

## Du tricot au roman, du cri à l'écrit : *Waiting in the Future for the Past to Come* de Sabiha Khemir

Jacqueline JONDOT\*

*Écrire, c'est infinir, inachever, crier et rire*<sup>1</sup>.  
*Writing [the story] is the work of a witness, reading it is the work of a witness*<sup>2</sup>.  
*I had told my mother, 'I will tell your story to the world, your story, Yasmina's and others'...*  
*'What language does the world speak?' she asked.*  
*'Oh, it does not matter,' I replied. 'A scream is a scream is a scream.'* (21-22)

Voici résumée en quelques mots la problématique du roman de Sabiha Khemir, *Waiting in the Future for the Past to Come* (1993) : comment rendre témoignage du cri d'une femme, de toutes les femmes, comment dire, écrire l'indicible d'une voix unique et multiple ?

*Waiting in the Future for the Past to Come*, roman d'expression anglaise de la Tunisienne Sabiha Khemir, pourrait se classer parmi les romans de formation : la narratrice y retrace en effet son enfance jusqu'à l'obtention du diplôme qui marque la rupture avec sa famille; mais il y est aussi question des autres femmes de sa famille, en particulier de sa mère et de sa grand-tante Yasmina, deux autres récits de formation, tissés dans le récit-cadre. A cela s'ajoute un autre récit, celui de l'élaboration d'une écriture apte à rendre ces histoires de femmes.

Formation serait donc à prendre ici comme franchissement des limites d'un enfermement constitutif de la condition de la femme<sup>3</sup>, comme transgression du cadre défini par l'homme<sup>4</sup>, le Père, et la

---

\* Maître de conférences, Université de Toulouse le Mirail.

<sup>1</sup> Navarre, Yves, *La vie dans l'âme – Carnets*. Montréal, VLB Editeur. Le Jour Editeur, 1992. P.134.

<sup>2</sup> Khemir, Sabiha, *Waiting in the Future for the Past to Come*. London: Quartet Books, 1993. p.270. Dans la suite de cette étude, les références à cet ouvrage apparaîtront entre parenthèses.

<sup>3</sup> De cet enfermement qui est formatage, qui façonne la femme en lui donnant un cadre déterminé, limité.

<sup>4</sup> C'est-à-dire le formatage.

tradition. Le roman met en scène les différents modes et stratégies de transgression mis en œuvre par les femmes pour échapper aux limites qui leurs sont imposées. Nous nous intéresserons ici surtout au mode de représentation de la tension entre fermeture et ouverture, ou comment de l'espace bâti on passe à un espace écrit.

**'This enclosed world of women' (117)**

Le monde essentiellement féminin du roman est un espace clos, symboliquement clos par le nom du père:

*The beginning of the street was marked by a plaque on which the name 'Saleh Ben 'Abd Slam' was written. Blue letters painted on white glazed tiles hid behind a layer of dust, framed in blue. The same plaque appeared at the end of the street: 'Saleh Ben 'Abd Slam' written in the same tone of blue on the same white tiles, with a similar layer of dust and framed by the same narrow band of blue. (2)*

La répétition systématique des signifiants ainsi que celle du signifié de la clôture (*'frame'*) marque l'enfermement du sujet (*'I'*) qui venait d'inaugurer le récit (1). Dans cet espace étroitement délimité, la maison se présente comme une forteresse (*'A house as big as a citadel'* (210)), au centre de laquelle se dessine l'espace où évolue la femme : *'a house within a house'* (9), auquel on accède par une porte elle-même enchâssée dans une autre porte : *'the small door within the door'* (70). Le texte joue continuellement sur ces effets d'emboîtement d'espaces. Au centre, donc une femme, des femmes, encadrées<sup>5</sup> dans un espace de plus en plus rétréci. Les diplômes qui pourraient offrir à la narratrice une porte de sortie sont eux aussi encadrés<sup>6</sup>. Le corps est lui-même prison<sup>7</sup>; même son lieu de liberté, le hammam, est marqué du sceau du Père (*'Hammam Siqilli was built by Yasmina's grandfather'* (185)). On pourrait multiplier les exemples d'espaces qui se referment autour de la femme.

---

<sup>5</sup> *'As she opened the small door within the door, she looked as though contained in a frame. She receded and we proceeded into the picture.'* (70).

<sup>6</sup> *'I had the degrees put within gold frames for her, three of them : BA, MA, PhD. [...] My mother had the framed pieces of paper hung on one of the walls of the central room just opposite the door. [...] Everyone looked with curious eyes at the framed degrees.'*(17).

<sup>7</sup> *'This body, this prison'* (269).

