

DES CRIS À L'ÉCRIT: L'ÉCRITURE DE L'ENTRE-DEUX DANS LES ROMANS D'ASSIA DJEBAR

MILÉNA HORVÁTH

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
milena@btk.pte.hu

The goal of the present study is to observe Assia Djebbar's novels written since 1980. The significance of these novels is that they represent a new literary writing practice. Their specificity offers us a better understanding of that part of the Maghrebian literature that has been written in French. We can state that Djebbar's fiction results from the interaction of her imagination and her heterogeneous origin: Arabic, Islamic, French and Berber.

L'objectif de la présente étude est d'observer certains textes d'Assia Djebbar¹ écrits à partir de 1980 – date de la publication du recueil de nouvelles, intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui a marqué la reprise de l'écriture après une pause cinématographique.² *L'Amour, la fantasia* (1985), *Loin de Médine* (1991) et *Vaste est la prison* (1995)³ sont l'expression d'une pratique d'écriture dont la spécificité nous aide à dévoiler certaines caractéristiques de la littérature maghrébine d'expression française. Le

¹ Assia Djebbar (1936-), écrivain, universitaire, cinéaste. Auteur de plusieurs romans d'inspiration historique, des récits de la vie quotidienne des femmes algériennes et des textes autobiographiques. Traduite en plusieurs langues, elle est une des figures contemporaines les plus importantes de la littérature francophone du Maghreb.

² La création des deux films pour la télévision algérienne est d'une importance indubitable du point de vue de l'affirmation de l'écrivain. Le premier intitulé *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) comprend une série d'entretiens effectués auprès des maquisards de la guerre d'Indépendance, membres de la tribu des Béni Menacer dans la région de Cherchell. Présenté à la Biennale de Venise, il reçoit le prix de la critique internationale. Le deuxième film, *La Zerda ou les chants de l'Oubli* (1982), est basé sur les films documentaires tournés par les Français pendant l'époque coloniale.

³ Les citations de ces romans seront signalées par les abréviations suivantes dans le texte: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (F. A.), *L'Amour, la fantasia* (A. F.), *Loin de Médine* (L. M.) et *Vaste est la prison* (V. P.).

premier roman s'inspire à la fois des textes écrits par les anciens colonisateurs⁴ et des entretiens effectués avec les femmes qui ont combattu dans la guerre d'Indépendance de l'Algérie. Dans *Loin de Médine*, l'auteur puise dans sa culture musulmane: par la réécriture des chroniques arabes de l'époque de la naissance de l'Islam, elle tente d'en donner une version féminine. Le dernier roman en question inclut aussi bien l'expérience du cinéma que l'héritage berbère surtout musical de sa lignée maternelle.

Nous pouvons constater que la fiction de Djébar émerge de l'interaction de son imaginaire et de son origine hétérogène arabo-islamique, française et berbère. Ces éléments y sont insérés par l'emploi régulier d'un certain type de technique intertextuelle traduisant la situation intermédiaire dans laquelle la narratrice s'inscrit. L'emploi de la pratique intertextuelle permet de réaliser la transition parmi les composantes inconciliables d'apparence de la voix féminine, l'écriture sur l'Islam et sur la colonisation, l'image saisie par la caméra. Le défi relevé par la narratrice dans cette écriture, que nous définirons par la suite comme l'écriture de l'entre-deux, est double: d'une part, elle forge sa propre identité multiple et protéiforme par la recherche autobiographique omniprésente dans les textes. D'autre part, elle mène un combat féministe qui, dans son contexte arabo-islamique, se concrétise plutôt dans une recherche de sororité, d'espace et de communication et non pas dans la quête intransigeante de l'individualisme et de l'égalité dans tous les domaines:

„Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes.”⁵

Cette citation est tirée de la postface des *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui, par son titre emblématique „Regard interdit, son coupé”, détermine et met d'emblée en pratique les modalités du nouveau langage littéraire, une écriture et réécriture à la fois, celle qui veut briser l'interdiction du regard et redonner la voix là où le son est coupé.

