

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2022

Delacroix à l'intertexte: Des réappropriations du regard orientaliste

Summer Heidish , '22

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Heidish, Summer , '22, "Delacroix à l'intertexte: Des réappropriations du regard orientaliste" (2022). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 880.

<https://works.swarthmore.edu/theses/880>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Delacroix à l'intertexte: des réappropriations du regard orientaliste

By Summer Heidish

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of
Arts in Global Francophone Studies at Swarthmore College
2022

French and Francophone Studies Section
Professor Alexandra Gueydan-Turek and Professor Chris Robison

Table de Matières

Introduction	2 - 8
Chapitre 1: <i>Les femmes d'Alger</i> de Pablo Picasso	8 - 14
Chapitre 2: <i>Le peintre et son modèle</i> de Leïla Sebbar	14 - 21
Chapitre 3: <i>Ombre sultane</i> d'Assia Djebar	21 - 31
Conclusion	31 - 32
Bibliographie	33 - 35

Bien que les études postcoloniales tentent de miner l'hégémonie des discours coloniaux qui dépeignent, par exemple, des portraits stéréotypés, racialisés, ou autrement biaisés des peuples colonisés, ce cadre analytique rencontre fréquemment l'obstacle discursif d'essayer d'étudier des objets coloniaux nuisibles sans reproduire leurs discours et préjugés originels. Ce paradoxe devient encore plus pertinent en ce qui concerne les représentations picturales, dont la compréhension nécessite dans une certaine mesure la consommation visuelle. Ainsi, l'une des questions postcoloniales centrales est comment faire référence à l'art colonial sans reproduire les préjugés initiaux. Pour aborder cette énigme du mérite constructif des allusions aux œuvres coloniales, le projet actuel examinera la peinture de Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834)¹. Ce tableau servira d'exemple approprié pour problématiser la relation entre l'œuvre originale et ses reformulations à cause du contexte colonial du tableau, la nature orientaliste de cette pièce d'art, et le vaste intertexte ultérieur qu'il a inspiré.

***Femmes d'Alger dans leur appartement* de Eugène Delacroix**

En 1832, après la conquête française de l'Algérie, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, l'un des peintres romantiques les plus célèbres, a été envoyé au Maroc dans le cadre d'une mission diplomatique (Pach 100). Bien que le but de ce voyage ait été de nature politique—en compagnie de Charles-Henri-Edgar, Comte de Mornay—son séjour au Maghreb s'est avéré être énormément influent pour son développement artistique. Delacroix est devenu obsédé par l'Orient, et il a fait plus de 100 dessins et peintures inspirés par ce voyage (Pach 100; Pears, *Front Cover* 19). Dans une lettre, Delacroix a décrit l'influence attendue de l'Orient sur l'art en général:

¹ Delacroix a aussi peint une deuxième version de ce tableau qui est moins connue en 1849.

Vous avez vu Alger, et vous pouvez vous faire une idée de la nature dans ces contrées. Il y a ici quelque chose de plus simple encore et de plus primitif... Si l'école de peinture persiste à proposer toujours pour sujets aux jeunes nourrissons des Muses la famille de Priam et d'Atrée, je suis convaincu, et vous serez de mon avis, qu'il vaudrait pour eux infiniment davantage être envoyés comme mousses en Barbarie sur le premier vaisseau, que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome. (Delacroix, *Écrits* 20)

Delacroix compare l'impact attendu de la société maghrébine sur l'art à celui de la société gréco-romaine, l'une des inspirations traditionnelles pour l'art européen. De plus, il nomme explicitement Alger comme primitif—une opinion qui est certainement liée aux idées de la mission civilisatrice de la colonisation française. Cette mission civilisatrice reposait sur la croyance coloniale que l'Europe possédait des valeurs et des institutions supérieures avec lesquelles elle pouvait aider ses peuples colonisés. Cette connexion entre le colonialisme et la préoccupation artistique de 'l'autre' qui se trouve à l'Orient exemplifie parfaitement la théorie de l'orientalisme d'Edward Saïd. Comme le dit Saïd: "Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and [...] 'the Occident'" (2). Ce style épistémologique constitue "a certain will or intention to understand, in some cases control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world" (12). Delacroix, dans cette lettre, admet ces sentiments de voir l'Orient en tant qu'objet de fascination occidentale, et de vouloir le rendre plus compréhensible pour l'œil européen au moyen de l'art.

Pendant son séjour de sept mois au Maghreb, Delacroix a passé trois jours à Alger—du 25 au 28 juin 1832 (Boudjedra 24). Il a supposément gagné accès à l'intérieur d'un appartement des femmes algériennes, et cette expérience serait l'inspiration pour cette œuvre célèbre de l'art français qui se trouve actuellement au musée du Louvre à Paris. En fait, la véracité de cette expérience est contestée, et il est possible que Delacroix ait fabriqué de toute pièce cette histoire d'avoir reçu la permission d'accéder au domicile privé des femmes algériennes (Gueydan-Turek

99; Pears, *Front Cover Iconography* 22). Ce concept de représentation fausse est profondément enraciné dans la tradition orientaliste, comme l'explique Saïd:

Orientalism is premised upon exteriority, that is, on the fact that the Orientalist... makes the Orient speak, describes the Orient, renders its mysteries plain for and to the West... The principle product of this exteriority is of course representation [which ...] is always governed by some version of the truism that if the Orient could represent itself, it would; since it cannot, the representation does the job, for the West and *faute de mieux*, for the poor Orient (21).

L'orientalisme se présente comme la meilleure—ou la seule—représentation crédible de l'Orient, une position enracinée dans la croyance de l'incompétence de l'Orient de témoigner pour lui-même. Que la prétention de Delacroix soit vraie ou non, sa représentation orientaliste de l'appartement algérien se présente comme la vérité.



Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834).