## Le temps concourt lui aussi à cet enfermement

*Time weighed, fixing us to the ground, as though we were part of a frozen scene. Time moved invisibly round in vicious circles. It moved slowly, only to find itself where it had started. [...] We waited for time to pass and time hung around. [...] The needle moved, dragging itself from one interval to the next, only to find itself where it had started or where it had ended in the previous round. (110-111)*

La répétition des mêmes signifiants crée une impression d'enlèvement<sup>8</sup> qui s'étend par contamination sémantique à l'ensemble de l'espace et de ses occupants.

Cette immobilité donne dans certains cas un sentiment de plénitude<sup>9</sup> ou de vide<sup>10</sup> mais ici, c'est un trop plein qui apparaît (*'Images multiplied and superimposed in my crammed head.'* (25)) d'où un sentiment d'étouffement<sup>11</sup>.

Ce trop plein cherche donc à s'évacuer et l'on constate que le roman présente la transgression des limites non pas sous la forme d'un éclatement comme on pourrait s'y attendre, mais au contraire sous celle d'une subversion de l'enfermement. L'espace clos est un espace plan, horizontal. L'échappée est verticale :

*In this type of house where a central courtyard was open to the sky, it seemed as though everyone had their fair share of the other world, as we looked up we saw a square of the sky that was ours. (113)<sup>12</sup>.*

L'espace clos est investi par la femme qui se l'approprie au point de ne rien en laisser sortir : la chatte y dévore ses chatons pour leur épargner une mort certaine<sup>13</sup>, la veuve stérile porte éternellement en

---

<sup>8</sup> *'The needle dragged itself producing the same ticking sound at every stage... [...] just the same. The ticking went on, suggesting an expression of a journey that encountered nothing new in its way. The sound revealed no trace of surprise, no trace of disappointment, no trace of joy, no nothing. A regular sound. It was the same in all its qualities. The needle of the clock dragged itself along its journey, on and on, forever. The pigeon dragged itself on and on'* (111).

<sup>9</sup> *'The whole village seemed to have a full belly'* (111).

<sup>10</sup> *'There was something that weighed heavily in this enclosed world of women. An absence rather than a presence.'* (117)

<sup>11</sup> *'I grew up with the smell of bread filling my lungs.'* (1); *'What's in your head??'* *'It's full!'* (130).

<sup>12</sup> On se souviendra, à cet effet, du rôle des terrasses: *'From the top of our house, I could see so many other houses... the view stretched, unlimited, beyond the horizon...'* (124). Voir aussi : *'Hurry up to the terrace, they are passing by... [...] . [We] were all peeping through the trellis wall of the terrace.'* (108).

<sup>13</sup> *'One day she realised that the only way to protect them was to take them back to where they came from. So she ate them.'* (9).

son sein l'enfant qui jamais ne naîtra<sup>14</sup>. Le voile qui restreint le corps devient subversif si celle qui le porte accélère le pas : de femme respectable, elle se transforme en personnage comique<sup>15</sup>. Ce même voile facilite les regards indiscrets et interdits<sup>16</sup>. La fillette qui veut fuir l'école court en rond dans la cour d'école contre toute attente devant la porte ouverte<sup>17</sup>. Le mouvement centripète s'accroît lorsque la narratrice investit le corps de la mariée au soir de ses noces : *"I crept into the central room, not under the bed, not into the cupboard, but into Yasmina's body. [...] Inside Yasmina I hid, as she hid inside her dress, behind her veil"*. (204)

Plus que la fuite<sup>18</sup>, c'est cette mise en abyme répétée de l'enfermement qui paradoxalement fait éclater les limites en le gonflant de l'intérieur : *'I was amazed that Yasmina's narrow body was so large inside. A dark world, the limits of which I sensed were far away.'* (204) En effet, au cœur de cette démarche, l'objet de la quête est la voix de la femme. Voix de la conteuse d'abord qui, en effaçant les limites (*'Auntie Houria had no boundaries. She carried on, stretching the realities of those who were awake into a world of dreams and entering the world of the dreamers, to present them with different realities.'* (103)), fait surgir cette voix de l'intérieur (*'The voice came from within'* (96))<sup>19</sup>.

Plus qu'à l'enfermement, c'est au silence que la femme est réduite comme le montre admirablement cette syllepse : *'the answer [...] would shut me up'* (44), réponse à la fillette qui veut voir la mer et qu'on fait taire en la lui représentant enfermée<sup>20</sup>. La maison close est placée sous le sceau du silence : *'I had grown up in silence for as long*

---

<sup>14</sup> *'Auntie Nebiha liked talking to me about the child I her womb. It had been asleep for years. [...] 'It was only a lump in her womb,' my mother used to say.'* (234-235)

<sup>15</sup> *'A veiled woman walked with poise, or did she? Yes, veiled women did walk with poise but my mother moved fast. [...] The wind inflated her veil, a white silk balloon ready to take off.'* (69).