Premièrement, le texte écrit par les Autres est saisi dans ses apparitions multiples: il peut se manifester par les écrits des Français sur la colonisation du Maghreb dans *L'Amour, la fantasia*; ou par les écrits en langue arabe dans les chroniques arabes cités dans *Loin de Médine*; ou bien l'écriture *tifinagh* des berbères dans *Vaste est la prison*. Ce dernier établit un rapport intertextuel avec le premier roman moderne aussi: l'épisode du Cap-

⁴ La colonisation de l'Afrique du Nord par la France a commencé par la prise d'Alger en 1830. L'Algérie est devenue pays indépendant au terme d'une guerre sanglante de huit ans (1954-1962).

⁵ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 164.

tif et de Zoraidé du *Don Quichotte*, qui y apparaît sous le titre de „Fugitive et ne le sachant pas”, figure dans le chapitre central par sa position et son message.

L'écriture peut être gravée sur pierre, imprimée dans les livres ou marquée sur les feuilles de la correspondance personnelle. Evoquée en français, elle représente le danger, puisqu'elle encourage le mouvement dans l'espace interdit, elle sous-entend la possibilité de la médiation entre pôles opposés:

„Ainsi les premiers mots écrits, même s'ils promettent une fallacieuse paix, font, de leur porteur un condamné à mort. Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission.” (A. F., p. 44)

En second lieu, nous pouvons constater que l'image est un système complexe de signes incrusté dans la fiction. Elle est peinte ou saisie par la caméra – son importance réside dans le potentiel du regard porté sur l'extérieur et présent dans l'univers du dehors. C'est sous le regard des peintres orientalistes français (Fromentin, Delacroix) qu'Assia Djebar se lance dans l'exploitation du passé historique de son pays: l'œil de Delacroix, peintre des *Femmes d'Alger dans leur appartement* l'incite à découvrir „le regard interdit et le son coupé” de son milieu féminin. La sensibilité de l'écriture de Fromentin dans *Un été au Sahara* aide la reprise du „qualam”, la plume, malgré les conditions sociales difficiles de l'écriture. *Loin de Médine* y appartient par la composition fictionnelle des portraits féminins et tableaux historiques. L'expérience visuelle du tournage se manifeste implicitement dans *L'Amour, la fantasia* par l'inscription du film *Nonba des femmes du Mont Chenoua*. L'œil de la caméra est explicitée dans *Vaste est la prison*. Nous voyons la narratrice diriger le tournage d'un film sur les femmes de sa région natale, effectuant ainsi un retour, cette fois imagé, mais pareil à ses autres retours aux origines. Ces scènes sont présentées par l'œil-caméra féminin sous forme de description méticuleuse et sensible. Cet œil, ce regard veut être entendu aussi métaphoriquement:

„Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint qu'Allah t'a donné à la naissance, cette feinte étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce 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.” (V. P., p. 175)

Finalement nous pouvons percevoir, le manque de la voix féminine dans l'espace arabo-musulman qui est vécu tragiquement par l'écrivain. Dans l'esprit de la libération de l'espace pour les femmes, rendre la voix féminine par le texte apparaîtra comme motif-clé dans la structuration thématique de *L'Amour, la fantasia*. Elle caractérise *Loin de Médine* également par la présence de la voix des *ramiyates* – transmetteuses de la vie du Prophète

et de ses Compagnons. *Vaste est la prison* insiste entre autres sur l'héritage musical andalou faisant partie de la riche culture orale des femmes. Le rôle, que la narratrice des romans s'assigne, est de transposer la voix en fiction française. Cela se présente comme le seul moyen pour la réhabiliter, la sauver de l'oubli et de la préserver de la perte définitive.

