Document generated on 07/12/2025 3:12 a.m.

Dalhousie French Studies
Revue d'études littéraires du Canada atlantique

Dalhousie French Studies
revue d'études littéraires du Canada atlantique

(Dé)montrer en (dé)montant : recadrage des identités narratives dans L'Avenir de Camille Laurens et Vaste est la prison d'Assia Djebar

Julia Galmiche

Number 117, Winter 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1076092ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1076092ar

See table of contents

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)
2562-8704 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Galmiche, J. (2021). (Dé)montrer en (dé)montant : recadrage des identités narratives dans L'Avenir de Camille Laurens et Vaste est la prison d'Assia Djebar. *Dalhousie French Studies*, (117), 65–76. https://doi.org/10.7202/1076092ar

Article abstract

L'Avenir [The Future] by Camille Laurens (1998) and Vast is the Prison by Assia Djebar (1995) are two novels characterized by their absence of linearity on a narrative level as well as a chronological level. This article focuses on the articulation between I and she, auto and fiction, present and past, literary language and cinematic language. It seeks to show how this dual structure provides a shape-shifting, transmedial aspect to the novels being examined, out of which emerges an oxymoric, hybrid narrative better able to reflect the complexity of the female identity. The cinematic language is not simply used to enhance the literay quality of the writing. On the contrary, it plays a significant role in making the narrative more complex and, by doing so, not only replicates at the micro level (content) the dialectics that can be observed at the micro level (form or narrative structure), but also contributes to (re)framing narrative identities. The cinematic language therefore delimits the range of the camera in which the female subject is evolving. At the same time, the reverse angle shot, which acts as a counter-narrative, enables the female subject to reflect on her past self while heralding what is left outside the scope of the camera and is yet to be seen.

All Rights Reserved © Dalhousie French Studies, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

(Dé)montrer en (dé)montant : recadrage des identités narratives dans *L'Avenir* de Camille Laurens et *Vaste est la prison* d'Assia Djebar

Julia Galmiche

L'Avenir de Camille Laurens (1998) et *Vaste est la prison* d'Assia Djebar[1] (1995) s'inscrivent tous deux dans une tétralogie, dite du dictionnaire chez Laurens et du Quatuor algérien chez Djebar, dont ils constituent chacun le dernier volet[2]. La technique du tétraptyque a ici son importance puisqu'elle permet, sur le plan narratif, de combiner un premier niveau de lecture (autonomie du roman-plan) à un deuxième plus complexe (mouvement de la tétralogie-montage). Si les commentateurs de l'œuvre de Laurens se sont davantage focalisés sur la question de l'autofiction, de l'écriture de soi, du désir féminin, de la maternité ou encore du trauma, il semble que la piste du langage cinématographique soit quant à elle restée largement inexplorée alors même que le tournage du film *Oz* est au cœur du roman.

À l'inverse, si les dimensions cinématographique, historique et féministe de l'écriture djebarienne ont fait l'objet de nombreuses études, l'aspect autobiographique de son œuvre nous semble à nuancer. Cette approche comparative, tant au niveau du fond (auteure française / algérienne) que de la forme (langage littéraire / cinématographique), nous semble d'autant plus pertinente que, comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, la fiction ne peut pas être réduite à son aspect strictement littéraire. Selon lui, tout chercheur en littérature souhaitant interroger le destin actuel du romanesque, notamment ses aspects paradigmatiques, devrait avant toute chose se pencher sur la question de la fiction cinématographique (295).

Les deux romans sont caractérisés par leur absence de linéarité, tant sur le plan narratif que sur le plan chronologique. Je et elle(s), auto et fiction, présent et passé, langage littéraire et langage cinématographique donnent à l'œuvre un aspect protéiforme, transmédial, duquel émerge un roman oxymorique, hybride, mieux à même de refléter la complexité de l'identité narrative féminine. Si le lien étroit qu'entretiennent le cinéma et la littérature n'est plus à démontrer[3], tout comme leur influence mutuelle, le langage cinématographique ne doit pas être pensé ici comme simple faire-valoir du langage littéraire. Au contraire, il participe activement à la complexification de la narration[4], prolongeant au niveau *micro* (fond) la dialectique observable au niveau *macro* (forme ou structure narrative), mais aussi au (re)cadrage des identités narratives. Le langage cinématographique délimite ainsi le champ du présent dans lequel évolue le sujet féminin, le contre-champ/chant du passé permettant un retour du sujet sur lui-même, tout en préfigurant le hors champ des possibles à venir.

---

1 Les renvois à *L'Avenir* seront désormais indiqués par la mention « A ». Les renvois à *Vaste est la prison* seront quant à eux indiqués par la mention « VP ».

2 La tétralogie du dictionnaire est constituée d'*Index* (1991), *Romance* (1992), *Les Travaux d'Hercule* (1994) et *L'Avenir* (1998). Le Quatuor algérien est composé de *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995). Assia Djebar est décédée avant d'avoir pu écrire le quatrième volet.

3 Claude-Edmonde Magny fait le parallèle suivant entre les deux genres : « […] a movie is a series of images, and a story is a succession of phrases, both sequences being ordered as to form a continuous narrative. » (Magny 99)

4 Il prolonge au niveau *micro* (fond) la dialectique observable au niveau *macro* (forme ou structure narrative).

1. **Le champ du présent**

Selon Marcel Martin, l'image filmique est d'abord une « *représentation univoque* : du fait de son réalisme instinctif, elle ne saisit en effet que des aspects précis et déterminés, uniques dans l'espace et dans le temps, de la réalité » (23, en italique dans le texte). Le cadrage joue un rôle important à ce titre puisqu'il vient orchestrer le fragment de réalité présenté à l'objectif de la caméra et, partant, contribue à immobiliser les personnages cadrés dans des rôles figés. Il en va ainsi du personnage de Camille dans *L'Avenir* : « "Signor Fellini ha-it lé bége !" Camille, éperdue, tente d'expliquer – il y a un malentendu : ce galon n'est pas beige, il est crème, écru, blanc cassé, mais déjà on l'entraîne vers le fond de la salle, le plus loin possible des caméras, là où elle fera nombre sans être vue, enfin c'est ridicule, virgule, il est bis, chair, coquille d'œuf [...] (A 107-108). Camille articule ici la réalité du plan filmé qui *présente* (« il est ») [niveau 1] et celle du narrateur-réalisateur en charge du script dont le pouvoir de *représentation* transparaît ici sans pour autant être (encore) effectif (« virgule, il est ») [niveau 2] (Gaudreault 99).