Femmes d'Alger dans leur appartement nous offre une image d'un intérieur algérien où, suivant les traditions de l'Islam, les femmes ne portent pas de voile comme elles le font en publique. Dans la peinture, la porte ouverte et le rideau tiré, derrière les femmes et en dehors de leurs champs de vision, dépeignent une entrée forcée et clandestine dans un espace privé. Les cheveux dévoilés les montrent déshabillées et exposées pour le public. Elles ont le regard détourné, un manque de contact visuel direct avec le spectateur qui suggère aussi que c'est un regard secret, volé sans leur permission. Ces détails scandaleux sont renforcés par le clair-obscur

qui masque des détails définitifs qui rendraient le portrait moins mystérieux et alors moins attrayant au consommateur européen. Tous ces éléments participent à nous faire entrer dans l'intimité de ces femmes, et elles rendent la peinture explicitement orientaliste avec la manière dont le tableau joue avec le regard masculin occidental.

Cette entrée forcée artistique dans la maison algérienne qui se trouve dans le tableau de Delacroix est fortement liée à l'idée de la conquête coloniale. Comme le note Zeynep Çelik, “the house, not accessible to outsiders because it was the realm of women and the family, was understood by the French as the key unit to be conquered...[I]t represented the conquest of Algeria by entering the Algerian home” (Çelik 70). L'obsession orientaliste avec l'espace domestique privé reflète alors une itération du contrôle colonial ultime (Djebar, *Femmes d'Alger* 168). Pamela Pears approfondit la nature politique de l'encadrement colonial du tableau: “The political overtones are apparent: an early nineteenth-century French commission of a work depicting the interior of an Algerian home and the women who reside there represent much more than an artistic endeavor, for, crossing the threshold of the Algerian home epitomizes conquering the final frontier” (Pears, *Front Cover* 20). Ainsi, envahir la maison algérienne transcende l'occupation coloniale géopolitique traditionnelle; cela constitue une pénétration de la famille et l'intimité algérienne—une conquête ontologique.

Assia Djebar (1992) critique Delacroix pour l'utilisation de l'espace entre les femmes et le public pour créer un sentiment de désir: “Entre elles et nous, spectateurs, il y a une seconde du dévoilement, le pas qui a franchi, le vestibule de l'intimité, le frôlement surpris du voleur, de l'espion, du voyeur” (*Femmes d'Alger* 229). Elle souligne la nature voyeuriste du tableau et sa pénétration forcée dans la vie privée de la femme algérienne, ce qui peut être lu comme un symbole du viol colonial. En outre, le titre de son essai, “Regard interdit, son coupé,” qui est le

postface de son livre qui porte le même titre que le tableau de Delacroix, évoque des sentiments du scandale sexuel, référençant à la fois l'envie de Delacroix de montrer un aspect caché de la vie privée d'une femme algérienne et la perception érotisée occidentale du harem. Elle joue avec le récit fantasmé de l'orientalisme qui nomme simultanément la femme maghrébine comme une chose de mystère et un objet à caractère pornographique des illusions sexuelles déplacées. Finalement, avec ce langage, Djébar note en fin de compte l'absence d'une conversation entre ces femmes qui semblent se parler, suggérant les limites de cette représentation visuelle.

Selon les idées de l'Orientalisme, la motivation pour cette peinture vient de l'obsession avec 'l'exotique' qui se trouve prétendument à l'Orient, et ce dévoilement des femmes constitue une certaine objectivation, même si Delacroix le considère comme une forme de libération. Conformément à l'idée du fardeau de l'homme blanc et celle de l'islamophobie, cette perspective orientaliste soutient que le voile islamique constitue une manière de contrôler les femmes algériennes². En adoptant une position orientaliste, il semble que Delacroix avait donc l'intention de 'libérer' les femmes en les montrant sans leurs voiles—une convention sociale de l'occident équivalent à l'émancipation des femmes, même si elles sont assujetties au regard colonial contre leurs grés. Cette attitude suit l'idée fondamentale du colonialisme selon laquelle les colonisateurs aident les colonisés à améliorer leur vie par la demande imposée des mœurs européennes.

Au-delà de l'impact discursif du tableau lui-même, la peinture est vraiment une œuvre-phare qui a inspiré son propre intertexte approfondi que ce projet ne peut pas analyser exhaustivement. Cependant, ces réappropriations du tableau de Delacroix pose le problème potentiel de perpétuer les aspects problématiques du regard orientaliste qui se trouvent dans l'œuvre originale. Autrement dit, dans les mots de Mary Vogl, "Which representations will

² L'obsession avec le dévoilement de la femme algérienne s'est manifestée aussi au moyen des cérémonies coloniales forcées de dévoilement qui avaient lieu dans les années 1950.

encourage the viewer to view critically and which will simply encourage nostalgia, curiosity, or voyeurism?" (163). En considérant les parties de l'intertexte de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le projet actuel vise à montrer que les réappropriations de cette peinture ne sont pas nuisibles intrinsèquement, et qu'elles ne reproduisent pas automatiquement le voyeurisme orientaliste qu'on peut voir dans le tableau original. Plutôt, c'est la manière dont un élément de l'intertexte change comment le public (le spectateur ou le lectorat) interagit avec la peinture de Delacroix qui détermine à quel point une œuvre participe à ou rejette le regard orientaliste.

Pour examiner la question centrale de ce projet, nous aborderons trois œuvres qui appartiennent à cet intertexte et qui illustrent la diversité de cette collection et les impacts discursifs variés. Nous utiliserons ces trois exemples de la réappropriation de quelque chose de nuisible et misogyne comme le regard orientaliste qui se trouve dans la peinture de Delacroix pour affirmer que la manière dont chaque œuvre fait allusion au tableau original détermine son mérite constructif unique. Premièrement, nous analyserons le tableau de Pablo Picasso, *Les femmes d'Alger* (1954), et nous soutiendrons avec l'aide des commentaires d'Assia Djébar, de Pamela Pears, et de Carine Bourget que, au moyen de la nudité et du cubisme qui réduit les femmes aux sommes de leurs parties physiques, cette allusion au tableau de Delacroix constitue une invasion plus violente de l'espace intime de la femme algérienne. Deuxièmement, nous discuterons du roman court de Leïla Sebbar, *Le peintre et son modèle* (2007), qui tente de redire l'histoire du voyage de Delacroix au Maghreb, mais nous utiliserons les travaux d'Alexandra Gueydan-Turek et de Pamela Pears pour démontrer comment la capacité subversive de ce roman est nuancée par la présence d'une figure nue féminine sur la couverture. Troisièmement, nous parlerons du roman d'Assia Djébar, *Ombre sultane* (1987), qui présente sur sa couverture une partie du tableau; nous montrerons comment Djébar arrive à une réappropriation constructive de

la peinture de Delacroix en remplaçant la relationnalité principale du voyeurisme orientaliste avec une sororité complexe entre ses deux personnages principaux féminins, et, avec l'aide de l'analyse de Mildred Mortimer, nous considérons comment la structure du roman semble tenter de reconstruire une conversation hypothétique entre les femmes de la peinture.

