace clos, de forcer un seuil.

Soulignant ce caractère fondamental de l'espace dans l'élaboration de l'œuvre romanesque, Henri Mitterand introduit la notion de « narrativité du lieu » désignant ainsi toutes « les caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste » (1980, 194). Il insiste sur le fait que le lieu est fondateur du récit et confère à l'action un aspect véridique. Par conséquent, l'espace fictionnel, c'est d'abord l'espace représenté que le texte littéraire rend visible de sorte que tous les romans s'inscrivent dans une topographie ou géographie réelle ou imaginaire.

Bourneuf avait lui aussi saisi le rôle incontournable de l'espace « en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps » (1970, 78) et souligné l'importance de la topographie du roman qui dépasse « la somme des lieux décrits », renvoyant à des fonctions, « des formes et des significations multiples » (94). La notion de sémiosphère, forgée par Lotman, permet d'utiliser des concepts spatiaux afin de les traiter comme des « matériaux pour construire des modèles culturels » (Nöth, 2015, 190), ce qui est également le cas de l'analyse des termes spatiaux groupés deux à deux en couples dialectiques

ou polarités (Weisgerber, 1978, 15). Ces espaces se présentent au sein du récit dans des relations d'équivalence ou d'opposition et se caractérisent par quelques traits distinctifs en fonctionnement binaire. Ainsi, on peut envisager des couples antithétiques tels clos/ouvert, lumineux/obscur, désert/ habité, haut/bas. L'approche plus récente d'Audrey Camus porte sur la division des espaces localisés et délocalisés et sur la détermination toponymique et topographique des textes littéraires visant à les inscrire géographiquement tout en soulignant l'existence des textes atopiques « qui résistent à l'inscription géographique » (2011, 40).

Assia Djébar (1936-2015), d'origine algérienne, est une écrivaine translingue qui écrit en français, une langue différente que l'arabe, sa langue maternelle. Elle a publié toutes ses œuvres en France, un pays différent du sien et s'est toujours interrogé sur son statut d'écrivain hétéroglosse. Elle se trouve donc à la lisière entre l'Algérie et la France et se présente comme une écrivaine-frontière, « en marge de sa [ma] francophonie » (1999, 7), qui parle une langue hospitalière qui est en même temps sa seule langue d'écrivaine. Étant « à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit » (1995, 241), Djébar veut restituer la parole des femmes d'Algérie, en ramenant leurs voix non francophones dans ses textes français et à plus forte raison dans *Ombre sultane* où elle se restitue un peu d'unité dans cet « idiome de l'exil »,¹ dans cet espace franco-phone ou franco-graphe qui est pour elle « un déplacement de l'ailleurs » (2002). « Étrangère à l'étranger » (Zimra, 151) et écrivaine dans cette langue « marâtre » (Djébar, 1995, 240) – à la fois don de la liberté et condamnation à l'exil, libération du harem et déracinement et expulsion des origines – sa seule écriture est celle de la langue française et le seul territoire qui lui appartient pleinement devient l'écriture. Le présent article entend examiner le rôle déterminant de l'espace dans le roman d'Assia Djébar *Ombre sultane* et sa transformation fictionnelle en élément de signification. Ainsi, notre objectif sera de montrer comment l'espace dans le texte de Djébar sert de support à la construction de l'intrigue en conditionnant les mouvements et les actions des personnages. D'une part, nous verrons comment tout ce qui s'exprime en termes d'espace dépasse l'aspect purement physique et assume une dimension symbolique et sociale, d'autre part comment se tisse le rapport du sujet féminin avec l'espace dans la société post-coloniale d'Algérie. Les femmes musulmanes que décrit Assia Djébar s'inscrivent dans un espace clos, ce qui a des incidences sur le traitement de cet espace.