<sup>16</sup> *'Every Friday, my brother paraded in the square [...]. Women lied to their husbands, left their children, put on their veils and sneaked out to watch his parades.'* (245).

<sup>17</sup> *'I took to my heels and ran into the courtyard of the school. The big iron gate was right opposite. But I did not run towards it, I ran within the courtyard of the school. [...] I ran and ran and ran. [...] For nearly an hour, I ran around that courtyard. I could not go back to the class. I could not go home. I ran around like a spinning top...'* (68).

<sup>18</sup> On trouve dans le roman plusieurs récits de fuite : dans la folie (142-144) ou par une naissance prématurée présentée comme voulue par le sujet naissant (29-32).

<sup>19</sup> Voir aussi : *'came the voice running under his skin'* (94).

<sup>20</sup> Ainsi même la mer, horizon réputé illimité, est fermée : *'The sea is locked,' said my mother in response to my constant supplications and pleadings to go to the beach.'* (44).

as I could remember.' (36). Le village tait ses histoires de déshonneur<sup>21</sup> et la mère se cache, se voile la face, pour parler de la mort du père<sup>22</sup>. La parole de la femme est confisquée, il ne lui reste que les proverbes<sup>23</sup> ou les contes, attestés et figés par la tradition. Comme la clôture, le silence est subverti : ce sont les femmes qui choisissent le silence : *'Hello, came the voice of four women, from different parts of the room, drawing the screen of silence again.'* (154-155). Ce silence est en lui-même oxymoronique<sup>24</sup> puisqu'il est lourd de parole : *'The house was in silence again but it was a different silence, a silence which told a different story.'* (37)

Quelle histoire ? Celle d'un homme souffrant muré dans son silence, au sens propre comme au sens figuré<sup>25</sup> :

*"They must have tortured them," said my mother. "He didn't utter a word in reply to my Questions. He was not much of a talker in general but his silence grew bigger and bigger. Often, when I asked him about things, he just went silent... [...] And in that silence, I saw it all, all the violence and torture he must have been subjected to. [...] His frail body never uttered a groan. [...] He used to lock himself up when he wrote. [...] of course, he came out of the room to collect tea or coffee but always closed the door again". (227-229)*

### **'She knitted away'** (226)

On pourrait dès lors se demander pourquoi tant parler du silence et de la réclusion de la femme ? C'est qu'à la différence de ceux de l'homme, ils sont imposés à la femme. Garder le silence serait, pour elle, aveu d'acceptation. Or, on l'a dit auparavant, il est question de trop plein dans l'espace limité de la femme comme dans son espace de silence ; il y a un trop plein de souffrance à évacuer. L'indicible souffrance, prisonnière du silence (*'screams trapped in silence'* (28)), ne peut s'exprimer que par un cri, langage universel (22), seule expression du réel.

---

<sup>21</sup> *'Their voices went down as they asked for Allah's mercy. No one ever told the story in coherent words. For years, I heard just bits and pieces but never the full story.'* (119)

<sup>22</sup> *'... Pulling her dress forward in order to cover her legs completely as though securing herself. 'A week later, he died.[...]' She shuffled her hair, adjusted her scarf...' (42).*

<sup>23</sup> *'She often spoke in proverbs.'* (40).

<sup>24</sup> Le texte offre un autre bel oxymoron avec *'wailing in silence'* (247).

<sup>25</sup> On appréciera la métaphore de la radio définitivement muette à la mort du père : *'it refused to utter a word, as though sworn to silence.'* (220).

L'histoire de la femme n'est qu'une succession de cris. Cris modulés selon que la femme est témoin de la naissance<sup>26</sup>, des réussites aux examens<sup>27</sup>, du mariage<sup>28</sup>, ou qu'elle est partie prenante de sa propre naissance<sup>29</sup>, de ses peurs devant l'inconnu<sup>30</sup>, de sa réclusion<sup>31</sup>, des aléas de la préparation de son trousseau<sup>32</sup>, de la préparation de son corps pour son mariage<sup>33</sup>, de la perte de sa virginité<sup>34</sup>, de la mort de son enfant<sup>35</sup> ou de celle de son mari<sup>36</sup>...