Les femmes d'Alger de Pablo Picasso

Pablo Picasso, peintre espagnol qui a passé la plupart de sa vie en France, a reproduit l'œuvre de Delacroix dans son propre style, intitulé *Les femmes d'Alger* (1954), comme “a composite which drew upon both the 1834 version in the Louvre and that of the 1849 version at Montpellier” (Daix 324-325). André Malraux l'appelle “le plus extraordinaire destructeur et créateur de formes” (Boudjedra 29); comme le note Pierre Daix, “he treated Delacroix’s image as if it were

something imposed on his eye as on object would be or a landscape or a figure. And he set out to transform the image, to dissolve and recompose it, precisely as he did



Pablo Picasso, *Les femmes d'Alger* (1954).

with the external world” (325). Ce portrait dérivé nous

montre une image vive des femmes auxquelles il manque le voile *et le reste de leurs vêtements*.

Selon Daix, “Picasso had always loved the sense of delivering secluded harem beauties to the gaze of the public,” et il semble que Picasso a vu la nudité comme une célébration du corps féminin (324). Assia Djebar suggère que Picasso a tenté de réaliser cette libération au moyen de ce tableau:

Car il n’y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante; il n’y a même plus de servante espionne, simplement une autre femme, espiègle et dansante. Enfin les héroïnes—à l’exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins—y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les ‘dévoilées’ comme des ‘dénudées.’ Comme s’il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d’une ‘émancipation,’ mais plutôt celui d’une renaissance de ces femmes à leur corps (*Femmes d’Alger* 187).

Selon l’interprétation de Djebar, Picasso redonne la liberté aux femmes algériennes en enlevant les choses qui cachent l’intégrité de leur formes physiques du monde—les confins du harem et leur vêtements. Pour évaluer le tableau de Picasso, il faut interroger immédiatement le motif de la nudité en tant que représentation émancipatrice de la femme algérienne. John Berger, dans son livre *Ways of Seeing*, fait une distinction entre être déshabillé et être nu: “To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude... Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display” (Berger 54). Ainsi, selon Berger, ces femmes de Picasso, présentées intentionnellement sans leurs vêtements et leurs voiles, ne sont pas déshabillées; elles sont nues. La positionnalité de celui qui fait se déshabiller les modèles est d’une importance capitale. En prenant cette licence artistique et les déshabillant fictivement (dans le cadre de sa réinterprétation de l’œuvre de Delacroix), Picasso garde notamment le pouvoir en tant qu’artiste sur son sujet, et il perpétue également l’idée orientaliste de “the separateness of the Orient, [...] its silent indifference, [and] its feminine penetrability” (Saïd 206).

La positionnalité du public contribue aussi à la nature orientaliste de ce tableau. A la suite de Berger, on constate que ces femmes sont peintes nues pour le plaisir du spectateur. En considérant le spectateur prévu par la peinture de Picasso, ces corps sont exhibés dans les salons et les musées européens—montrés pour la valeur de leurs figures et la magnitude de l’attrance sexuelle qu’ils inspirent pour l’homme occidental. La bienveillance paternaliste devient alors malencontreuse en s’adressant au regard occidental, non pas aux femmes qu’il prétendait libérer des contraintes perçues de la société maghrébine.

Il faut noter un deuxième élément du tableau de Picasso qui approfondit l’objectivation qui tire son origine du tableau de Delacroix: le cubisme. Au moyen des corps morcelés, ainsi que des seins et des parties génitales exposés, ces femmes algériennes sont réduites aux sommes de leurs parties physiques. Comme l’indique Daix, “the violently geometrized space reflects the rhythms of subjects and objects... The *Femmes d’Alger* have become Picasso women of dazzling eroticism” (326). Une autre perspective pourrait considérer le morcellement du corps, au contraire, comme une interruption du regard scopophile—une interruption du corps à désirer telle une explosion de ce corps. Néanmoins, ce point de vue néglige qu’avec la réduction de la femme aux formes géométriques, son humanité devient éclipsée par le fantasme sexuel qu’elle et ses parties de corps nues inspirent. En peignant ces femmes d’une manière cubiste, Picasso les objectivent efficacement, les réduisant aux corps de plaisir, notamment pour l’œil occidental. Comme cette représentation est destinée au plaisir du spectateur, cela n’est pas un geste de libération, mais plutôt un acte de voyeurisme. Ainsi, grâce à la nudité fictive et au cubisme, la peinture de Picasso constitue une invasion plus violente de l’espace intime de la femme algérienne qui approfondit celle de Delacroix.

Malgré la sexualisation plus profonde qui est présente dans le tableau de Picasso au moyen de la nudité de ces femmes et son style cubiste, Djébar préfère son œuvre à celle de Delacroix (Pears, *Front Cover* 31). En notant la “libération glorieuse de l’espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit,” Djébar attribue à Picasso l’accomplissement qu’il prétend poursuivre—la libération des femmes algériennes (*Femmes d’Alger* 189, 186). C’est particulièrement en ce qui concerne celles qui ont combattu pendant la Guerre d’Indépendance (1954 - 1962). Conscient du contexte politique au moment de la création du tableau, comme l’indique Boudjedra, “[Picasso] voulait ainsi dire sa solidarité avec le peuple algérien, corriger l’histoire et—surtout—rendre hommage aux femmes algériennes de la résistance au colonialisme français [...] Une solidarité qu’il voulait concrétiser avec sa propre arme: la peinture” (30-31). Djébar compare notamment la fragmentation de l’image, spécifiquement la fragmentation du corps de la femme algérienne, et un mode de combat utilisé pendant la Guerre:

Il s’agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d’expression le plus direct: leurs corps exposés dehors et elles-mêmes s’attaquant aux autres corps? En fait, elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. (Djébar, *Femmes d’Alger* 188)

Pendant la guerre d’Algérie, des femmes algériennes transportaient régulièrement des bombes dissimulées dans leurs sacs à main ou leurs vêtements, passant des postes de contrôles militaires français en se déguisant en occidentales. Ainsi, outre l’intention de la solidarité du peintre, Djébar établit une connexion directe entre ces sorties violentes et la peinture fracturée de Picasso qui centre le dévoilement et le mouvement. Comme l’explique Pears:

[Djébar] reads Picasso’s painting as optimistic and bursting forth with life. Picasso’s painting, in 1955, more than a century after Delacroix’s initial representation, takes into account the early days of the Algerian War of Independence and the years of Algerian

women's (mis)representation. Djébar explains that she sees Picasso as destroying the harem and its hold over Algerian women (31).