II. Le mouvement libératoire de l'espace clos de l'appartement à l'espace urbain d'Alger

Le roman de Djébar se structure sur une dichotomie spatiale multipliée et diversifiée en plusieurs nuances et oppositions. L'espace clos et privé de la maison, lieu d'enfermement et d'exil intérieur, s'oppose à l'espace ouvert et urbain de la ville qui représente la liberté pour Hajila, la femme-ombre et alter-ego de Djébar. Isma, la narratrice raconte à la fois sa propre histoire et l'histoire de sa rivale Hajila, qui n'est pas sa vraie adversaire mais son pendant idéal – une femme opprimée qui réussira à se libérer du pouvoir masculin au moyen de ses propres forces. Isma

¹ Assia Djébar, récipiendaire en 2000 du prestigieux « Prix pour la Paix » des éditeurs et libraires allemands, prononce un discours intitulé « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». <https://remue.net/Assia-Djébar-Idiomes-de-l-exil-et-langue-de-l-irréductibilité>.

regarde et raconte, elle est le sujet de l'énonciation ainsi que le metteur en scène du récit de Hajila en suivant de près ses mouvements extérieurs et intérieurs. Il s'agit d'une quête d'identité à travers l'appropriation de l'espace public et du dehors réservés à l'homme, par le moyen du regard libéré du voile, du *haik*, « la laine du suaire » (39).

Dans la première partie du roman, intitulée « Toute femme s'appelle blessure », l'action se déroule dans un espace localisé, à Alger, bien que le toponyme reste innominé. On peut le deviner grâce à des références bien précises qui en déterminent la plausibilité et constituent des marqueurs de réalité. Il s'agit de la prison de Serkadji, dénommée pendant la colonisation « prison de Barberousse » (Djebar, 69), d'où est sorti le père de Hajila, et « du quartier des Dunes » (69), situé à l'est d'Alger, où habitait sa famille, avant d'être expulsée.

Dans cette partie, l'espace devient un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne l'action. Il se rattache à toute une réalité signifiante dans laquelle se meuvent les personnages féminins et, loin de fournir le seul mobile et cadre de l'intrigue, il est au fondement du récit. Hajila, la jeune mariée musulmane, une mal mariée soumise au pouvoir despotique de son mari, entre en scène accablée d'un sentiment d'angoisse, d'« une douleur sans raison » qui l'a saisie « dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame » (10). Cette cuisine est présentée grâce à une description horizontale et fragmentaire effectuée par la narratrice Isma. Cette description se réduit à un choix minimal de repères et de détails, l'œil ne retient qu'un infime nombre de quelques éléments représentatifs : le petit miroir, les tasses, la table, la nappe, l'évier, la cafetière bleue.

Pourtant, Hajila habite un appartement moderne, sorte de cage dorée, qui, lors de sa visite avec sa mère avant le mariage, six mois auparavant, l'avait impressionnée. Ses grandes pièces, sa salle de bains de marbre rose, ses détails sophistiqués forment une construction signifiante, sont révélateurs d'un signifié social. Les dimensions spatiales et le luxe ostentatoire soulignent en fait une inégalité de positions sociales : Hajila n'appartient pas au même univers social que son mari qui possède le lieu.

Placé au septième étage, ce logement domine le paysage qui se déploie sous les yeux du personnage le laissant émerveillé par ses contrastes de lumière et lui montre en bas – dans une description statique de son regard et de sa vue fixe – « sur le côté, un lambeau de mer presque violette, puis une étendue zébrée de taches de verdure sombre séparant les terrasses de maisonnettes blanchies de neuf » (23). Le contraste entre « le quartier boueux » (25) de la maison de la mère où tous dorment serrés et le sentiment de « dominer la ville, ne plus se sentir un grain de poussière dans un des cachots du monde, un pou enfoncé dans quelque encoignure » (23) est marquant et se réalise par cette description verticale du panorama qui réclame un lieu élevé et une vision pointant vers le bas, un regard de haut en bas, une plongée. L'opposition entre « l'inhabitable » d'un espace infime et angoissant, représenté par « les bidonvilles, les villes bidons » (Pérec, 1974, 120) et le logement confortable et presque fastueux du « quartier résidentiel des hauteurs de la ville » (42), l'antithèse entre le haut et le bas, revêt des valeurs symboliques de sorte que la dimension spatiale devient aussi sociale. Parallèlement cette demeure de l'homme porte l'empreinte de la loi patriarcale et de la claustration constituant un révélateur d'un signifié culturel ancré dans la tradition musulmane. Bien que la structure spatiale du couple haut-bas ne soit pas explicite à part entière, elle est donc investie sémantiquement et témoigne d'un changement du