En effet, seule la réécriture du script, autrement dit le passage du niveau 1 au niveau 2, pourrait permettre à Camille de ne plus être cantonnée à l'arrière-plan (cadrage) ou filmée en plongée (prise de vue), l'« horizon » du réalisateur du film, Fellini, « se situ[ant] plutôt en dessous du menton » (A 55). La plongée a ceci de particulier qu'elle a tendance à faire de l'individu « un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité » (Martin 45). C'est bien ce à quoi semble être réduit le personnage d'Adi, le seul natif de Mogdoulie[5] dans l'histoire, qui, lorsqu'il entre dans le champ de la caméra, est filmé à l'aide d'« une sorte de travelling mal pensé » (A 138), son « rôle » étant qualifié d'« ingrat, somme toute, dans un scénario joué d'avance, qui ne prévoit pas de happy end » (A 156). L'idée de mouvement induit par le travelling est présentée comme illusoire car « mal pensé[e] », Adi n'ayant aucune marge de manœuvre, le scénario étant écrit d'avance. Son rôle est avant tout statique, à l'instar de Camille, le parallèle entre le Mogdoulien et la femme blanche permettant de renforcer, de manière stéréotypée, la dichotomie dominant/dominé, tous deux étant victimes de l'homme blanc européen, que ce soit Fellini dans le cas de Camille ou bien la France volant au secours de la Mogdoulie dans le cas d'Adi.

Si, chez Laurens, l'homme indigène sert davantage de prétexte pour illustrer le comportement du dominant vis-à-vis du dominé, le personnage principal de l'enquête étant Camille, soi plutôt que l'Autre, chez Djebar il est le bourreau dont est victime la femme algérienne. Comme chez Laurens, la femme est représentée par l'homme à l'aide du plan-tournage : « En contrechamp et en gros plan, le visage de Zohra aux yeux dévorateurs, ce gros plan vu probablement du point de vue d'Ali sur sa chaise » (VP 301). Le gros plan est ici comparable à une forme d'« envahissement du champ de la conscience », de pénétration symbolique de la femme par l'homme (Martin 43).

L'utilisation du langage cinématographique permet ainsi de conceptualiser les rapports de force entre l'homme et la femme, comme l'illustre la description de la relation sexuelle entre Laurence et Jacques :

> […] lui le pantalon en tire-bouchon sur les chaussures, les fesses blafardes sous la démarcation du bronzage, moi rouge, en sueur, parmi l'odeur d'Harpic W.-C. senteur océane. […] Au cinéma, précise mon *Guide du langage filmique*, ça s'appelle un plan moyen. « Le plan moyen inscrit les individus dans leur cadre de vie et instaure un équilibre dramatique entre l'action et le décor. » Moyen, le plan, vraiment très moyen. (A 123-124)

5 Pays imaginaire d'Afrique du Nord où est tourné le film *Oz*.

La citation donnée est tirée de l'ouvrage de Marcel Martin *Le Langage cinématographique*, la narratrice s'attaquant, par le biais de l'intertextualité, à un ouvrage de référence écrit par un homme dont elle modifie le titre à dessein, l'adjectif « filmique » remplaçant « cinématographique ». L'inversion des termes « Moyen, le plan » confirme l'angle ironique adopté par la narratrice qui vient déplacer le sens de l'adjectif initial (médian > passable) et représente ainsi une alternative au regard de l'homme sur la femme (Blanckeman 61). Il s'agit donc, par le biais d'une transformation indirecte, de « dire autre chose semblablement » (Genette 14), notamment en remettant en question la relation présentée comme naturelle entre action et décor. En effet, le décor comprend aussi bien des paysages naturels que des constructions humaines dont découlent nos actions, et non l'inverse, comme l'implique l'ordre des termes dans la définition originale.

Le substantif « relation » est ici entendu de deux manières distinctes : « 1) lien entre personnes, connaissance, fréquentation ; 2) narration détaillée, récit, témoignage » (A 122). Si la « *relation* est impossible » au niveau 1 (A 123, en italique dans le texte), elle est toutefois possible au niveau 2, autrement dit lorsqu'elle est comprise comme un récit[6]. La relation sexuelle dont il est ici question quitte alors « the relatively restricted domain of erotic writing to become thematically and narratologically central » (Capitanio 13). En effet, on ne peut s'empêcher de penser au récit de voyage auquel renvoie le terme « guide », l'objectif étant d'explorer un autre rapport au réel. Cette problématique est également au centre de *Vaste est la prison*, mais alors que Laurens fait de la relation entre les sexes, et notamment de couple, la thématique centrale de son roman, Djebar questionne cette légitimité supposée : « Je généralisais : regards de tous les enfants sur vous, vous le couple qui prétendez constituer les "personnages principaux" de la fiction. De quel droit ? » (VP 301). Alors que Laurens repense la relation entre les sexes sur un plan diachronique (homme et femme adultes), Djebar, elle, se place au niveau diachronique et choisit de libérer la femme de la pression du couple (femme enfant > femme adulte > femme âgée). L'objectif pour la femme est avant tout de s'affranchir du regard de l'homme qui tend à l'emprisonner, comme l'illustre la structure chiasmatique « immobilisé-se libérer-engluait » dans l'extrait suivant : « Regard des autres sur le couple : Lila regardée par Ali immobilisé, elle-même tentant peu à peu de se libérer de ce regard qui, bien sûr, l'engluait […] » (VP 298). Le couple est pensé comme un construit social, son importance étant illusoire au sens de créée par la « fiction », à l'inverse de Laurens qui ne semble pas remettre ce concept en question, au contraire, la femme ne se pensant que par rapport à l'homme.