La succession de ces cris inarticulés, youyous ou hurlements, ne suffit pas à donner une cohérence à la vie de la femme. Son cri est relayé par le cliquetis de ses aiguilles à tricoter qui donnent une texture, une structure, à cette expression de la souffrance d'un sujet dénié. Il n'est pas de chapitre où l'on ne voit la mère de la narratrice tricoter en lui racontant son histoire, histoire qui commence par la mort du père (38). La mère qui ne sait ni lire ni écrire (39) sait manier les aiguilles pour combler les trous du non-dit, de l'impossible à dire. Le tricot donne cohérence à ce tissu troué: "*I had the feeling that none of the items she had knitted was separate*". (270). Le tricot et les mots sont interchangeables: "*a word more meant a stitch less*"(62). Tricot, broderie, tissage servent à transmettre un savoir essentiellement féminin. Sous une apparence anodine ("*each leaning over her embroidery frame, their work seemed to proceed in a steady rhythm*" (61)), conforme au modèle imposé comme l'indiquent les signifiants *frame* et *steady*, il se transmet un savoir

---

<sup>26</sup> 'Women gave out ululation of celebration.' (31).

<sup>27</sup> 'Congratulations, Ommezine,' she said, and she let out a short ululation under her veil.' (262-263).

<sup>28</sup> 'A knestru with henna, candles and gloves was brought. Ululation filled the room.' (173); 'They released joyful ululation as they heard the orchestra come in, accompanied by the male members of the family.' (195).

<sup>29</sup> 'I ran out of patience and stepped into the world. [...] I could only express my horror and cry.' (30-31).

<sup>30</sup> Métaphoriquement cet inconnu est représenté par la vieille aveugle qui hurle quand les fillettes brandissent des fils de couleur devant elle (64).

<sup>31</sup> '[In this enclosed world] it was as though all these objects uttered a continuous bemoaning cry which they could not hear themselves and as though the walls stood silent and deaf.' (118).

<sup>32</sup> Lorsque Yasmina découvre qu'une souris a grignoté une partie de son trousseau: 'A slimy screech made Yasmina jump. [...] 'There!' screamed Yasmina and off she went pursuing the rat.' (239).

<sup>33</sup> Lors de la séance d'épilation: 'she waited for Yasmina's scream' (183 et 184)

<sup>34</sup> Au hammam, la perte de la perle dit métaphoriquement l'acte sexuel: 'She screamed alarming everybody' (190).

<sup>35</sup> 'Yasmina heard her scream and ran to her... they described his perfect face with a small red clot of blood near the frail nostrils.'(145).

<sup>36</sup> 'There were screams and tears, then [...] the coffin was taken out.' (37).

subversif. La modification du rythme des aiguilles<sup>37</sup> signale les ruptures de la surface lisse : la folie du corps dénudé (144), la mort du fils (145)... Si Yasmina hurle de désespoir lorsqu'une souris grignote son trousseau c'est parce que le témoignage de sa vie disparaît : *'All that lace and embroidery told her life story.'* (239) Le cache-téléviseur au crochet témoigne de la relation complexe de la femme au monde :

*"It was a big box covered with a pink crochet cover, part of which hung down the front and appeared in all the programmes watched in our house. [...] My mother was proud of her television and knitted a most intricate design for its cover".* (220)

En recouvrant partiellement l'écran, le tricot semble dire l'acceptation de l'exclusion du monde extérieur mais le motif compliqué montre la marque de la femme sur cet espace interdit qu'elle investit à sa manière détournée : n'est-elle pas habituée à regarder le monde de derrière son voile ou depuis sa terrasse?

On connaît la métaphore *'broder une histoire,'* sensiblement identique en anglais : *'She told the truth but embroidered a little.'* (65) On connaît aussi l'étymologie de texte, *textus*, tissu, trame. *'People wove the events in all sorts of ways. Women were the best weavers. Children had some threads missing.'* (138) Le roman de Sabiha Khemir file adroitement cette métaphore grâce à la figure de la tricoteuse inscrite dans le récit et lui donne corps. Cette tricoteuse attire l'attention du lecteur sur son travail souterrain, subversif : *'My mother pulled at the thread regularly between the lines'* (270), et l'invite à reconstruire l'histoire telle qu'elle est traditionnellement vue du côté de l'homme, autrement.

### ***'From the pain through the pen'*** (22)

De fil en aiguille, de cri en écrit, l'espace alloué à la femme se métamorphose : la cour centrale accueille une lumière lunaire, liée au cycle féminin, par opposition au reste de la maison plongée dans l'obscurité à l'exception du téléviseur qui émet une lueur bleue, celle du père<sup>38</sup>. C'est le carré de ciel qui appartient aux femmes (113)

<sup>37</sup> *'She picked up her needles, knitted one row almost in slow motion as though getting in touch with her memory in a gentle way... [...] There was a pause. She picked up the needles and knitted a row or two jerkily then put the needles down again.'* (41); *'[I] felt admiration for the speed with which she involved herself in her knitting. [...] Her energy had no limits'* (144).