statut social et de l'état psychologique du personnage : de femme misérable, démunie et stigmatisée par son infériorité matérielle et dominée par les conditions défavorables de sa vie, Hajila se transforme pour un instant en femme dominante et favorisée, habitant dans un quartier riche.

Les lieux ne sont pas neutres, comme le précise Vincent Jouve, « l'itinéraire d'un personnage est toujours à la fois parcours de l'espace et parcours de sens » (1997). Les lieux affectent donc la dimension diégétique et deviennent le déclencheur de l'événement, c'est pourquoi on parle d'« actancialisation de l'espace » (H. Mitterand, 211). Sécurisant du point de vue économique, topos socialement privilégié, cet appartement est toutefois consubstantiel à la condition de claustration imposée par l'Homme et la tradition. Il n'est au fond qu'une prison, un monde étouffant auquel Hajila souhaite échapper. Si l'on convient avec Bachelard que « la maison plus encore que le paysage est un état d'âme (1957, 18), l'on comprend mieux qu'Hajila y éprouve un sentiment de désorientation et de malheur. L'espace cesse très vite d'être un lieu avec lequel elle agit et devient un lieu qui agit et affecte son état d'âme. Elle fait donc l'expérience d'une spatialité qui renvoie à une construction close, opprimante et un sentiment d'accablement et d'asphyxie la saisit. Son corps lui-même témoigne d'un rétrécissement de l'espace en dépit de la taille de l'appartement. « Les murs nus te cernent » (16), constate le personnage focalisateur d'Isma, à un tel point que « si on enlevait les meubles, l'espace s'agrandirait » (48).

Hajila ne peut pas se réjouir du soleil qui pénètre indirectement l'espace et « miroite contre le mur proche » (16) tandis que chaque matin de chaque jour, les hommes, « les bienheureux » transportent leur « corps dans l'étincellement de la lumière » en franchissant « le seuil, tous les seuils » (17). Hajila errante dans les chambres cherche vainement des repères qui donneraient sens à la place qu'elle occupe mais elle ne peut ni reconnaître l'espace qui l'environne ni se reconnaître dans cet espace tandis que ses « larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant » (16). Le dehors se manifeste sous forme d'attraction pour la lumière avant de devenir infraction de l'espace clos et de la sphère domestique appartenant rituellement au personnage de la femme musulmane. La fenêtre, cet entre-deux de l'extérieur et de l'intérieur, la tente d'être en plein-air, l'incite à s'inonder de lumière. Ainsi tout au début « les fenêtres ouvertes semblent t'appeler » (17) et par la suite, peu de temps après

Un désir incoercible te prend d'effacer le contour des choses. Les fenêtres béantes aveuglent, fontaines d'azur. Tu te mets à genoux, non, ce n'est pas l'un des cinq instants de la prière. Tu t'allonges à même le sol, sous la baie ouverte. Tes yeux s'emplissent de ciel ; [...] au-dehors, des gerbes de sons te parviennent par bouffées. Tu les absorbes. (51)