Toutefois, c'est bien du procès de la fiction donnée comme réalité dont il s'agit dans les deux cas, l'image filmique ayant tendance à être perçue comme « une donnée matérielle dont l'objectivité reproductrice est indiscutable » (Martin 21). Par conséquent, le fragment de réalité qu'elle symbolise doit lui-même être le fruit d'une perception objective, ce dont rien n'est moins sûr. Ainsi, « on ne verra pas sa bobine [celle d'Adi] à l'écran, non, pas même à l'arrière-plan […] parce que, tenez-vous bien, ils ont engagé un *faux* barman pour jouer le barman […] » (A 14-15, en italique dans le texte). L'image filmique devient « simulacre », au sens d'une apparence qui se donne pour une réalité, l'objectif de la caméra devenant cette « chambre » obscure », « l'entrée de cette caverne sombre où se donne à voir une image "trafiquée" d'une réalité déjà "trafiquée" » (Gaudreault 190). On trouve le même parallèle chez Djebar, « la caméra se met[tant] en question pour faire sentir cela : le procès constant de la réalité contre la fiction, de la réalité de plus en plus présente contre la fiction » (VP 302). La narratrice va et vient « de l'ombre à la réalité, du plateau aux coulisses, de la lumière des projecteurs à la bougie de la Madone » (VP 223). L'ombre, le mal, ne se trouve pas dans les coulisses, mais sur le plateau éclairé par les projecteurs, espace traditionnellement dominé par l'homme-réalisateur (*fiction*). À l'inverse, la *réalité*

6 Relation > relater > récit.

n'est observable que dans les coulisses, à la lueur d'une bougie tenue par un personnage répondant au nom de « la Madone », représentation iconique de la femme s'il en est.

La réalité, ou du moins ce qui est donné comme tel, est donc tout sauf objective, mais partielle, lacunaire : elle est toujours « une question de cadrage » (A 123). Par conséquent, le discours tenu par les personnages qui évoluent au sein de cette réalité est lui-même subjectif et, à ce titre, doit être remis en question :

> Il [Adi] a levé la tête vers le soleil comme pour en vérifier l'éclairage avant de déclarer en regardant la caméra bien en face : « Si vous voulez mon avis, elle a plutôt le feu quelque part – et je m'y connais » (sa spécialité les femmes). Je l'ai laissé peaufiner son gros plan [...] (A 19)

La distinction entre fiction et réalité, mensonge et vérité, est brisée, le soleil, comparé à une lampe, devenant une source de lumière artificielle. Il en va donc de même des propos tenus par Adi, une partie subjective devenant synonyme d'un tout objectif, les organes génitaux de la femme désignés par l'euphémisme « quelque part » servant à définir cette dernière, synecdoque qui tend à l'essentialiser[7]. Paradoxalement, Laurens se rend coupable du même crime en mettant des propos sexistes dans la bouche d'un Mogdoulien musulman, le bourreau devenant la victime. Ou bien ce stéréotype préfigure-t-il simplement la possibilité d'un renversement des rapports de force (à venir), le dominé pouvant endosser le rôle du dominant, même un instant, et inversement ?

2. Le contre-champ/chant du passé

Pour ce faire, encore faut-il que la femme se libère et de perçue devienne percevante, ce qu'elle ne peut faire qu'« en se mettant à regarder les autres… Histoire de cet apprentissage du regard de Lila sur les autres, sur le dehors. » (VP 298) Pour cette dernière, cela signifie ne plus être celle que l'objectif de la caméra *montre* en train d'*agir*, ou plutôt de *réagir*, mais celle qui ose *dire* ce qu'elle ou les autres figurants *subissent*, ces derniers étant généralement cantonnés au silence (Gaudrault 91). En effet, au premier niveau la femme n'a pas d'autre choix que de sortir du champ de la caméra pour accéder au statut de sujet, l'œil de la caméra, assimilable au regard masculin, ayant tendance à réifier le personnage cadré : « Mais le temps m'était compté, d'autant que les interruptions – Coupez ! – coupaient aussi tous mes effets […] À chaque nouveau départ, je m'arrangeais aussi pour glisser peu à peu vers le mur gauche, pour sortir du champ avec lui [...] » (A 115). La narratrice, celle qui a la possibilité de *dire,* va alors se livrer à une redistribution des rôles dans la coulisse, en l'occurrence les toilettes, l'objectif étant de réorchestrer la réalité par le biais des plans utilisés :

> Aussi, ma mémoire a-t-elle préféré le plan américain, juste en dessous de la ceinture, qui « met l'accent sur les personnages dans leur proximité physique et l'intensité de leur présence morale » : nettement plus adapté, je trouve, même si la morale ne crève pas l'écran. (A 124)

L'hypotexte de Martin se retrouve pris en étau par l'hypertexte, entre d'un côté une action permettant le renversement des rapports de force[8] et de l'autre un commentaire ironique puisque la moralité n'est pas vraiment de mise dans ce cas, mais plutôt l'infidélité, l'inconstance. Cette scène marque ainsi « a shift in the power relations » (Capitanio 13), Laurence établissant un contact avec Camille par le truchement de l'homme et, ce faisant, entrant en contact avec une partie d'elle-même. Ce mouvement est symbolisé par la mutation de la narratrice qui d'hétérodiégétique devient homodiégétique, cette dernière étant désormais une actrice du tournage et non plus simplement une spectatrice. Sujet là où

7 Cette dernière est victime de ses pulsions (désir, passion > nature).
8 Si l'œil-caméra masculin cadrait les femmes sous le menton, l'œil-caméra féminin les cadre sous la ceinture.

l'autre est davantage objet, Laurence fait subir à Jacques ce que ce dernier lui a fait subir à elle (Jacques passé) et à Camille (Jacques présent), et plus généralement ce que les hommes font subir aux femmes, Jacques n'étant plus défini par l'objectif de la caméra, autrement dit l'œil de Laurence, que par ses parties génitales.