Ces trois éléments se présentent dans le texte en français comme de différentes instances narratives qui participent de manière égale à la reconstruction d'un univers perdu. Le texte devient palimpseste, la voix, les écrits et les images perçus ne sont que des prétextes pour pouvoir réécrire, recréer, donner une autre version, non pas pour pouvoir changer les anciens textes, mais pour réhabiliter les destinataires féminines anciennes et présentes. Pour pouvoir assurer la transposition intertextuelle, la narratrice se trouve dans une position médiane dans ce processus où elle assure à la fois le décodage et la transposition des textes écrits, l'image et le son. C'est pourquoi nous visons à redéfinir la notion de l'intertextualité quand elle se manifeste à partir de ces trois éléments. L'acte narratif complexe dans les romans d'Assia Djebar traduit la position de l'entre-deux linguistique et culturelle entre l'arabe et le français, l'oralité et l'écriture, l'Occident et l'Orient. Pour pouvoir le saisir, un nouveau langage littéraire se constitue. Nous pouvons le décrire par la technique de l'intertextualité, mais comme il s'agit d'une écriture plus flexible et synthétique, nous proposons la notion de *l'écriture de l'entre-deux*. Nous supposons que cette pratique d'écriture cumulant écoute, lecture et regard, est propre à la situation postcoloniale de l'auteur algérien. Elle peut également caractériser tout écrit littéraire né de l'écart culturel conflictuel et aspirant à une synthèse médiatrice:

„La critique contemporaine a montré que le travail littéraire est en grande partie un travail de réemplois, une activité ludique où toute une culture littéraire est perpétuellement réinscrite, transformée, relue dans les jeux à l'infini. (...) La situation interculturelle particulière de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses: non seulement textes arabes et français, mais aussi textes oraux encore riches dans l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature du monde entier.”⁶

Par la suite nous présenterons quelques modalités de l'écriture de l'entre-deux dans les trois romans mentionnés.

La pratique de l'écriture de l'entre-deux est précédée par le triple processus de perception de la *lecture-écoute-regard*. D'une manière générale, nous pouvons dire que toute l'œuvre émane de la mise en écriture d'un témoignage basé sur le lu, le vu et l'entendu. Un témoin est passif par

⁶ Charles Bonn, „Poétiques croisées du Maghreb”, in *Poétiques croisées du Maghreb*, p. 5.

nature, il n'intervient pas, il garde une distance de neutralité par rapport aux événements. En revanche, l'écrivain sélectionne, questionne, commente et critique les écrits dans *L'Amour, la fantasia* et *Loin de Médine*; la narratrice dialogue avec les femmes, médite sur leur voix dans *L'Amour, la fantasia*; le metteur en scène domine et dirige l'image dans *Vaste est la prison*. A chaque acte narratif correspond une pratique d'écriture de l'entre-deux: la lecture tourne en *transcription*, l'écoute est traduite en texte par l'*inscription*, l'écriture cinématographique est avant tout *description*.

La lecture des récits de guerre des Français et des chroniqueurs arabes, l'écoute des femmes algériennes, comme l'écoute de la voix intérieure et le tournage des films fournissent la matière première de la création. Cette confrontation des signes déclenche la fiction et établit le dialogue avec la voix, l'écrit et l'image. Pas d'écriture sans l'effort de la lecture, et les péripéties du décodage sont détaillées dans les trois textes. Dans *L'Amour, la fantasia* l'écrit en français est lié à l'autorité paternelle (à la fois libératrice, certes) et aussi à l'ancien ennemi. Dans cette citation nous pouvons observer que l'écrit, la voix et l'image s'évoquent et se renforcent:

„Pour lire cet écrit, il me faut renverser le corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir...” (A. F., 58)

Dans l'avant-propos de *Loin de Médine*, l'auteur mentionne que la poésie des textes chronique exigeait une volonté d'*itijihad* de sa part, un effort intellectuel pour la recherche de la vérité. *Vaste est la prison* développe dans la deuxième partie, „L'effacement sur la pierre”, les tentatives du long déchiffrement de l'écriture berbère sur la stèle de Dougga.⁷

La technique intertextuelle se manifeste aussi dans la *sélection*. En effet la narratrice „choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver”.⁸ Une fois choisis, les différents éléments se tissent en texte presque par leur propre volonté, et dans cette exubérance textuelle la fiction cherche sa place. Les sutures restent visibles: la discontinuité, le fragmentaire sont les conséquences du caractère sélectif de l'écriture de l'entre-deux, ce qui n'exclut pas cependant l'ordre chronologique, indispensable à l'écriture de l'Histoire.