Hamon affirme que « Le franchissement ou le non-franchissement d'un seuil, [...] la mobilité ou la fixation du personnage, toutes ces actions sont des événements qui viennent transformer le statut des personnages, qui les affectent et les modifient de façon décisive » (1983, 213). L'appel du dehors signifie prendre contact avec le monde extérieur et incite à aller l'explorer physiquement. La ville et le dehors deviennent le point de fixation du désir de Hajila qui commence à sortir clandestinement, à découvrir l'espace urbain avec ses avenues et ses ruelles, à

marcher seule, à s'approprier la ville peu à peu en abandonnant la vue restreinte de « l'œil en triangle noir » (27). Tout au début, la vision limitée à travers le voile lui permet de ne retenir que « des portions du corps des autres, un peu aussi du volume des choses », de ne saisir « qu'une paire de souliers éculés, là une veste trop voyante, tout près une main tenant un mégot » (Djebar, 49). L'espace étant perçu par le moyen des sens, on ne saurait considérer distinctement le mode perceptif de la dimension spatiale lorsque la déficience visuelle est contrebalancée par la perception auditive. La dimension sonore prend le pas sur la vue et actualise une nouvelle dimension de spatialité :

Dehors, les sons en particulier commencent à t'atteindre : cris éparpillés ou tressés en gerbes, murmures soudain effilochés dans un arrêt de la rumeur, stries d'un silence qui tanguent lorsque tu remontes une avenue. (Djebar, 50)

Selon Greimas, « le *déplacement* [...] s'interprète généralement, dans le cadre narratif, comme la manifestation figurative du désir, autrement dit, comme la forme narrative de la *modalité du vouloir* dont se trouve doté le sujet » (Greimas, 1983, 146). L'événement crucial conditionnant le déroulement du récit est donc la sortie du personnage non accompagné dans l'espace libre de la ville. Hajila commence timidement ses déambulations dans les méandres de l'Alger en promeneuse et en exploratrice d'un lieu interdit à son regard ainsi qu'à son corps.

Les espaces urbains qu'elle découvre représentent un élément dynamique d'une valeur décisive dans l'économie du récit. Elle gravit le chemin, elle se trouve devant des façades des immeubles d'un gris clair qui se touchent presque à l'horizon et elle aperçoit de loin la mer tout en se questionnant sur son existence :

Dans un tournant la mer apparaît. Aucun passant ne s'interpose entre cette présence et toi. [...] Est-ce là-bas, la même mer que celle que tu aperçois du balcon de la cuisine ? À présent la voici mare géante, proche et lointaine à la fois. (28)

Marcher, flâner, parcourir le dehors ne permet pas seulement d'en faire l'expérience et de violer le code sociaux et patriarcaux mais de savourer le sentiment de liberté lorsque le déplacement aventureux permet à la pensée et aux idées de se former et circuler librement. Ainsi, Hajila tente l'impossible, de femme cloîtrée à domicile qui guette le bleu de la mer elle devient autre, se transforme en marcheuse quotidienne. Ses escapades, antidote contre la réclusion, se succèdent l'une après l'autre, au jour le jour et nous offrent des images fragmentaires de la ville. Partir à la dérive signifie « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (Débord, 1956, 19), en expérimentant une libération qui se rattache à la perte de repères, à l'incapacité à s'orienter dans un espace qui échappe à toute détermination et à toute image d'intelligibilité. Hajila, « yeux ouverts, corps à la dérive » (28), déambule en pratiquant un espace non balisé, elle trace son chemin qui n'est pas rectiligne en s'aventurant dans la ville au hasard sans pouvoir mémoriser les espaces arpentés :

Tu marchais à l'ombre, tu vas au soleil. [...] Tu as débouché dans une avenue encombrée de voitures, [...] Tu t'enfonces dans une ruelle

entre les rangées de maisons avec des jardins ceinturés de hauts murs. [...] Après un tournant de la rue, tu es tentée d'avancer sur un versant ombragé. [...] Tu marches, tu sautilles. Cette brusque haie d'aubépines, tu pourrais la franchir d'un pas dégagé. (38-39)