Ce que la narratrice nous donne à voir est un point de vue autre, cette dernière ne cherchant pas à embrasser le point de vue du personnage masculin, mais à lui imprimer le sien. La question de l'angle du vue adopté est également traitée par la narratrice de *Vaste est la prison*, celui-ci conditionnant la teneur du discours tenu : « Alors je m'interroge sur la nécessité de ce plan : qui regarde, me dis-je, qui est la caméra ?... » (VP 300). L'objectivité devient une illusion, la caméra, dirigée par la femme, se faisant « voyeuse à son tour », elle qui « suit l'homme qui se dresse sur le seuil impossible » (VP 198). Alors que chez Laurens la représentation univoque du plan (homme) devient polysémique tout en restant individuel (femme), chez Djebar le regard individuel (« ma ») certes devient collectif (« nous ») mais n'en reste pas moins univoque : « Ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant. Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons. » (VP 175) Dans les deux cas, la femme semble davantage reproduire le comportement de l'homme voyeur au regard objectificateur que le dépasser, le contrechamp devenant contre-chant.

C'est au tour de Laurence de s'emparer de la caméra en se glissant « dans un grand espace libre à l'arrière où s'entassait le bric-à-brac nécessaire aux prises de vue […] » (A 161). Profitant du fait qu'on lui laisse le champ libre, la narratrice se positionne de manière à pouvoir observer ce qui se passe à l'arrière, parmi les figurants laissés pour compte, comme Camille, mais aussi d'opérer un mouvement en arrière, autrement dit réflexif, sur elle-même. Vues sous cet angle, Camille et Laurence peuvent être envisagées comme les deux pôles d'une seule et même identité narrative (Camille Laurens). Camille correspondrait ainsi à ce que Paul Ricœur appelle l'identité mêmeté (victime du plan univoque) et Laurence à l'identité ipséité (provoquant ou non les ruptures, les rencontres, etc.) (170). Laurence, l'écrivaine narratrice, serait donc davantage du côté de l'*auto* et Camille, la figurante, du côté de la *fiction*, elle qui, quand elle n'est pas reléguée à l'arrière-plan, est filmée en contrechamp, « furieuse d'être dos à la caméra » (A 39). L'identité narrative oscille entre ces deux pôles, dans une dialectique de la possession et de la dépossession, de l'affirmation et de l'effacement de soi, le langage cinématographique devenant « un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative » (Ricœur 170). C'est précisément ce que fait Laurence qui décide d'expérimenter en entrant dans le champ de la caméra dont elle se tenait jusqu'alors à l'écart :

> À ce moment-là, quelques personnes sont arrivées, l'une d'entre elles a installé une caméra près des lauriers-roses, juste en face de moi. (C'est alors que j'ai eu cette idée d'apparaître à l'écran : figurer incognito dans le film de ma propre vie, tout en jouant non moins anonymement une partie beaucoup plus importante, être l'ombre de moi-même, la doublure de mon double, voilà qui devrait pimenter ce tournage lamentable. Je vais creuser cette possibilité.) (A 35-36)

Cette plongée derrière la caméra permet un nouveau dédoublement du *je* narrant qui oscille désormais entre « l'ombre d['elle]-même » (Camille) ou « la doublure de [s]on double » (la Stasetti), entre personnage secondaire et personnage principal, entre soi et l'Autre, l'autofiction étant vue « as central to the proliferation of self-narrative experiment » (Jordan 82).

Le même processus de retour sur soi transparaît chez Djebar, mis au jour par l'expérience cinématographique et l'œil de la caméra : « Il y a comme un nœud obscur dans ce film, dans la mesure où il devient, peu à peu, un regard révulsé sur vous-même. »

(VP 298) Alors que chez Laurens le *je* de la narratrice est toujours en relation avec cette autre facette de lui-même (Camille), ne serait-ce que visuellement, chez Djebar le regard révulsé de la narratrice sur elle-même se dérobe, se retourne à moitié de sorte que le *je* narrant ne se perçoit plus clairement. Le regard de la narratrice dans *Vaste est la prison*, « cette nouvelle source de l'autoreprésentation », est « entrav[é], écartel[é] entre le passé et le présent, l'ombre et la lumière », la réalité et la fiction (Regaïeg 282). Une seule solution pour le *je* de la « fiction filmée » (présent de la narration) : puiser dans le « documentaire », cette archive vivante que constitue la femme algérienne[9] : « La fiction, à l'intérieur du documentaire, conserve un symbole d'espérance. » (VP 302) Ainsi, pour la narratrice « le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée […] » (VP 298). Autrement dit, l'expérience cinématographique permet la rupture entre le regard et l'œil, le réel et l'imaginaire, le dehors et le dedans, le présent et le passé. En effet, s'il est difficile, voire impossible pour Djebar de se dire dans la langue du colonisateur, il lui est plus facile de s'exprimer dans la langue du cinéma, cette dernière n'étant pas propre à une communauté donnée. On le voit, cette fracture identitaire est à distinguer de celle de Laurens, le retour aux origines de la narratrice de *Vaste est la prison* étant avant tout un retour sur l'Histoire collective d'un peuple marqué par la colonisation, en particulier des femmes algériennes, à l'inverse de la narratrice de *L'Avenir*.