De cette manière, Djébar voit le tableau de Picasso comme un portrait libérateur dans le sens où cela fait référence aux actes anti-coloniaux révolutionnaires où des femmes algériennes sont sorties de l'intérieur de la maison pour combattre la tyrannie française. Cette interprétation de la libération de la femme algérienne de l'harem peut être soutenue aussi par le titre de la peinture de Picasso ("Les femmes d'Alger") et son choix d'enlever la seconde partie du titre de Delacroix ("dans leur appartement").

D'autres détails du tableau dérivé sont compatibles avec cette perspective de la destruction de l'harem. Comme le note Pears: "In Picasso's painting, light and the foregrounding of the women are significant. The distance between the viewer and the women has virtually disappeared, and the viewer is confronted with these women's bodies up close and bright" (*Front Cover* 31-32). Notamment, ces éléments constituent un renversement du clair-obscur et de l'espace entre le spectateur et les femmes qui se trouvent dans la peinture originale—certains facteurs qui contribuent au sentiment du désir orientaliste chez Delacroix. En arrière-plan, le miroir crée aussi un effet visuel superposé: "There is no question that these women can see themselves in that reflection. And there is no question that the viewers can see both the women and their own seeing of themselves in that mirror" (Pears, *Front Cover* 32). Cette conscience de soi se fonde dans la l'auto-consommation qui, on pourrait argumenter, éclipse potentiellement celui du regard orientaliste qui se trouve dans la peinture de Delacroix avec la manière dont cela change l'économie de la perception de la femme maghrébine.

Néanmoins, en attribuant erronément à Picasso la libération de la femme au moyen du renversement de quelques problèmes qui affligent l'œuvre de Delacroix, elle néglige erronément d'identifier la présence effectivement *rehaussée* de l'objectification par la sexualisation du corps

déshabillé (Bourget 99). Soulignant le rôle central du nu dans la tradition de l'art européen, Carine Bourget nous pousse à considérer comment la positionnalité du spectateur qui consomme visuellement cette nudité contribue à l'intensification de l'économie du désir: "il y a sans doute libération des corps et ouverture du harem, mais qu'elles se font pour le plus grand plaisir de l'artiste et du spectateur" (99). Ainsi, en dépit de l'auto-consommation de la femme algérienne produite potentiellement par le miroir, la nudité chez Picasso ne mine pas le regard orientaliste; cela rend ces femmes encore plus consommables visuellement pour le spectateur masculin occidental.

Enfin, Bourget note un développement discursif entre le tableau de Delacroix et celui de Picasso: "s'il est vrai que Delacroix marque le début de la colonisation, Picasso n'en marque pas la fin, mais plutôt le début de la fin, et plus précisément d'une guerre sanglante dont l'enjeu fut en partie représenté symboliquement par le corps de la femme algérienne" (Bourget 99). Bien que Bourget laisse ce fait implicite, on peut retourner au contexte historique du tableau de Picasso pour extraire de plus la trajectoire coloniale entre les deux peintures: profiter de la souffrance (perçue ou réelle) de la femme algérienne constitue un lien commun entre l'œuvre romantique et son dérivé cubiste. Delacroix se positionne faussement en tant que sauveur du harem pendant qu'il dépeint les algériennes comme des objets du désir occidental masculin. Picasso, lui, s'approprie les sacrifices ultimes qu'elles ont faits pendant la Guerre d'Indépendance, réduisant ces actes révolutionnaires à une manière qui sert encore le regard orientaliste. Cette connaissance du contexte historique soutient l'interprétation sus-dite de la peinture de Picasso comme une reproduction encore plus insidieuse du tableau original de Delacroix; Picasso entraîne le spectateur plus profondément dans le regard orientaliste, car il

sexualise et profite d'un moment révolutionnaire anti-colonial dans l'histoire de l'empire français.

Le peintre et son modèle de Leïla Sebbar

L'intertexte de *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui se réapproprie le portrait du regard orientaliste inclut non seulement d'autres arts visuels, mais aussi la littérature. Le roman court de Leïla Sebbar, intitulé *Le peintre et son modèle* (2007), nous raconte ainsi l'histoire d'un artiste qui voyage en Afrique du Nord pour chercher une muse pour son art. Dédié à Delacroix, ce roman semble présenter une adaptation de l'histoire du voyage de Delacroix au Maghreb qui est devenu l'inspiration pour son tableau. Le récit se focalise sur le peintre qui tente de trouver un modèle comparable à celui de Schéhérazade, un personnage des contes populaires arabes et un symbole courant de la féminité du Moyen-Orient, et aussi sur la relation entre lui et elle. Immédiatement, Sebbar contrecarre les tentatives du peintre de trouver son modèle: "La femme qui sourit, allongée sur le sofa, et les musiciennes assises, où sont-elles? Dans les rues, ... il ne voit pas de femme blanche sinon sous le voile, les négresses vont librement, les mains fortes du travail, les reins fermes, trop massives, des géants" (8). Comme le décrit Saïd, "the relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of complex hegemony," mais en enlevant le contrôle de l'artiste colonial et en empêchant son pouvoir de créer son portrait, Sebbar mine la relation typiquement hiérarchique entre l'artiste orientaliste et son modèle (5). Alexandra Gueydan-Turek (2011) explore cette vision artistique non-réalisée: "As the painter is unable to capture a vision that would remind him of the literary protagonist of Scheherazade, his frustration becomes perceptible... Iconic representations of North African women in orientalist works are thus questioned, while the Orientalist artist's gaze,

incapacitated, is superseded by an omniscient narrator” (99). La narration à la troisième personne lui refuse le pouvoir de contrôler le récit, frustrant effectivement le “[colonial] will or intention to understand [or] manipulate” l’Orient (Saïd 12).