Parallèlement à ses déambulations physiques dans l'espace urbain, au dehors, Hajila se livre à une flânerie existentielle, à un voyage interne de sorte que son errance se dédouble dans l'espace extérieur et dans l'espace de son âme, visant à la quête de liberté et d'émancipation. L'espace urbain se matérialise en rues, ruelles, pentes, montées raides, avenues, jardins, places, maisons, et immeubles. Par ailleurs, la lumière baigne le corps de Hajila qui va à l'encontre du soleil s'en réjouissant de sa tiédeur : « La flaque de soleil s'est étalée : elle envahit la ruelle. [...] Tu t'étonnes de te voir marcher d'emblée d'un pas délié sur la scène du monde ! » (40). Et si tout au début elle marche à l'ombre, très vite elle avance au soleil sans crainte.

Ses sorties illicites se réalisent comme une sorte d'initiation à la conquête de l'espace de la ville et son périple se compose de plusieurs étapes avec toujours l'angoissant retour au point de départ, à la maison du maître. La maison constituant un lieu qui la sépare du monde ouvert et une barrière de sa liberté de mouvement incarne la norme. Une norme qui instaure le cloisonnement de Hajila et sa relation corporelle à l'espace close la destituant de toute identité. Par conséquent, la maison est chargée d'une forte valence idéologique liée à la tradition du pays. C'est pourquoi la violation de l'interdit spatial affecte aussi bien le déroulement du récit que le statut du personnage qui est déstabilisé. Le dehors fonctionne comme un principe de signification, comme un adjuvant qui soutient la construction d'une autre identité, d'une identité déroutante qui ne se fonde plus sur des valeurs partagées par la société du pays. Hamon soutient que « la crise psychologique est presque toujours une crise qui affecte le personnage franchissant une frontière, crise à la fois de type cognitif [...] et de type affectif » (1983, 227). En effet, en flânant dans la ville et en prenant possession de son espace, Hajila se métamorphose, de femme passive, elle se mue en un être qui est en quête d'identité ; simultanément, son malaise et son exaspération s'accroissent et la révélation de ses sorties secrètes précipite sa décision de se libérer des chaînes de claustration et de soumission à l'homme.

III. Patios, terrasses et barrières à Cherchell

Dans le chapitre « Patios » ainsi qu'au fil de la deuxième partie du roman intitulée « Le saccage de l'aube » le regard de la narratrice Isma s'amplifie et s'intensifie à la fois comme un objectif grand-angle, nous montrant plusieurs aspects de l'oppression féminine dont les protagonistes sont des femmes anonymes. Isma recule dans le temps et évoque les lieux et les histoires de ces ombres-femmes dont elle était proche durant l'enfance. Elle relate ainsi des épisodes qui se sont déroulés pendant la colonisation, à Cherchell, identifiable par le biais des indications indirectes, inhérentes à son historicité. Cherchell, qui avait pris jadis le nom latin de Césarée, est la ville natale d'Isma, aux « statues romaines » (Djebbar, 110), avec « la darse et les pentes étagées de la cité historique » (89), « recroquevillée autour de son port antique à demi englouti » (10), « repeuplée autrefois par les réfugiés andalous du XVI^e siècle » (117).

La typologie de l'espace fictionnel relié au privé et au-dedans, propre de la claustration féminine, s'enrichit en plongeant dans l'époque coloniale et en focalisant sur les patios qui deviennent « les lieux du rassemblement quotidien » des femmes (85). En suivant le regard d'Isma nous retrouvons la même dichotomie spatiale du dehors et du dedans, la même polarité entre fermeture et ouverture de l'appartement moderne de Hajila. Pourtant, il y a des différences concernant la disposition générale de ce lieu ainsi que des personnages qui vont y évoluer. La maison mauresque offre l'aménagement d'un espace qui devient momentanément collectif, plaque tournante de convivialité entre les concubines cloîtrées – des « parentes alliées, proches ou lointaines ». (85). La topographie repose sur diverses indications qui décrivent le patio, une sorte de gynécée à forte valence sociale et culturelle. Ce lieu « ruisselle de lumière » et « chaque parente sortant de sa chambre voulait profiter, [...] de la clarté déversée du ciel comme d'une rémission ultime » (88). Il « n'est pas tout à fait clos », au fond duquel « chantent jets d'eau et tourterelles en cage » à l'instar de ces « anonymes ensevelies » (88). Il appert que cet espace partiellement fermé reste impénétrable, le dehors n'y a aucun pouvoir.