⁷ Village de Tunisie septentrionale, près de Téboursouk. Nombreux vestiges de l'antique cité de Thougga, résidence des princes numides, prospère aux IIe et IIIe s. sous les Romains. (Larousse)

⁸ Denise Brahimi, „L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine”, in Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 décembre 1987, p. 121.

La réécriture d'autres écrits se présente sous les formes multiples dans les trois romans en question. Pour revivre les moments choisis du passé la narratrice effectue un travail de recherche méticuleuse sur les textes écrits par l'ancien colonisateur sur la conquête de son pays. Dans ce cas, Assia Djebar se sert de la pratique de l'intertextualité classique pour la réécriture de l'Histoire. Les textes préalablement choisis peuvent être insérés comme citation:

„Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour même: «J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.»” (A. F., p.14)

Paraphrase, augmentation du texte cité: l'épisode „La mariée nue de Mazzouna” (A. F., pp. 97-116); résumé,¹⁰ réduction du texte cité: „*Barchou décrit le déroulement de la bataille. Ibrahim l'a provoqué, il en a choisi la stratégie...*” (A. F., p. 27)

La méthode la plus ingénieuse dans l'écriture d'Assia Djebar reste cependant le traitement de „la citation comme agent mobile de recherche et questionnement”¹¹ qui déclenche les commentaires et la fiction par la suite. D'abord, elle essaie de décrire quelques données des textes cités – la source, quelques données historiques, suivies éventuellement de l'explication du choix (Explosion du Fort de l'Empereur, A. F., p. 39-45) A plusieurs reprises, les textes ne se figurent qu'en tant que pré(-)textes pour la femme-écrivain afin de déclencher le *dialogue* entre les sources et ses propres idées. La pratique de l'intertextualité est la seule démarche efficace pour l'écrivain non seulement dans la reconstruction de l'histoire, mais aussi dans la tentative de rétablissement d'échange entre le passé et le présent. La citation de Michelet mise en exergue dans *Loin de Médine* va dans ce sens: „*Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressuscité, et le vieux temps remis debout.*”

Dans la réécriture de l'histoire, la narratrice a choisi la *transcription* intertextuelle. La transformation en écriture de la voix implique un passage

⁹ Bien que les exemples soient nombreux dans les trois romans, nous nous contentons d'en donner, à titre d'illustration, un seul dans chaque cas.

¹⁰ Nous empruntons cette terminologie aux *Palimpsestes* de Gérard Genette. Cependant dans cet ouvrage il l'applique à l'hypertexte (texte „...B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel, sans A...”, p. 13.) Dans notre cas, textes B évoquent systématiquement et manifestement textes A – c'est pourquoi nous parlons dans ce contexte de l'intertextualité qui évoque une relation horizontale, tandis que la relation hyper- et hypotexte suggère une verticalité.

¹¹ Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar*, p. 19.

de l'oral à l'écrit que nous nommerons *inscription*.¹² Cette modalité d'écriture s'avère identique sur la colonisation, la guerre d'Indépendance et les origines islamiques. Bouba Tabti arrive à la même observation en déclarant:

„Pour écrire cette histoire proche, comme pour l'histoire lointaine, la narratrice utilise la même démarche, l'écoute d'un autre qui a vu, enregistré, mais le matériau est différent: dans un cas il s'agit d'écrits, dans l'autre de la parole des femmes.”¹³

Cette volonté d'écrire les mots d'„un autre qui a vu” se déploie d'abord dans la Postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*:

„Un ami de l'ami, Cournault, nous rapporte les détails de l'intrusion. La maison se trouvait dans l'ex-rue Duquesne. [...] Delacroix, rapporte Poirel à Cournault qui nous écrit: «était comme enivré du spectacle qu'il avait sous ses yeux».” (F. A., p. 146)

Le même élément se produit à plusieurs reprises sous forme de rapport intertextuel dans *L'Amour, la fantasia*: Fromentin écoute son ami raconter l'histoire de deux naylettes dans l'oasis de Laghouat et l'écrit dans *Un été dans le Sahara* (A. F., pp. 187-189), Pierre Leulliette écoute (et note dans son roman *Saint-Michel et le Dragon*) un certain Bertrand relatant sa nuit d'amour avec une jolie Berbère (A. F., pp. 234-237). Ceux qui écoutent, écrivent scrupuleusement et la narratrice agit pareillement:

„Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu”. (A. F., p. 187)

Une démarche presque identique est effectuée par la narratrice quand elle se met à l'écoute de ses compatriotes, les maquisards de la guerre d'Algérie, elle enregistre leurs „voix ensevelies” – c'est également le titre de la troisième partie du roman, et les transcrit et traduit pour les sauver de l'oubli, mais aussi pour les émanciper et les légitimer. Il est intéressant d'observer que le métatexte contribue également à cette ambition: la troisième partie contient une série de réflexions sur les modalités des voix féminines: *clameur*, *murmures*, *chuchotements*, *conciliabules*, *soliloque* (titres des chapitres respectifs).

Le jeu entre l'oral et l'écrit assure la structuration de *Loin de Médine* aussi. L'avant-propos nous attire l'attention sur la voix des *ramiyates* dans le texte dont la présence s'explique aussi bien par le désir de la narratrice d'appartenir à cette chaîne de transmission, mais aussi:

¹² Dans le sens de l'in-scription, celui de l'écriture de la voix dans le texte.

¹³ Bouba Tabti, „L'amour, la fantasia d'Assia Djébar, ou l'autre voix (voie) de l'histoire”, in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, p. 56.

„...comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.” (L. M., pp 5-6)

Les voix féminines d’hier et d’aujourd’hui évoquées dans le texte s’opposent au pouvoir, mais elles restent paroles douces, héritage de Aïcha, épouse du Prophète, ce qui peut être entendu aussi comme l’art poétique de l’écriture djabarienne:

„Elle évoque. Elle revit. Elle se souvient. D’abord pour elle, et pour son public d’enfants: ses nièces également qui s’assoient. Ce faisant, elle trouve les mots: les mots qui n’emmaillotent pas les jours d’hier, non, qui les dénudent. Les phrases qui ne se durcissent pas en formules; qui restent poésie. Elle se cherche une forme. Doucement devant les enfants, filles et garçons sous le charme, elle raconte. Elle conte. Elle n’invente jamais. Elle recrée.” (L. M., p. 300)

L’attention qu’Assia Djebar accorde à l’image est d’une intensité identique à celle de la voix: la femme ne peut être vue, lorsqu’elle est vue, ce regard est volé, prohibé, à peine réel, comme celui de Delacroix qui essaie de saisir ce moment exceptionnel dans sa plénitude, il emploie la *description* et la femme-écrivain adoptera cette méthode:

„Dans ces brèves annotations graphiques ou scripturaires, il y a comme une fébrilité de la main, une ivresse du regard: instant fugitif d’une révélation évanescence se tenant sur cette mouvante frontière où se côtoient rêve et réalité. [...] La vision complètement nouvelle, a été perçue image pure.” (F. A., p. 147)

Le dialogue qu’Assia Djebar poursuit avec les peintres est la première expression du rapport subtile avec la représentation imagée. Cela se manifeste aussi dans le choix des couvertures dont la signification a été déjà analysée dans un article révélateur de Christiane Achour et Ali Silem.¹⁴