Si Laurence influe sur la temporalité de l'histoire, sa démarche est avant tout individuelle, voire narcissique, Jacques servant de trait d'union entre Camille et Laurence, le chiasme ainsi créé soulignant l'union des deux identités :

> Camille soudain se fige […] l'image est fixe : Jacques a posé sa main sur celle de la journaliste [...] Le plan suivant a lieu dans un ralenti inversement proportionnel aux battements du cœur de Camille. […] La noyade, non, il y a déjà pensé, elle se rendrait ridicule et voilà tout. (A 136-137)

Le rythme naît de l'utilisation du plan fixe et du ralenti que la narratrice utilise de manière conventionnelle ici, l'immobilité de la caméra caractéristique du premier rehaussant le « drame psychologique » qui se joue, tandis que le deuxième « suggère en général l'exceptionnelle intensité du moment », Camille évoquant l'idée du suicide par noyade (Martin 194 ; 247). Il semble en effet que l'autodérision soit plus difficile à pratiquer lorsque l'objet du discours est soi-même plutôt que l'Autre. À l'inverse, il est aisé de tourner en ridicule la réalité de cet Autre masculin, en l'occurrence Martin, la mer symbolisant chez ce dernier « la plénitude de la passion des amants » (301), ce contre quoi s'insurge la narratrice :

> Soit par sa rumeur, soit par sa présence en arrière-fond, il serait bon que la mer fasse partie du plan. Non comme décor, bien sûr – évitons le cliché quel qu'il soit, chabadabada, les pas des amants désunis, tout le cirque. La mer comblerait le plan simplement parce qu'elle le symbolise secrètement tout en le rendant compréhensible à chacun. Elle a les propriétés du feu qui crépite dans la cheminée : elle fait surgir les images du passé, leur puissance fascinante. (A 49)

La mer doit faire partie du plan, non pas comme décor mais pour le rôle qui lui est dévolu sur le plan narratif, celui de « faire surgir les images du passé ». La narratrice utilise la mer pour opérer un montage symbolique à la fois visuel et sonore permettant la superposition des trames temporelles. En effet, le contenu visuel du plan au présent, la mer, vient se superposer à l'élément sonore, la rumeur des vagues qui force celui qui l'écoute à « se

9 L'idée même de faire un film chez Djebar est née de son retour en Algérie, ce qui nous amène à nous demander, à la suite d'André Benhaïm, si le cinéma et, à travers lui, le langage cinématographique « fut un intermède dans l'écriture ou s'il en fut l'intermédiaire » (2).

rappeler » (A 49). Le spectateur regarde quelque chose, mais prête l'oreille à autre chose, rendant possible la dissociation des plans temporels. On retrouve la même superposition du visuel et du sonore chez Djebar, cette immersion dans le passé coïncidant avec une mutation de la narratrice[10] : « Je déshabille Aichoucha en remontant dans le temps. C'est cela cette histoire d'images-sons, un effort de navigation à rebours, sans trop de secousses, dans le flot de ma mémoire et dans celle de quelques autres femmes » (VP 273). L'image de la fillette algérienne que la réalisatrice a sous les yeux évoque celle de l'enfance et, partant, le son de la langue arabe, « l'oralité de la langue-mère » avec laquelle la narratrice cherche à se réconcilier (Regaïeg 180).

Dans les deux cas, le recours au langage cinématographique permet « de dégager un sens, d'aller chercher dans son passé pour comprendre ce que l'on est. Et une volonté historique – enfin une volonté d'historienne, une tentation féministe de voir comment la situation des femmes a évolué […] » (Laurens 2011, 74). Quête identitaire, histoire, féminisme, les ingrédients sont les mêmes mais la recette diffère. En effet, chez Laurens la solution ne semble pas venir du passé, mais de l'avenir. Il s'agit précisément de se libérer de cette « pellicule usagée » que constitue le « passé si *négatif* » (A 38, en italique dans le texte), que la femme n'a pas d'autre choix que de rejouer indéfiniment : « Dans la chambre obscure où se succèdent les images virtuelles de son existence, elle [Camille] ne voit aucun remake possible » (A 44). Il faut, au contraire, « renverser le cours de l'histoire [pour] cesser de rejouer le passé et devenir la matière de l'avenir » (A 44-45).

À l'inverse, le passé chez Djebar, même s'il est dangereux et source de grandes souffrances, est nécessaire et doit être déterré pour comprendre le présent et ainsi ouvrir une porte sur l'avenir : « Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. » (VP 298) Cette disjonction temporelle est paradoxalement motivée par la jonction des identités narratives (Camille/Laurence ; *je* fictionnel/*je* documentaire), le *je* du présent n'étant plus dans le déni du *je* passé. Il semble que ce soit la capacité des narratrices-réalisatrices à articuler une situation donnée et une situation qui a été qui soit à l'origine de cette mobilité temporelle, elle seule permettant de remettre en cause le présent *objectifié* de l'image filmique cadrée par la caméra.

3. Le hors champ des possibles

On assiste ainsi chez Laurens à une articulation entre passé et futur à partir du présent : « Sentiments et événements vont s'inscrire sur cette étendue vide – espace et temps solidaires, mais en palimpseste : tout est dit, il n'y a qu'à le redire, tout est vécu, il n'y a qu'à le revivre. » (A 43) Le palimpseste s'oppose à l'étendue vide de la page blanche, le seul moyen d'atteindre cette dernière étant de repenser l'espace mais aussi le temps. Or, l'espace au cinéma est traité de deux façons qui coïncident avec ce qui précède : d'un côté « il se contente de le *reproduire* et de nous le faire expérimenter par des mouvements d'appareil » ou bien « il le *produit* en créant un espace global synthétique perçu par le spectateur comme unique » (Martin 226, en italique dans le texte). La première option n'est pas envisageable car elle aboutirait au résultat contraire de celui escompté, à l'inverse de la deuxième :

> C'est peut-être moi qui suis stupide de nier l'importance du cadre, de l'atmosphère. [...] Dans les films, comme dans les romans du reste, je ne supporte pas ces lents panoramiques censés planter le décor, qui servent surtout de sous-titres pour les imbéciles que nous sommes : il pleut sur la rade, traduction : il pleure dans mon âme [...] Si on déplace la caméra de 360° autour du couple que

10 Dans les deux romans, on assiste à une mutation des narratrices hétérodiégétiques en narratrices homodiégétiques lorsque ces dernières entrent en contact avec l'autre partie d'elle-même : Camille dans le cas de Laurence, la femme algérienne du passé, de l'Histoire dans le cas de Djebar.