Les personnages sont des femmes anonymes dont le mouvement se limite à l'intérieur de cette large maison à deux étages : elles descendent suivant un axe vertical de haut en bas ou bien elles sortent de leurs chambres, de droite ou de gauche du rez-de-chaussée vers la cour. L'isolement de ces « femmes-oiseaux de la mélancolie » (141), ancrées dans la tradition musulmane qui les a formées, est parfait si bien que « leur destin aride » est étroitement lié à ce monde du dedans tandis que tout l'extérieur, tant le lointain que le dehors de la maison, constitue un monde interdit, l'espace privilégié des hommes et l'incarnation de la société patriarcale. Les réunions dans cette cour du rez-de-chaussée rythment donc la vie séquestrée des diseuses qui se racontent « l'exiguïté de leur quotidien » (86) et marquent à heure fixe leurs après-midis en leur accordant une pause qui les sauve des travaux ménagers. Pendant ce répit, elles s'adonnent aux « menus bavardages » en descendant au patio « chacune avec son plateau de cuivre et quelques friandises pour partager le café ou le thé, les confitures de coings préparées à l'ancienne » (141). Ces femmes enfermées « derrière des murs et des fenêtres occultées » afin d'interdire tout regard vers l'extérieur (89) partagent un espace intérieur et privé dans des conditions de jouissance momentanée, tout en étant assujetties aux mêmes contraintes et normes sociales de la part du même homme. Par conséquent, elles forment brièvement une communauté qui renforce ses liens par le rassemblement et la solidarité réciproque.

Dans cette maison mauresque – habitation plurifamiliale – il y a aussi « la terrasse au sol de céramique rouge brique » et « Juste en face, la cuisine rénovée et la buanderie, vieille et vaste » (109). Ce coin du logement devient un deuxième lieu de réclusion se reliant pourtant à un rituel de la vie domestique des femmes qui, devant préparer le repas pour « tant d'invités », « s'affairent, se courbent [...] s'activent, s'encouragent les unes les autres, [...] conjuguent leurs efforts sans hâte » (111) et se déplacent dans un espace genré et délimité, lieu de labeur et de fatigue, en allant de la terrasse à la buanderie et à la cuisine. Cette zone d'activités ménagères, située dans le haut de la maison, enserme les personnages féminins dont les déplacements sont balisés et rythmés selon la division sociale de la tradition musulmane ; elle constitue ainsi une barrière étanche de non promiscuité qui isole les femmes du monde des hommes en bas, dans la cour, où se déroulent les fêtes.

Les femmes ne sont destinées qu'à nourrir les hommes et à « enfanter dans le vide de l'enfermement » (138).

Le muret qui délimite la terrasse obstrue la vue sur la mer au loin et le port de sorte que les fillettes « le chevauchent à tout moment » essayant vainement de les apercevoir étant donné qu'elles ne peuvent pas s'aventurer « en ville neuve », la ville européenne, la ville du colon qui s'étale « là-bas, étrangère » (113) et qui représente « une ville de Blancs, d'étrangers » (Fanon, 8). Par conséquent, la frontière invisible entre l'espace des femmes et l'espace des hommes se dédouble en séparant le monde des indigènes du monde des Européens. Ainsi elle s'impose irrémédiablement sur la vie de fillettes et redouble leur réclusion dans un espace urbain bien délimité et autorisé pour des raisons pratiques : « Les fillettes ont auparavant circulé dans la médina aux heures matinales [...] chargées de toutes les commissions, allant jusqu'au four banal le plus proche ou à l'épicier voisin » (109-110). Installées sur le muret et hantées par « l'évasion possible » elles rêvent le lointain qui ne leur est pas permis à l'opposé des gamins, les mâles du même âge : « là-bas, les garçons peuvent rejoindre pères et oncles, là-bas se dresse un théâtre interdit » (110). L'interdiction de déambuler dans le lieu destiné aux Occidentaux s'élargit dans les ruelles qui entourent le logement, qu'il s'agisse d'une mesure ou bien de la maison mauresque du récit, lorsque, arrivées à l'âge pubère et l'âge du voile, les fillettes, « victimes de la première étape de claustration » (121), ne peuvent plus rôder librement et non accompagnés dans les ruelles de leur quartier arabe : « on nous séquestra en nous décrétant femmes ! » (139).