Mais la référence aux peintres peut se faire aussi à travers leurs écrits, peut-être parce que leur regard sur les femmes est différent de celui des soldats ou des chroniqueurs guidés par le joug de la tradition. C’est le cas d’Eugène Fromentin, père spirituel de la narratrice dans *L’Amour, la fantasia*. Il est intéressant de voir que la narratrice ne cite Fromentin que dans les scènes où il parle des femmes: l’histoire de deux naylettes; l’histoire de la femme tuée par son amant, la main mutilée d’une femme. L’apparition de l’image dans l’écriture est développée davantage dans *Vaste est la prison* où la narratrice, metteur en scène d’un film documen-

¹⁴ Christian Achour-Ali Silem, „Peintres orientalistes à la devanture. Etude de quatre couvertures”, in *Discours en jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, pp. 64-86. Il est à remarquer que nous trouvons aussi un tableau de Delacroix sur la réédition de *L’Amour, la fantasia* (1995): *Exercices des Marocains* (1832).

taire sur les femmes de sa région d'origine, devient l'œil qui réhabilite le regard de toutes les femmes soumises.

En somme, l'écriture se présente comme transcription-palimpseste des écrits des autres, la voix est sauvegardée par l'inscription, l'image est mise en texte par une „écriture cinématographique” qui utilise amplement la méthode narrative de la description. La conception de l'intertextualité se trouve ainsi élargie: ce n'est que dans cette complexité que l'écriture de l'entre-deux s'avère susceptible d'assurer la double devoir de la transgression et de la transmission. Pour la narratrice, la transgression est constituée par l'acte d'écrire, donc de se dévoiler et, de surcroît, de dire „je” en écrivant, ce qui peut être compensé par l'espoir d'une transmission. Transmission dans l'histoire, que nous proposons d'appeler *transmission diachronique* et transmission ou médiation entre deux univers: celui des femmes et celui des hommes, c'est-à-dire *transmission synchronique*. Cette médiation semble particulièrement éprouvante pour la narratrice et n'a lieu que dans quelques épisodes symboliques et singuliers. La narratrice accomplit ce rôle de médiateur en citant à Lla Zohra l'histoire de deux naylettes écrite par Eugène Fromentin, ce qui est d'autant plus unique car sa transmission ne se réalise que rarement dans cette réciprocité:

„– Où as-tu entendu raconter cela? reprend-elle avec impatience. – Je l'ai lu! rétorqué-je. Un témoin le raconta à un ami qui l'écrivit. [...] Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère, assise devant ton potager.” (A. F., pp. 188-189)

Après le parcours de l'Histoire collective – et en particulier celle de la femme musulmane dans la guerre, dans le mariage et dans la vie politique et religieuse – après le parcours de l'histoire individuelle et une tentative de médiation entre l'univers féminin et l'univers masculin, Assia Djébar arrive, paradoxalement, à un point de départ. La médiation n'est que le début d'un processus qui aide les femmes à se présenter et se représenter avec les mêmes outils que les hommes, parce que, grâce à leur „porteuse de parole”, elles peuvent se déplacer librement dans l'univers réapproprié par l'écrit, la voix et l'image et elles assument l'origine multiple que leur propose la femme-écrivain algérienne:

„Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité de deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.” (A. F., p. 229)

En revanche, *Vaste est la prison* qui ouvre sur „Le silence de l'écriture” et après une tentative d'écriture par l'image, arrive à un échec, à l'inutilité, voire l'impossibilité de l'écriture:

„Je ne te nomme pas mère, Algérie amère
que j'écris
que je crie, oui, avec ce „e” de l'œil
L'œil qui, dans la langue de nos femmes est fontaine
Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois!”
(V. P., p. 347)

La vérité réside certainement entre l'exaltation de l'écriture de l'entre-deux et la résignation sous le poids des événements socio-politiques actuels en Algérie. Seul le lecteur peut décider si l'écrivain arrive à trouver le juste milieu de la création littéraire.