<sup>38</sup> *'I closed the door, blocking the light from the street. The hallway was pitch dark [...]. I felt my way in the dark [...]. I was only one step away from the courtyard which was illuminated by moonlight. I crossed the courtyard following the blue light into the small room under the terrace stairs'* (4).

inscrit dans leur espace terrestre ; c'est l'échappée verticale ainsi inscrite sur un plan horizontal, celui de la page blanche.

C'est cet espace que la narratrice investit à son tour pour y consigner la souffrance des femmes de sa famille :

*"I lay there and absorbed my mother's suffering like a sponge. [...] I wished to grow hands strong enough to squeeze the pain out, to squeeze it out of me. I wished that from the sponge the pain would flow through the pen and write the story, my mother's story. [...] I wished thoughts, images and feelings could find their way from my wretched body on to the paper, that they could write themselves". (22)*

Si la fillette qu'elle était voulait réduire cette souffrance au silence, l'adulte elle, est contrainte d'accoucher de cette souffrance<sup>39</sup>, de la coucher sur le papier<sup>40</sup> :

*"On the table, my body moved expanding and shrinking. Every expression changed rapidly. From my mouth came all sorts of voices. Words found their way through the dark dry tunnel throat to my lips, moulding their shape as they went along. Tears ran down my cheeks to be shaken by boisterous [sic] zig-zagging laughter which, itself, led to sudden horizontal quietness". (159-160)*

Il s'agit bien d'une écriture du corps<sup>41</sup>, d'un corps en mouvement, qu'aucune nature morte<sup>42</sup> ne peut rendre. De même que la femme est au centre de l'espace, le projet littéraire est inscrit au centre du texte<sup>43</sup>, tricoté dans le récit des femmes afin de limiter la distance, la médiation entre l'expérience de la souffrance et sa représentation. On est loin de l'expérience de la fillette qui cherchait à décrire la mer, l'inconnu<sup>44</sup>, par le truchement de l'oncle.

Comment donc dire une histoire multiple sans qu'elle soit cacophonique<sup>45</sup>, une histoire dont la temporalité est incertaine sans qu'elle soit sans queue ni tête<sup>46</sup>, une histoire qui se fonde sur un

---

<sup>39</sup> 'My mother carried me for nine months. I carried my mother for as long as I can remember' (23).

<sup>40</sup> 'Soon words started pressing to come out, and the story wrote itself.' (26). Voir aussi 271.

<sup>41</sup> 'Lilla Fatima did not know how to read or write. [...] She had learnt the skill of deciphering the body's sentence...' (183).

<sup>42</sup> 'bringing motion into the 'still life'' (24).

<sup>43</sup> Voir 27-28 par exemple.

<sup>44</sup> 'Describe the sea to me.' [...] 'It's difficult to describe. It's not like anything else.' (45 et suivantes).

<sup>45</sup> 'Their superimposed voices and stories merged into the buzzing of bees.' (35-36).

<sup>46</sup> Le titre du roman signale ce chamboulement chronologique. Voir aussi 48 et 189.



rythme sans qu'elle soit rigidifiée<sup>47</sup>? Comment agencer des mots, pures abstractions<sup>48</sup>, en leur donnant corps: "*Words were moist and hot and steamed up until they were dripping. A screen of vapour made them opaque concealing their meaning to the inexperienced*" (188)?

Sabiha Khemir résoud ces problèmes - qui n'ont rien de très original si on les entend dans l'ensemble d'une littérature dite féminine - en ayant recours assez systématiquement à diverses figures de style qui reproduisent les grands mouvements du texte.