« Cet imaginaire ne se scinde en aucun cas du réel » (Westphal, 2007, 10) et le récit d'Isma traduit fidèlement la réalité morne des Algériennes et reflète par le biais de l'espace représenté les relations qu'entretiennent les femmes et les hommes avec l'intérieur et l'extérieur. La possession de la ville et de l'espace ouvert n'arrive que trop tard pour ces emprisonnées lorsqu'elles parviennent à un âge presque avancé et qu'elles peuvent sortir seules : « Voici que les ruelles reviennent à nous, elles allument devant nos pas trottinants l'éclaboussure de leur blancheur mauve, le poudrolement de leur horizon » (139). Dans le dernier chapitre du livre, intitulé « Sur le seuil » s'avère la fusion du *je* au *tu*, l'identification d'Isma à Hajila et le partage solidaire de leur destin commun :

Tour à tour, sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane ! (168)

La structuration de l'espace dans le roman de Djébar nous présente une série des lieux aux antinomies genrées et sociales, matérialisées dans le cadre de vie des personnages féminins. La fermeture de l'appartement contraignant initialement Hajila au repliement devient un espace-actant, un espace narrativisé qui réalise l'action d'ouverture et de libération du personnage. À l'opposé, les espaces hybrides, mi-clos de la maison mauresque mettent en relief l'articulation signifiante d'une habitation de plusieurs femmes et assument un caractère contestataire qui enregistre leurs conditions de vie statique et passive. Nous avons montré les espaces de femmes cloîtrées dans les villes innommées d'Alger et de Cherchell et mis en relief comment le topographique se tisse au narratif et constitue un ensemble d'oppositions spatiales sur lesquelles sont projetées « les valeurs idéologiques de

vie sociale, culturelle, ou religieuse [...] sous la forme d'opposés sémantique » (Nöth, 2015, 190). L'itinéraire de la maison et du patio à l'appropriation partielle de la ville jusqu'à la sortie complète de la claustration et la reprise de possession totale de l'espace prouve que la relation entre les personnages et l'espace dans le cadre de l'univers fictionnel de Djébar est signifiante et déborde la dimension de la spatialité.