Au moyen du même passage, Sebbar révèle aussi la nature racialisée de la perspective de l’artiste orientaliste comme Delacroix. Comme le note Gueydan-Turek: “The painter posits himself as a participant within the scopic regime of colonial power and desire, for whom women’s bodies only count when white. For the colonial eye, the presence of the veil was equated with the absence of women from the public sphere and darker skin effectively rendered black bodies invisible” (99). Aveuglé par son islamophobie, qui l’empêche de reconnaître une femme voilée comme accessible pour ses moyens artistiques, et par son racisme, qui le rend incapable de considérer une femme noire comme sujet potentiel pour son art, il continue donc sa recherche d’une muse en vain.

Incapable de trouver un modèle authentique qui est à la hauteur de ses fantasmes littéraires, le peintre utilise un studio photo pour construire sa vision artistique: “C’est mon odalisque préférée, je la mets partout. En Fatma, en Mauresque, en danseuse, au bain, au cimetière, fumant le narguilé, prenant le koua, dans son intérieur” (9). L’artiste est poussé à construire son propre odalisque, et en nommant plusieurs futurs portraits possibles, Sebbar souligne la nature variable—et ainsi fictive—de cette construction visuelle. Gueydan-Turek aborde la signification de celui-ci dans le processus créatif du peintre:

As the photographer presents his model, he readily concedes that his work involves the creation of a fiction [...] The enumeration of different titles of *scènes-types* reveals the interchangeability of the ‘native’ woman in the male gaze, which makes her disappear into a pure body. In the photographer’s eye, she is reduced to a sexual surface that both he and the spectator can mold, redefine, and possess as they please (100).

En montrant que des photographes coloniaux utilisaient un seul modèle pour plusieurs scènes, Sebbar révèle qu'ils ont employé une méthode artistique "that would jeopardize the very contention of authenticity on which the sales of these photographs were based. Photography thus appears as a consciously manufactured illusion lacking in transparency... Sebbar draws the attention of scholars to the issue of colonial representation by insisting on photography as a catalyst for false representation" (100). Suivant la théorie de Saïd selon laquelle le discours orientaliste "is not 'truth' but representations," Sebbar critique donc la différence entre les représentations orientalistes et la réalité des femmes algériennes en renforçant la manière fictive et construite de leur création (21). Si on considère la dédicace du roman à Delacroix, Sebbar fait aussi une référence à la nature contestée de la prétention du peintre romantique d'avoir accédé à l'intérieur de l'appartement algérien—ce qui, s'il s'avérait faux, saperait la légitimité de sa peinture et sa crédibilité plus générale en tant qu'artiste. En outre, en appelant le studio photo "boutique" et en ayant l'artiste qui reconnaît que ses "collections se vendent dans le monde entier," Sebbar souligne la nature commerciale de la production de ces images en tant que partie du "visual economy of the colonial society [which] belongs to a global consumerist network" (Sebbar 9; Gueydan-Turek 100). Cela divorce la création de ces images, comme celle de Delacroix, de leurs affirmations esthétiques en mettant l'accent sur les motivations commerciales et la réalité marchandisée de l'art colonial.

Dans la quête de sa vision artistique qui devient de plus en plus faussement construite, le peintre est obligé d'acheter cinq esclaves noirs pour poser pour sa peinture. Comme le dit Gueydan-Turek, "Sebbar implies that only a small step separates the artist's studio from the brothel, the visual trafficking of women from their sexual exploitation, and symbolic desire from material possession" (101). Son achat d'esclaves comme modèles relie l'art colonial à des

exemples encore plus explicites d'exploitation physique comme le travail forcé, et Sebbar met en question la nature volontaire de poser pour l'œil occidental masculin si on le fait seulement parce qu'on se trouve dans une situation socio-économique vulnérable. Le projet controversé de Malek Alloula, *Le Harem colonial* (1986) interroge aussi cette question de l'exploitation économique et sexuelle qui encadre ces images dans son analyse des carte-postales orientalistes:

The photographer will come up with the more complacent counterparts to these inaccessible Algerian women. These counterparts will be paid models that he will recruit almost exclusively on the margins of a society in which loss of social position, in the wake of the conquest and subsequent overturning of traditional structures, affects mens as well as women (invariably propelling the latter towards prostitution) (17).

Bien que le commentaire d'Alloula impose un jugement moral problématique sur la prostituée algérienne, il identifie avec précision la nature construite de l'art colonial comme celui de Delacroix. À cause de l'inaccessibilité du vrai harem, il est forcé de recruter et de faire poser des modèles dans des positions socio-économiques vulnérables, aggravant la capacité exploiteuse de ces images.

À la fin du roman, la prostituée est assassinée, mais Sebbar ne donne pas de description de sa mort (11). Gueydan-Turek explique l'importance de cette omission complète en dehors du témoignage d'une seule servante: "Beyond merely enunciating the brutal condition of women in the margins of colonial society, the prostitute's murder signals a more symbolic disappearance: the image of the odalisque dies with her. Indeed, her abrupt disappearance frustrates the painter's search for



Leïla Sebbar, *Le peintre et son modèle* (2007).

orientalism and, by extension, the colonial will to knowledge” (102). Sebbar mine de nouveau le regard orientaliste en refusant la fétichisation coloniale de la souffrance féminine orientale, et le peintre perd son levier une fois pour toutes pour sa représentation artistique.