> nous formions, Jacques et moi, l'histoire entière se découpe sur un fond noir et blanc, sans tous ces bibelots, cette bimbeloterie dont on prétend meubler la vie. (A 37)

La narratrice entreprend ici de démonter le plan panoramique traditionnel (180°) qui, au cinéma, permet de « poser des relations spatiales […] entre un individu qui regarde et la scène ou l'objet regardés » (Martin 57). Pour ce faire, elle a recours à un contre-plan panoramique (180°) qui vient reposer lesdites relations. L'angle de 360° ainsi obtenu permet de repenser l'espace délimité par un fond « noir et blanc » (réalité normative et axiologique de qualité supérieure), ce dernier n'étant dès lors plus encombré par tout ce qu'il pourrait contenir de « bibelots » (réalité empirique de qualité inférieure) (Pavel 286).

Si chez Laurens ce nouvel espace permet de repenser la « relation » des individus entre eux et à eux-mêmes, chez Djebar il consiste avant tout à repenser la relation du sujet féminin colonisée à sa terre elle aussi colonisée : « Cet espace, au vrai, me ressemble. Ainsi, me dis-je, commencer une fiction de film, lorsque l'espace qui lui convient est trouvé vraiment. En faire le tour » (VP 220). L'espace devient ainsi l'élément permettant de réconcilier le *je* documentaire passé et le *je* fictionnel présent puisque s'il ressemble à l'un, il convient à l'autre. Le sujet colonisé se fait synecdoque de la nation, la femme arabe devenant cette femme arable portant, en germe, la possibilité d'un avenir pour l'Algérie qui soit dépouillé des scories du passé. Là où Laurence refuse le stéréotype paronomastique pleut-pleure, la narratrice de *Vaste est la prison* le revendique : « J'ai précisé un cadrage de paysage ; je vais verser dans la tristesse. J'aurais voulu dire que l'espace, ce matin plus que jamais, n'est pas vide, qu'il s'y passe quelque chose de rare […] » (VP 295). En effet, si d'autres ont rendez-vous avec leur destin, elle a « rendez-vous avec l'espace » (VP 219), le rapport à la terre permettant de repenser le rapport à l'identité féminine, l'espace n'étant plus vide mais plein, comme le ventre de la femme.

Qui dit nouvel espace, dit nouveau cadre, nouvelle atmosphère, mais encore faut-il savoir ce qui va apparaître nettement à l'écran, autrement dit la profondeur de champ :

> Quant à la profondeur de champ, je l'ai creusée aussi loin que j'ai pu dans les épaisseurs du temps. Mais le plus vite possible, et sans m'appesantir. Car de toute façon, à mon avis, il y a deux choses insupportables dans la littérature – illisibles, à jeter : ce sont les récits de rêves et les relations sexuelles prolongées [...] (A 124)

La profondeur de champ revêt une grande importance car « elle implique une conception de la mise en scène et même une conception du cinéma » (Martin 189), entendre ici une conception de l'écriture, voire de la littérature. Le langage cinématographique vient ainsi mettre en *pratique* ce qui a été *théorisé* par la langue littéraire. Il a par exemple permis à Laurence de donner à sa relation sexuelle avec Jacques la dimension instantanée du plan (moyen, puis américain). Le langage cinématographique permet donc de repenser l'espace de la langue littéraire et, par conséquent, le personnage qui l'emploie. Il en va de même de la narratrice de *Vaste est la prison* pour qui « tourner » consiste à « créer de l'espace neuf », « à mettre la matière documentaire en forme. Plus exactement, à retrouver sa forme originelle et à refaire ainsi la mienne » (VP 200-223). Le langage cinématographique permet ainsi de donner une nouvelle forme à la langue littéraire et, par conséquent, au collectif (le peuple qui la parle) et à l'individu (l'écrivaine).

Ce faisant, la narratrice-réalisatrice cherche à conjurer l'absence d'ancrage dont elle est victime à la fois dans l'espace (rapport à la terre mère colonisée), mais aussi dans le temps (histoire de l'Algérie). Il serait donc plus exact de parler d'intention autobiographique dans le cas de Djebar que d'autobiographie au sens strict du terme, la narratrice avouant elle-même son incapacité à se dire, le *je* fictionnel du présent étant comme empêché par le *je* documentaire du passé. En effet, comment raconter son histoire,

en tant que femme et en tant qu'Algérienne, quand cette dernière a été niée par l'Histoire, écrite par les hommes ? Là encore, le cinéma vient au secours de la littérature :

> Qu'est-ce que « tourner » pour moi, sinon tenter de regarder à chaque fois du premier regard, d'écouter de la première écoute ? « Tourner », c'est-à-dire fermer d'abord les yeux pour mieux écouter dans le noir et alors seulement rouvrir pour la seconde papillotante de la naissance. (VP 200)

Le visuel et le sonore sont à nouveau conjugués dans cette dialectique temporelle déjà évoquée, à la différence près que cette fois le mouvement est inverse. En effet, ce n'est pas tant le présent qui se cherche à travers le passé que le passé qui investit le présent en lui conférant cette capacité à se repenser comme une naissance, autrement dit le premier jour d'un avenir qui reste à écrire.