Références bibliographiques

- Bachelard, Gaston (1957) : *Poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- Bourneuf, Roland (1970) : « L'Organisation de l'espace dans le roman », in : *Études littéraires* 3, <https://doi.org/10.7202/500113ar>, dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Butor, Michel (1964) : *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard.
- Camus, Audrey (2011) : « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », in : Camus, Audrey/ Bouvet, Rachel (dir.) : *Topographies romanesques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Debord, Guy-Ernest (1956) : « Théorie de la dérive », in : *Les Lèvres nues* 9, <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>, dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Djebar, Assia (1987) : *Ombre sultane*, Paris : Éditions Lattès.
- Djebar, Assia (1995) : *L'amour, la fantasia*, Paris : Albin Michel.
- Djebar, Assia (1999) : *Ces voix qui m'assiègent : ...en marge de ma francophonie*, Paris: Albin Michel.
- Djebar, Assia (2000) : « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». <https://remue.net/Assia-Djebar-Idiomes-de-l-exil-et-langue-de-l-irreductibilite>. dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Assia Djebar, « Enseigner, écrire à New York», Interview in French Department Magazine *L'Arc*, mai 2002, http://www.assiadjebar.net/university_studies/univ_arc_interview.htm, dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Fanon, Frantz (2002) : *Les damnés de la terre*, Paris : La Découverte.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) : *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris : Seuil.
- Hamon, Philippe (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette.
- Hamon, Philippe (1983) : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève : Droz.
- Mitterand, Henri (1980) : *Le discours du roman*, Paris : PUF.
- Nöth, Winfried (2015) : « La topographie de la sémiosphère de Youri Lotman », in : *Slavica Occitania* 40, <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1781?file=1>, dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Pérec, Georges (1974) : *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée.
- Serres, Michel (1996) : *Atlas*, Paris : Flammarion.
- Vincent, Jouve (1997) « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens », in : *Cahiers de Narratologie* 8, <http://journals.openedition.org/narratologie/10757>, dernière consultation : le 5 janvier 2024.
- Weisgerber, Jean (1978) : *L'espace romanesque*, Paris : L'Âge d'homme.
- Westphal, Bertrand (2007) : *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Zimra, Clarisse (2004) : "Hearing Voices, or, Who You Calling Postcolonial? The Evolution of Djebar's Poetics." *Research in African Literatures*, vol. 35, no. 4, www.jstor.org/stable/3821210, dernière consultation : le 11 janvier 2024.

Περίληψη

Μαρία Σπυριδοπούλου

Χωρικές δομές και αφηγηματικές περιπλανήσεις στη *Σουλτάνα σκιά* της Ασιά Τζεμπάρ

Σύμφωνα με τον Henri Mitterand, «ο τόπος αποτελεί τη βάση της αφήγησης» και αυτό αναδεικνύεται με σαφήνεια στο μυθιστόρημα *Ombre sultane* (Σουλτάνα σκιά) της Αλγερινής γαλλόφωνης συγγραφέως Assia Djebbar, το οποίο δομείται γύρω από μια χωρική διχοτομία που παίρνει τη μορφή αντιθετικών ζευγών. Η διάρθρωση του χώρου στο μυθιστόρημα παρουσιάζει μια σειρά από τόπους με έμφυλες και κοινωνικές αντινομίες, που υλοποιούνται στο περιβάλλον διαβίωσης των γυναικείων χαρακτήρων. Το κλειστό διαμέρισμα, άμεσα συνδεδεμένο με τον εγκλεισμό της Χατζίλα, γίνεται χωρική λειτουργία (*espace-actant*) που υλοποιεί τη δράση τής εξόδου και της απελευθέρωσης του αφηγηματικού χαρακτήρα. Αντίθετα, οι υβριδικοί, ημίκλειστοι χώροι του μαυριτανικού σπιτιού στο δεύτερο μέρος αναδεικνύουν τη σημαίνουσα διάρθρωση μιας συλλογικής κατοικίας πολλών γυναικών, προσλαμβάνουν χαρακτήρα διαμαρτυρίας και καταγράφουν τις συνθήκες μιας στατικής, παθητικής διαβίωσης. Στη μελέτη αυτή παρουσιάζουμε τους χώρους των εγκλωβισμένων γυναικών στο Αλγέρι και στην Τσερτσέλ (Καϊσάρεια) –πόλεις που δεν κατονομάζονται αλλά ταυτοποιούνται χάρη σε χαρακτηριστικά τοπόσημά τους– και αναδεικνύουμε πώς το τοπογραφικό συνυφαίνεται με το αφηγηματικό αποτελώντας ένα σύνολο χωρικών αντιθέσεων πάνω στις οποίες προβάλλονται «οι ιδεολογικές αξίες της κοινωνικής, πολιτιστικής ή θρησκευτικής ζωής [...] με τη μορφή σημασιολογικών αντιθέσεων» (Nöth, 2015, 190).