Cependant, une analyse de l’impact discursif du roman de Sebbar est incomplète sans une discussion de l’imagerie visuelle qui accompagne le texte. La couverture, et aussi la neuvième page du roman, affiche la photographie de Joël Leick et nous présente l’image d’une femme nue. L’image est rognée pour qu’on ne puisse pas voir son visage, et ses parties génitales sont à peine masquées par l’ombre de la plante à côté d’elle. Gueydan-Turek avance que la présence de la figure nue sur la couverture empêche une lecture subversive du roman de Sebbar:

It’s unusual framing, which cuts out the head of the model, reduces her to an ‘anonymous’ nude, whose sole purpose is to incarnate a depersonalization of the body. In showcasing the objectification of the woman’s body, it forces readers to adopt the position of the onlooker as though assuming they will adopt ‘le regard désirant,’ replete with lust, that typically characterizes the Western male gaze... By introducing the text, this photograph precludes a subversive reading, as there exists a contradiction between the questioning of the short story (which would lead towards a deconstruction of orientalism) and the conspicuous eroticism of Leick’s image (103-104).

Cet élément visuel perpétue alors le voyeurisme au moyen de la figure nue anonyme qui introduit le texte, notamment d’une manière qui est en tension avec les enjeux du récit. Lu ensemble, cela contredit le regard critique que Sebbar propose sur Delacroix et son art orientaliste par la façon dont il peut évoquer des sentiments érotiques pour le lecteur. Pears argumente notamment la même perspective: “Reading images and texts together allows for a critical examination of their complementarity [...] Sebbar’s deconstruction of Orientalist stereotypes of North African women’s representation can be completely undone by the reader’s response to this one photograph” (*Front Cover* 10). En créant une opportunité pour le lecteur d’adopter une position de curiosité sexuelle, cette image renforce l’économie du désir qui sous-tend l’œuvre même de Delacroix.

Il est possible que la mise en place du modèle en dehors dans la nature constitue une tentative de libérer l'image de la femme algérienne des confins du harem construit par l'œil colonial masculin (Mernissi 19; Gueydan-Turek 104). Mais, retournant à la question centrale de ce projet, on peut juger le mérite constructif de chaque allusion de Delacroix, chaque réappropriation de l'art colonial, au moyen de comment le nouvel intertexte change la manière dont le public (le spectateur ou le lectorat) interagit avec l'œuvre originale. Il faut considérer non seulement l'intention de l'artiste mais aussi la manière dont cela est reçu par le public. Selon Robert Fraser, "Texts are received and read by different communities of readers who are bound to react differently to what they are given [...] No reader approaches a text with a blind mind" (119). Ainsi la réception d'une œuvre dépend du contexte sociopolitique du lecteur qui façonne à la fois sa compréhension de et sa réaction à l'intégrité de l'œuvre.

Sebbar écrit pour un lectorat principalement francophone métropolitain, qui est probablement peu conscient des subtiles critiques postcoloniales en jeu dans son récit (Gueydan-Turek 105). Et avec la marchandisation et la distribution étendue de son travail, Sebbar, comme d'autres écrivains, devient non seulement un écrivain, mais aussi une productrice pour un lectorat francophone essentiellement peu critique (Appiah 57; Gueydan-Turek 105). En considérant la nature esthétique des éditions Al Manar qui mettent en avant la qualité de beau livre de la publication, on peut dire que le livre se fait objet plus que discours, ce qui accorde une place primordiale à l'œuvre photographique. Même si ce n'est pas l'intention de Sebbar (ou du lecteur lui-même), le lecteur peut adopter une position voyeuriste avec son exposition à la figure nue esthétisée sur la couverture.

Comme le note Angus Phillips, "the cover plays a vital role in positioning a book or author in the market" (29). Le marché mondial dépend encore de l'altérisation de l'Orient, car

“standardization and cultural stereotyping have intensified the hold of the [orientalist]” sur ce discours dans l’ère contemporaine (Saïd 26). À cause du marché mondial pour l’art et la littérature qui reflète des structures de pouvoir coloniaux durables, le paratexte, ou ce qui entoure le récit publié, est corrompu par l’histoire coloniale et les relations du pouvoir franco-algérien. Ainsi, Sebbar devient aussi victime de l’économie visuelle coloniale durable qu’elle tente de critiquer avec son récit.

Pour être clair, le projet actuel n’avance pas que la photo de Leick écarte complètement une lecture subversive de Sebbar, mais que cela nuance certainement la magnitude de la capacité subversive. Avec cette interprétation à plusieurs niveaux, l’impact discursif du roman de Sebbar reste ambigu. D’un côté, cela pousse le lecteur qui est conscient généralement des critiques post-coloniales de l’art orientaliste (ou plus spécifiquement du contexte historique et socioéconomique du voyage de Delacroix au Maghreb) à s’engager de manière plus critique avec la création de son travail et son commentaire sur la relation entre les représentations orientalistes des sujets maghrébins et la réalité. De l’autre côté, en dépit de l’intention subversive de Sebbar, le texte et particulièrement la couverture qui affichent la photographie de Joël Leick, (notamment sans aucune explication du rôle que cela joue dans le récit du roman) reproduisent la marchandisation de la nudité de la femme algérienne. Même si on ne connaît pas l’identité de la femme, son anonymat, né de son manque de visage et la nature sepia de la photo, nous permet de remplir les blancs avec l’association plus proche—potentiellement le modèle maghrébin que l’artiste cherche dans le récit. La présence du nu sur la couverture en particulier évoque le voyeurisme qui ressemble à celui de la peinture originale de Delacroix. Le mérite constructif de l’œuvre de Sebbar est donc mitigé; cela inspire un regard plus critique, quoique limité, de la peinture de Delacroix en révélant l’économie du désir qui étaye la production de l’art orientaliste,

pendant que cela participe à une itération plus contemporaine de la même marchandisation et objectivation de la femme algérienne.