À l'inverse, chez Laurens une nouvelle temporalité prend forme qui est moins ancrée dans le passé, dont il s'agit précisément de se libérer, que dans les silences du présent :

> [Jacques] Non d'ailleurs ma thèse est finie depuis longtemps
> ma chère, c'est pourquoi je suis chef de projet, je te le rappelle.
> Je,
> « Coupez ! » (Oui, coupez, coupez court. Yesterday love was
> such an easy game to play. Now I need a place to hide away.)
> [...] » (A 109-110)

La métalepse introduite par le terme « Coupez ! » correspond à ces pauses narratives pendant lesquelles « Camille cherche Jacques des yeux » (A 110). En effet, c'est uniquement en coupant le sifflet de Jacques, dans le silence qui prend forme, dans l'arrêt du mouvement de la caméra que Camille a la possibilité de chercher son futur des yeux. La caméra qui la surplombe et « tourne lentement comme un vautour aux aguets » (A 110) arrête alors de filmer, Camille cessant d'être le jouet de cette fatalité induite par la prise de vue en plongée. Jacques est à nouveau ce trait d'union entre Camille et Laurence, que cette dernière entraînera aux toilettes, le dénominateur commun d'une équation identitaire à l'intérieur de laquelle le personnage féminin protéiforme se reconfigure (« Yesterday »/« Now » ; passé/présent). En effet, si Camille force Laurence à revenir sur son passé, c'est bien Laurence qui permet à Camille de « déchiffrer l'avenir » par le truchement de Jacques (A 136). Ce dernier devient alors la personnification de cette dialectique temporelle : « j'ac-cuse » (passé), « j'ac-couche » (présent) et enfin « j'ac-cepte » (avenir) (A 125).

C'est à partir du moment où elle affronte son passé que le personnage féminin s'en voit libéré : elle n'est plus condamnée à le rejouer indéfiniment. Le « remake » de la scène de bal cède alors la place à la possibilité d'un « montage personnel » (A 71 ; 160). Il ne s'agit plus de concevoir les scènes comme des entités isolées à refaire une par une, mais de les agencer, de les monter de manière à former un tout. Le langage cinématographique fait partie intégrante de cette construction narrative que l'on retrouve également chez Djebar, mieux encore, il la sous-tend. La forme se fait reflet du fond, le caractère éclaté, morcelé de l'écriture faisant écho au personnage romanesque pensé comme « un puzzle » (A 184), l'objectif de cette quête identitaire étant précisément de le reconstituer pour « reconstruire le sens » (Adrar 212). C'est ce que permet le journal de tournage que tiennent les narratrices des deux romans, celui-ci leur permettant de réécrire le scénario, de modifier le message véhiculé par ce dernier. En effet, selon Djebar les sept sections de *Vaste est la prison* intitulées « Femmes arables » forment « un journal de tournage » (citée par Calle-Grubier et Cixous 94), alors que la narratrice de *L'Avenir* prétend quant à elle « réalise[r] un reportage sur le tournage » du film pour un journal portant le nom du roman (A 21). Journal de tournage, scénario, roman, l'objectif pour Laurence est avant tout « d'adopter un point de vue original : je voudrais montrer les coulisses, l'envers du décor, raconter la vie des

troisièmes couteaux, observer tout par le petit bout de la lorgnette » (A 21). Le tournage devient ainsi le lieu d'un conflit idéologique entre « the (represented) discursive space of the positions made available by hegemonic discourses and the space-off, the elsewhere, of those discourses » (De Lauretis 26).

Il n'est donc pas étonnant que ce soit « parmi les figurants que se joue *la scène à faire…* » (Laurens 2011, 141-142, en italique dans le texte), Laurence devenant la réalisatrice d'un film *dans* le film ou plutôt d'un film *à côté du* film réalisé par Francesco Fellini. L'objectif est triple : faire entrer dans le champ de la caméra celui qui n'y a jamais figuré, à savoir Adi le barman : « Il veut […] faire partie de la distribution. [...] Il n'a jamais été bien cadré, et il rêve d'être enfin reconnu, d'entrer dans le champ. » (A 21) ; faire rentrer dans le champ de la caméra celle qui en a été exclue par le réalisateur masculin, à savoir Camille ; et, en même temps, en faire sortir d'autres, à l'instar de Jacques : « Elle [Camille] voit aussi que Jacques n'est plus dans le champ – il a disparu, elle ne le situe plus. » (A 65) On assiste donc à une réécriture de l'histoire, qui, à première vue, comporte les mêmes défauts que le scénario original, ce dernier étant davantage exclusif qu'inclusif, au risque de faire des bourreaux les victimes. Ainsi, ce sont uniquement le montage de la narratrice et la superposition des réalités d'Adi et de Camille qui donnent une impression de multiplicité, alors que chaque plan-personnage pris séparément relève plutôt de l'image en deux dimensions.

Il en va de même de la narratrice-réalisatrice de *Vaste est la prison* qui, en cherchant à libérer le regard de la femme algérienne de celui de l'homme, en vient à « immobilis[er] » ce dernier (VP 298), à ne plus le faire apparaître qu'en contrechamp. L'homme est clairement identifié comme l'ennemi qu'il s'agit de vaincre, mais aussi de défaire, de déconstruire : « Premiers "plans" de mon travail : une certaine défaite de l'homme. J'ai dit : "Moteur." Une émotion m'a saisie » (VP 173). Le jeu polysémique sur le sens du substantif « plan » est révélateur puisqu'à la différence de Laurence, l'homme pensé comme le personnage principal est double. Il s'agit à la fois de l'homme algérien (société patriarcale), mais aussi du héros de l'Histoire, comme l'illustre la citation suivante :