L'enfermement concentrique est tissé dans le texte par la récurrence des enchâssements. Au niveau stylistique, des constructions en chiasme avec des phrases en miroir (*'I will tell you about mysterious realities and real mysteries. [...] I will tell you about real dreams and dreamy realities.'* (27)) donnent l'impression d'une parole prisonnière qui n'arriverait pas à franchir ses propres limites malgré l'intention exposée par la narratrice (*'I will tell you what I know until what I don't know finds its way out.'* (27)). Ailleurs ces renversements brouillent la structure temporelle: *'I did not know where to end, in other words where it would begin'* (48). La subversion apparaît au niveau structurel: les paroles du père sont enfermées dans les guillemets de la mère repris dans le récit de la fille/narratrice, ce qui a pour effet de les reléguer au plus profond du texte, leur ôtant ainsi leur primauté symbolique. Différents contes sont aussi tissés dans le récit, révélant le côté subversif des événements auxquels ils sont associés. L'un d'eux sert plus précisément de structure symbolique au récit (94-104, 258, 272), mais en s'écartant de la convention, il lui permet de s'échapper dans un ailleurs non convenu<sup>49</sup>. Enchâssée au cœur du conte, la conteuse apparaît explicitement dans le récit (*'Auntie Houria stopped to clear her voice.'* (101)), rompant ainsi l'investissement imaginaire du lecteur. Cette mise en relief de la parole centrale<sup>50</sup> de la conteuse répond à la relégation de la parole du père et confère à celle-ci un pouvoir, celui d'ouvrir l'espace fermé: assise sur son trône, elle maîtrise métaphoriquement la mer enfermée<sup>51</sup> et en transfère le rythme à ses auditrices:

<sup>47</sup> *'The sea spoke. It uttered different sounds, the waves, the movements. [...] It spoke in a language I responded to though I did not understand.'* (215).

<sup>48</sup> *'Born? This was a word that did not have any specific graphic meaning...'* (46).

<sup>49</sup> On remarquera la référence aux *Mille et une nuits*, dont la structure enchâssée sert de modèle à de nombreux récits féminins et dont la nature subversive n'est plus à démontrer (104).

<sup>50</sup> *'Precisely in the middle of the mattress'* (101).

<sup>51</sup> On a déjà évoqué l'épisode de l'oncle qui prétend que la mer est fermée pour en interdire l'accès à la fillette. (44-49).

*“As she told the story, certain expressions and particular intonations defined the rhythm, a regular soothing rhythm... It seemed as though her voice was flying us over mountains, descending valleys, crossing fields... it controlled our sitting position, our twitches, our minds, our heartbeats, our breath. [...] Auntie Houria brought us gently down the valley, in order to make us take off again. [...] Auntie Houria sat in her usual majestic position like a queen on a throne. [...] She sat with pride as though she were constantly aware that underneath her there was the crop of olives, compressed at her feet into a golden sea, silent and still”.* (101)

Notons au passage le choix du nom de la conteuse, *Houria*, libératrice de la parole. Elle est celle qui, par l’intermédiaire du conte, étire<sup>52</sup> l’espace pour ses auditrices et explore tous les possibles<sup>53</sup>.

Le plus spectaculaire de ces enchâssements subversifs est probablement la figure de la narratrice se frayant un chemin dans le corps de Yasmina (204), ce qui permet à la narratrice d’avoir une double connaissance, de transgresser les limites<sup>54</sup> et d’occuper plusieurs espaces simultanément, donnant ainsi la possibilité aux différentes voix de se superposer sans se brouiller et à la voix intérieure (*‘the voice from within’* (96)) d’accéder à un auditoire (*‘from the inside outwards’* (268)).

Ce processus de mise en abyme est explicité dans le chapitre où la narratrice exprime son manifeste littéraire, par ce cheminement concentrique, métaphore de l’enfermement des femmes : *‘I will tell you about reality until I reach the boundaries of credibility; then I will tell you fiction. And I will tell you fiction until I reach the boundaries of imagination, then I will tell you about reality.’* (27)

Sa réflexion se poursuit par une série d’oxymorons en chiasme (*‘I will tell you about real dreams and dreamy realities’* (27) qui soulignent la tension inhérente à cette subversion de l’enfermement; cette tension se manifeste donc par le recours récurrent à des oxymorons<sup>55</sup>.

Le brouillage des limites spatio-temporelles apparaît clairement avec des formules telles que *‘The forbidden, the unattainable, is always far, however close it is.’* (49) ou encore *‘Every end is a start and every start is an end.’* (28). La femme se trouve donc dans une zone

---

<sup>52</sup> *‘Stretching the realities...’* (103).

<sup>53</sup> *‘...to present them with different realities’* (103).

<sup>54</sup> On a déjà mentionné le fœtus mort dans le corps mort de sa mère : *‘Lilla Nebiha [...] and her baby, buried in the same cemetery, in the same tomb, in the same body.’* (211).