Ombre sultane d'Assia Djébar

En traitant de l'intertexte de Delacroix, l'œuvre la plus importante à étudier est celle d'Assia Djébar elle-même—l'une des écrivaines franco-algériennes les plus connues. En examinant l'œuvre entière de Djébar, un élément récurrent apparaît clairement: plusieurs textes, particulièrement leurs premières éditions, présentent l'art de Delacroix sur la couverture du livre (Pears, *Delacroix* 502). Dans un entretien avec Clarisse Zimra qui se trouve dans l'épilogue de la traduction anglaise de son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar explique la motivation qui a façonné ce choix de publication répété:

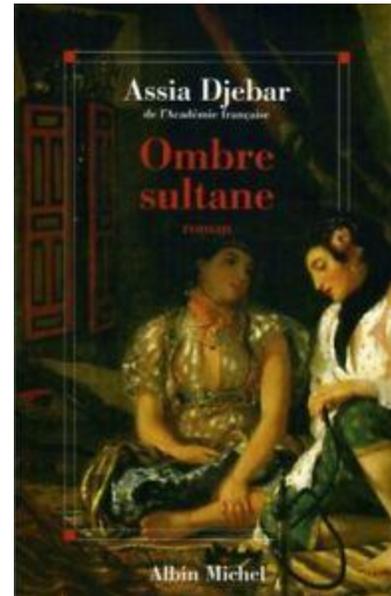
CZ: Would you say then, that Delacroix's painting triggered, not your writing, but your reading of yourself; a backward gaze, as it were, on what you had just done; a gaze that positioned you with regard to him, the Westerner, and with regards to your work, the world of women.

AD: Absolutely... I spent a couple weeks working on the Postface, weaving a kind of textual mediation that would serve as a reflective background to the stories I had just put together (*Femmes d'Alger* 175).

Bien que cette interview traite spécifiquement de *Femmes d'Alger* (1992), Pears offre une analyse qui peut extrapoler ce commentaire éclairant à l'œuvre entière de Djébar: "Delacroix's painting becomes a tool that allows Djébar to position herself with regard to him and to his vision of Algeria and Algerian women. When Djébar responds affirmatively, she is clarifying that Delacroix, the Western European male from the nineteenth century, provided her with the means to consider her own work after the fact" (*Front Cover* 22). Avec l'art de Delacroix sur les couvertures d'un certain nombre de ses œuvres, Djébar établit une opportunité pour une conversation continue entre son écriture et l'art du peintre romantique.

Pears examine des implications qui émergent de la relation entre l'art de Delacroix sur les couvertures et l'écriture de Djébar: "By extension, in the case of Djébar, the reproduction of this Delacroix painting... creates an expectation for the informed reader, and at the same time, becomes inextricably linked to the text" (*Delacroix* 507-508).

Pears parle à la suite de ce lien d'une manière assez négative, suggérant que cela informe la perception du lecteur de son récit. Cependant le projet actuel soutient que ce lien n'est pas nécessairement une mauvaise chose, vu que son œuvre offre une réponse subversive au tableau de Delacroix. Dans ce cas, l'identité de son travail est résolument relative. Pears arrive à la conclusion que cette connection 'inextricable' est à la fois productive et réductrice:



Assia Djébar, *Ombre sultane* (1987).

The end result, though, is that this marketing technique places Delacroix in the position of interlocutor and/or translator, re-imposing Said's definition of the exoticized Orient. While this relationship is productive in the sense that it relates Djébar's messages of the situation of women in late twentieth-century Algeria to the fallout of colonialism and the subsequent struggles within Algerian society, it is also reductive, because Delacroix becomes symbolic of Djébar's work. A potential reader immediately associates the image of the painting with the text at hand (509).

Pears suggère que cette relation est productive car elle établit une sorte de trajectoire (post)coloniale en situant le travail de Djébar dans l'épreuve coloniale plus générale, mais aussi réductrice parce que son lecteur commence à associer Delacroix avec Djébar, attachant de manière inextricable son écriture féministe au regard orientaliste. Le résultat, selon Pears, est que "in the end, we are caught in a vicious cycle that returns us over and over again to the nineteenth century European male gaze" (509). Cependant, en parlant de l'impact ambivalent de la relation entre l'écriture de Djébar et ses couvertures qui présentent souvent l'art de Delacroix, Pears ne

fait aucune référence à *Ombre sultane* (1987), qui affiche également une peinture de Delacroix. Cette absence est particulièrement remarquable parce que, comme nous allons voir dans ce qui suit, *Ombre sultane* est le texte de Djébar qui négocie avec le plus de succès cette tension que souligne Pears³.

Dans *Ombre sultane*, Djébar s'approprie avec succès l'œuvre de Delacroix en déplaçant la relationnalité centrale du tableau entre le regard orientaliste, avec son "exteriority" libératrice autoproclamée, et le sujet féminin colonial aux deux personnages principaux féminins (Saïd 21). Tout au long du roman, les chapitres oscillent entre l'histoire d'Isma et celle de Hajila, les épouses successives du même homme violent. Cette démarcation divise physiquement l'espace que leurs récits habitent sur les pages et introduit immédiatement l'idée d'une différence de positionnalité. Plus précisément, cette division constitue un symbole de la séparation littérale des espaces différents qu'elles occupent, ainsi que la différence entre leurs classes socio-économiques. Hajila, appartenant à une classe socio-économique inférieure, est censée rester à la maison, sous le contrôle de son mari. Son mouvement est délimité par les murs de son habitation, et ses quelques sorties en dehors sont interdites et donc gardées secrètes. Par contraste, Isma, qui appartient à la bourgeoisie éduquée, est plus libre de se déplacer à travers la société, et ce après avoir quitté son mari pour voyager à l'étranger. De manière significative, en plus de la fonction de cette séparation comme marque d'identités distinctes, cette alternance des chapitres n'est pas symétrique. En effet, beaucoup plus de pages sont allouées à l'expérience d'Isma qu'à celle de Hajila. Ainsi, dans la matérialité romanesque elle-même, Isma est autorisée

³ Notamment, bien que plusieurs textes de Djébar incluent l'art de Delacroix dans son paratexte (y compris *Femmes d'Alger dans leur appartement*, une source secondaire de ce devoir, qui porte aussi le tableau du même nom), le projet actuel examine seulement *Ombre sultane* à cause de la nature moins connue, mais très réussie de la réappropriation du regard orientaliste chez Delacroix. De plus, le Postface de *Femmes d'Alger* constitue un commentaire direct sur le tableau original, rendant les allusions implicites à Delacroix qui se trouve dans *Ombre sultane* plus uniquement nuancées.