> […] une lente giration de personnages en « personnages principaux » ; pendant tout ce temps, de multiples pressions, d'abord hors cadre, puis peu à peu dans le champ, devraient contester les rôles a priori dévolus aux « héros »… (VP 301-302)

L'utilisation des guillemets souligne le double sens du propos tenu, l'ennemi ayant deux visages, l'Algérien et le Français, ancrant le discours de Djebar dans un cadre postcolonial. L'objectif de Djebar est donc légèrement différent de celui de Laurens. Pour la seconde il s'agit avant tout de repenser la femme au sein de sa relation avec l'homme, alors que pour Djebar il convient de repenser le rôle dévolu à la femme (dans la sphère privée et publique), mais aussi le rôle que cette dernière a joué dans l'Histoire. En effet, en filmant une femme, la Madone, c'est toutes les femmes que Djebar souhaite faire rentrer dans le champ de la caméra et donc de l'Histoire : « Je représente ici toutes les femmes que tes machines ne cerneront pas » (VP 223).

L'utilisation du langage cinématographique et le jeu sur la temporalité que ce dernier permet, entre le présent de l'image filmique et le passé/futur du montage, permet de répondre à un double objectif chez Laurens. Il s'agit tout d'abord d'« observer ce qui n'a pas bougé, ou guère – l'aliénation, l'inégalité sociale, le masochisme féminin, qui restent des réalités... – », puis de « le mettre en regard de ce qui a évolué sociologiquement, historiquement, à travers le mouvement de libération de la femme » (Laurens 2011, 55). Si *la* femme est au cœur de *L'Avenir*, ce sont bien des femmes dont a voulu rendre compte Djebar dans *Vaste est la prison*, en particulier les femmes algériennes malmenées par l'Histoire : « Parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes et sans doute

d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous pensons danser, et vice versa » (citée par Benhaïm 10). Le roman prend alors les allures de plan panoramique, la caméra pivotant (passé/futur) autour de son axe qui lui reste fixe (présent).

Tel est le *plan* des deux romancières, leurs œuvres respectives s'inscrivant dans un mouvement qui les dépasse. L'*objectif* pour Laurens est ainsi de réécrire l'histoire de A à Z, d'en offrir une vision élargie, plus objective car plus subjective, qui excède le cadre du roman (commençant par la lettre O et finissant par la lettre Z) et du film *Oz* (O-Z). On observe ainsi une volonté affichée d'innover sur le plan technique, le langage cinématographique permettant de mettre à distance le langage littéraire tout en servant de laboratoire à l'écriture romanesque. La démarche de Djebar, considérée comme la première cinéaste maghrébine, est elle-même novatrice, son film intitulé *La nouba*, dont les chapitres « Femmes arables » sont une adaptation littéraire, donnant l'image et le son aux femmes algériennes oubliées de l'Histoire. La langue cinématographique est ce qui a permis à cette dernière de revenir à la langue littéraire qu'elle avait délaissée à un moment donné, mais aussi de renouveler son style sous l'influence de son expérience cinématographique.

Le langage cinématographique permet aux deux romancières de prendre leurs distances par rapport au langage littéraire, non seulement dans le cadre de la réalité mais aussi de l'univers fictionnel du roman. Cette distanciation se veut à la fois *démonstration*, en ce qu'elle vise à nous faire prendre conscience, à nous informer d'une réalité, en l'occurrence le silence dont sont victimes les femmes dans l'H/histoire, mais aussi *démontage* puisqu'elle constitue un regard critique sur ladite H/histoire (Didi-Huberman 69). Selon nous, c'est précisément dans cette tension entre démontage et démonstration, auto et fiction, langue machinique et langue des hommes qu'émerge l'un des futurs possibles de l'écriture romanesque contemporaine en général et de l'écriture féminine en particulier.

University of Toronto

OUVRAGES CITÉS

Adrar Fattah. « *Vaste est la prison* d'Assia Djebar : du genre biologique au genre littéraire ». *Synergies Algérie* 5 (2009) : 209-215. Imprimé.

Benhaïm, André. « Écouter-voir (ou l'autre vie). Autour de La Nouba d'Assia Djebar ». *French Forum* 35.2-3 (2010) : 1-15. Imprimé.

Blanckeman, Bruno. *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte, 2002. Imprimé.

Calle-Gruber, Mireille et Helène Cixous. *Au théâtre, au cinéma, au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2001. Imprimé.

Capitanio, Sarah. « Authorial Inscription and its Subversion in the Novels of Camille Laurens ». *Romance Studies* 20.1 (2002) : 5-16. Imprimé.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Imprimé.

Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009. Imprimé.

Djebar, Assia. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, 1995. Imprimé.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*. Laval : Presses de l'université Laval, 1988. Imprimé.

Genette, Gérard. *Palimpsestes.* Paris : Les Éditions du Seuil, 1982. Imprimé.

Jordan, Shirley. « État présent: Autofiction in the Feminine ». *French Studies* 67.1 (2013) : 76-84. Imprimé.

Laurens, Camille. *Camille Laurens. Entretien avec Florent Georgesco*. Paris : Scheer, 2011. Imprimé.

----. *L'Avenir*. Paris : POL, 1998. Imprimé.

Magny, Claude-Edmonde. *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*. New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1972. Imprimé.

Martin, Marcel. *Le Langage cinématographique*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1985. Imprimé.

Pavel, Thomas. « L'axiologie du romanesque ». *Le Romanesque*. Dir. Gilles Declercq et Michel Murat. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. 283-290. Imprimé.

Regaïeg, Najiba. « *Vaste est la prison* d'Assia Djebar ou l'autobiographie impossible ». *Les EnJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*. Dir. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann. Paris : L'Harmattan, 2006. 275-286. Imprimé.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1990. Imprimé.

Schaeffer, Jean-Marie. « La Catégorie du romanesque ». *Le Romanesque*. Dir. Gilles Declercq et Michel Murat. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. 291-302. Imprimé.