<sup>55</sup> *‘I was intrigued by those things which people never questioned, things which people accepted in spite of the contradiction.’* (237).

d'indistinction qui permet la transgression : si les ombres sont lumières (*'the shadows [...] were free and light'* (113)), son vêtement révèle au lieu de masquer<sup>56</sup>. La fonction paternelle est ainsi révélée dans son inadéquation. L'oncle, figure paternelle de substitution, est mis en accusation par cet artifice stylistique : *'It looked as though it was waiting for the criminal to be judged although it was waiting for the judge to be seated.'* (126). Ce siège<sup>57</sup> d'ailleurs est disqualifié : *'It stood there awkwardly in the middle of this empty space and it looked out of place.'* (12); la contradiction entre sa centralité (*in the middle*) et son rejet hors de l'espace féminin (*out of place*) souligne sa vacuité; sa position centrale, écho de celui de la conteuse, joue ici en sa défaveur. La crédibilité de la parole du père est également remise en question : *'It is sure and certain that it seems that [the author] meant something else...'* (254). À l'opposé, la parole de la femme, ou plutôt son silence (*'screams trapped in silence'* (28)), sortent renforcés : *'Her voice was low and soft, a softness of marble not of dough.'* (34). Les oppositions, à nouveau, soulignent la subversion implicite. Cette parole synesthésique révèle donc la femme : *'It seemed as though I could see more of her as she talked.'* (241). Cette parole, ainsi légitimisée, franchit les limites du temps et de l'espace (*'and as though I were here but over there and as though I were there but over here.'* (269)), permettant sa plurivocité : *'When I speak, you will hear many voices. These voices are one, coming from different places and different times, from very far and from very near...'* (28). L'oxymoron permet de reproduire comment la femme enfermée et silencieuse par sa parole subversive, trouve sa place<sup>58</sup> et contrôle son espace (*'a narrow contracting, large expanding opening'* (29))<sup>59</sup>.

*'I will dive in in order to come out.'* (27) Enchâssements et oxymorons pourraient refermer le texte; or celui-ci avance : *'I will tell you a story and where I end, another one will start.'* (28) : le franchissement des limites se fait aussi grâce à un fonctionnement qu'on pourrait qualifier de paronomastique. Une série de répétitions et différences font progresser le récit au niveau phonique ou

<sup>56</sup> *'Their robes played an opposite role to their usual function. Made transparent with water, they clung to their bodies emphasizing what they usually hid.'* (188).

<sup>57</sup> Malgré sa couleur bleue associée au père dans ce roman.

<sup>58</sup> *'Nebiha Siqilliya was out of place. No, she was on of those few women who really had a place!'* (237).

<sup>59</sup> Pour illustrer cela, on citera rapidement deux figures oxymoroniques : Yasmina, la vieille mariée et Nebiha, femme stérile qui porte son enfant mort en son sein jusqu'à la tombe, personnages qui poussent la subversion jusqu'aux limites du supportable et du dicible.

sémantique, souvent combiné, ainsi qu'à un niveau narratif plus large.

Les paragraphes et chapitres s'engendrent par contamination phonique :

*It's full!* I replied; And full came the slap on my face [...]. I thought I was going to land on the other side of the wall. Landing would have been safe because my cousins must have been lined up, ears against the wall, listening... [...]

I could see that the café was as full as always. [...] I could hear the counting, the slamming and shifting of cards. [...] I could hear them [...] slap on the table. (130-131)<sup>60</sup>

La punition engendre la transgression, le franchissement de la limite imposée par la figure paternelle.

*But time did its ugly work with its invisible nimble hands : robbed the red colour from your hair, sucked the milk from your breasts, incised lines on your forehead, chiselled and carved all over your face with its knife, a knife so sharp it is invisible. [...] But you held still, kept your eyes wide open, lifting the bags above, pushing the bags below, controlled the twitches of your lips, held your body stiff and straight, you fought back and your dream remained invincible. (209)<sup>61</sup>.*

D'*invisible* à *invincible*, les *allitérations* transforment le destin négatif de Yasmina en une force. De l'invisibilité de son enfermement et de sa parole déniée, elle gagne son droit à se dire en tant que sujet<sup>62</sup>.

Lorsque les femmes du conte chevauchent vers leur destin convenu, c'est la répétition qui domine, comme le veut la structure incantatoire du conte : '*they rode*' scande le conte et le fait, paradoxalement, piétiner. La troisième partie du conte, rompt la structure binaire imaginaire et introduit une ternarité marquée par la troisième voie. La rupture est plus nettement signifiée par la prise en charge du conte par un sujet défini : '*Up the road I went, in my lifetime disguise. I went looking for my destiny, for the real self.*' (258). Il ne s'agit plus de personnages-types, relégués dans un autre temps, un autre lieu, de non-personnes<sup>63</sup>, mais d'une femme s'affirmant en tant que sujet. Et le conte au lieu de se répéter à l'infini prend une nouvelle dimension individuelle (272)<sup>64</sup> et sort de la spirale répétitive.

---

<sup>60</sup> Je souligne.

<sup>61</sup> Je souligne.

<sup>62</sup> Voir aussi: '*You kept up. [...] More than that, you had hope. Hope kept you going [...]; every new stitch brought more hope.*' (210) (Je souligne).

<sup>63</sup> Voir Beneveniste, Emile., XXXXX.

<sup>64</sup> Voir 272.

Le rythme concourt aussi à la progression du texte. Les références récurrentes au rythme ponctuent les diverses activités de la maisonnée : *'Their work<sup>65</sup> seemed to proceed in a steady rhythm'* (61). Le rythme des chants donnent le tempo des travaux ménagers : *'The rhythm of the song controlled Aisha's scrubbing.'* (120). Hommes et femmes obéissent à des rythmes différents. Celui de l'oncle est pesant, régulier (*'A heavy, steady rhythm'* (125) alors que celui des femmes reproduit un cycle d'ouverture/fermeture, de répétition/différences symbolisé par la mer (215) : il est inscrit dès la naissance dans le corps même de la femme : *'A faint flickering light sneaked stealthily through a narrow contracting, large expanding opening. [...] Today, the expansion and contraction got stronger and consequently the light got brighter.'* (29). C'est celui-là même que la narratrice devenue actrice devant ses camarades d'école reproduit : *'On the table, my body moved expanding and shrinking.'* (159) C'est ce rythme lié au corps qui permet d'éviter la cacophonie et de voir l'avènement d'une voix unique et multiple :

*"We sat in circles around the middib. We moved forwards and backwards rocking endlessly as we chanted the Quran. [...] Our voices were one, loud, clear and penetrating, marked by a particular vibration due to the rocking".*  
(55)

On retrouve ici la tension entre ouverture et fermeture (*in circles, forwards and backwards<sup>66</sup>*), respiration de la récitation, respiration<sup>67</sup> des corps multiples qui se fondent en une seule voix qui se distingue (*particular*) pour affirmer la place de la femme dans le concert des voix qui voudraient la dire, plutôt que de la laisser se dire.

Le roman dans son intégralité est soumis à ce jeu paranomastique et rythmique qui fait progresser l'histoire de la narratrice, le 'P' initial, vers une histoire de femmes, qui grossissent (engrossent ?<sup>68</sup>) ce 'je' de toutes leurs expériences. L'alternance de chapitres consacrés à la narratrice et aux autres femmes donne son rythme de respiration, de contraction/expansion au texte. La reprise des personnages et des événements de leur histoire lui ajoute une

<sup>65</sup> Il s'agit de broderie, ici.

<sup>66</sup> Remarquons au passage que la formule habituelle est plutôt *'backwards and forwards'* : le mouvement vers l'extérieur est donc ici souligné.

<sup>67</sup> 'A breath of life.' (28).

<sup>68</sup> On peut parler d'accouchement lorsqu'on lit : *'My body felt lighter [...]. The lightness of my body often helped me carry on with life...'* (161), grâce à la contiguïté de 'light' et 'carry', rapprochés de *'My mother carried me for nine months. I carried my mother for as long as I can remember'* (23).

dimension paranomastique. Quant au tissage du tricot maternel et de l'écriture de la narratrice, ils donnent une unité à la diversité des expériences de souffrance reproduites par ce roman qui ne peut se contenter de constater le cri : '*A scream is a scream is a scream.*' (22), tautologie qui fixe la femme dans un non-dit où elle ne peut que se répéter stérilement. Le roman, s'il ne résout pas le problème d'une écriture apte à rendre l'expérience de l'indicible<sup>69</sup>, a le mérite de proposer une approche stylistique qui tente de s'ajuster au plus près du travail de tissage, de broderie et de tricot, non pas comme rupture<sup>70</sup>, mais comme continuité, non pas comme fermeture mais comme ouverture, ainsi que le titre résolument tourné vers l'avenir l'annonçait.

---

<sup>69</sup> '*I still had no answer but realised that my question was different.*' (272).

<sup>70</sup> Voir 270.

# *L'Algérie 50 ans après*



## **Etat des Savoirs en Sciences Sociales et Humaines 1954-2004**

Sous la direction de  
Nouria Benghabrit-Remaoun  
Mustapha Haddab

Editions | **CRISTO**





# الجزائر بعد 50 سنة



## حوصلة المعارف في العلوم الاجتماعية والانسانية 2004-1954

تحت إشراف  
نورية بن غبريط-رمعون  
مصطفى حداب

منشورات | CASO