à occuper plus d'espace que Hajila. Cette économie narrative, composée de l'alternance des chapitres en concert avec le ratio des pages dédiées à chaque femme, renforce l'inégalité de leur mobilité et donc leurs niveaux d'agencité dans la société algérienne⁴. Le confinement du récit de Hajila dans un espace textuel beaucoup plus étroit est parallèle à son confinement domiciliaire, tandis qu'Isma a plus de mobilité à la fois dans les pages du roman et dans la vie.

Pendant que Djébar construit une dichotomie spatiale claire entre Isma et Hajila au moyen de l'économie narrative, elle mine simultanément cette séparation hiérarchique entre ces deux femmes. Djébar utilise un langage très sexualisé pour décrire Isma: "Les lèvres frémissent, un sanglot se réprime. Les bras fluets se relèvent en figure incertaine, retombent pour former une anse autour du visage. Dans ce désordre, les seins se découvrent; un profil aux traits de cire apparaît, la sueur perle au front" (*Ombre sultane* 40). Dans ce passage, Isma est réduite à des parties du corps. La sexualisation n'est pas toujours contraire à l'agencité, mais l'objectivation et la réduction à la somme de ses parties minent le pouvoir ontologique d'un individu. Ce portrait sexualisé d'Isma constitue notamment un portrait objectivant au moyen du contexte du passage; cela a lieu dans le cadre de son intimité avec son mari violent. Ainsi, cette description sexualisée et objectivée conteste notre perception d'Isma comme la figure avec le plus d'agencité, parce qu'en dépit de sa mobilité plus grande à cause de sa classe socio-économique supérieure, elle est toujours soumise au regard masculin. Au moyen de ce langage, Djébar affirme que la mobilité physique n'est pas toujours synonyme de l'agencité. Dès que le lecteur commence à construire une compréhension rigide des positionnalités relatives d'Isma et Hajila en ce qui concerne la mobilité et l'agencité, Djébar perturbe intentionnellement notre vue strictement hiérarchique de cette association. En outre, Djébar utilise aussi ce champs lexical sexualisé pour établir un lien

⁴ Cette analyse de l'économie narrative chez Djébar est inspirée par un autre devoir que j'ai écrit le semestre dernier qui interroge le thème de la spatialité dans *Ombre sultane*.

implicite entre la situation d'une femme algérienne soumise au regard orientaliste (comme ce qui se trouve dans le tableau de Delacroix) et celle des femmes objectivées et sexualisée dans la société algérienne patriarcale après l'indépendance, désignant la trajectoire qui connecte l'histoire coloniale et l'actualité post-coloniale comme le note Pears. Il semble que Djébar utilise cet élément pour renforcer le fait qu'au moment de la création de son roman, les femmes algériennes étaient toujours confrontées à la misogynie sociétale en dépit de la décolonisation. Effectivement, Djébar joue alors avec la prétention libératrice de Delacroix en lui refusant le titre du sauveur qu'il s'est probablement attribué en soulignant la lutte continue de la femme maghrébine qui ne s'est pas arrêtée avec la mission civilisatrice et le tableau orientaliste.

Bien que le roman présente les histoires des deux femmes, c'est Isma qui raconte les deux récits. Elle raconte sa propre histoire à la première personne et celle de Hajila à la deuxième personne. À cause de la hiérarchie entre Isma comme locutrice et Hajila comme allocutaire, ce témoignage inégal est parallèle à la dichotomie créée par l'économie narrative. Il manque à Hajila la capacité de diriger sa propre histoire au niveau narratif et à travers les pages du roman matériel, et l'absence de sa voix reflète que sa mobilité est donc inférieure à celle d'Isma. Isma avoue que son témoignage du récit de Hajila est faillible: "C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre-sœur? Les sœurs n'existent-elles que dans les prisons [?]" (*Ombre sultane* 116). Isma reconnaît la subjectivité de son témoignage, ce qui rend la réalité de l'expérience de Hajila encore plus obscure pour le lecteur. Mais dans la citation ci-dessus, Isma fait aussi référence à l'espace commun qui les unifie: la prison de la misogynie constituée par leurs mariages au même homme violent.

Pamela Rader explore ce côté figuré du témoignage d'Isma, particulièrement dans son analyse de la citation: "Or tu continues mon trajet de vie, je t'avais déléguée" (89):

‘Mon trajet de vie’ suggests spatial alterity through an invisible, imagined, progressive movement through time and space, and through shifting pronouns of “tu” and “je”—life’s path hints at something other than stasis here: a visible, public line. Isma’s lines underscore the potential for redesigning space—in the psychological and phenomenological realms—that do not reinstate an architectural succession of walls that encase and contain women within demarcated spaces (Rader 123-124).

Comme le dit Rader, la relation linguistique entre ‘je’ et ‘tu’ crée une connexion ontologique entre Isma et Hajila qui transcende les frontières spatiales et temporelles. Ainsi, Djébar utilise les narrations à la première et à la deuxième personne pour à la fois renforcer et miner cette dichotomie qui est mise en place par l’économie narrative du roman, créant un portrait complexe du féminisme en dépit des divisions qui séparent ces deux femmes. En outre, le langage de ‘je’ et ‘tu’ construit un lien psychologique entre ces personnages et le lecteur (Prabhu 74). En lisant le récit d’Isma avec le pronom ‘je’, on se projette sur son expérience, et on commence à s’identifier avec elle; en lisant le récit de Hajila avec le pronom ‘tu,’ particulièrement avec la perspective compatissante d’Isma, on compatit avec Hajila. La frontière littéraire entre les personnages et le lecteur est brisée, et on humanise ces femmes au lieu de les objectiver—un changement remarquable de la relation entre le spectateur et le sujet du regard orientaliste qui encadre le tableau de Delacroix. Cette connexion entre le lecteur et les personnages n’est plus une relation du pouvoir hiérarchique, mais plutôt l’une de la compréhension humaine commune. Djébar instrumentalise donc cette structure narrative d’une locutrice et d’une allocutrice pour redéfinir aussi de façon positive la relation entre le spectateur et le sujet artistique—la femme algérienne.

Dans l’un des derniers chapitres qui s’appelle “Le bain turc,” la nature de la narration d’Isma change, on passe de la dichotomie de ‘je/tu’ à une auto-identification unifiée avec le pronom ‘nous’ quand Isma et Hajila sont au hammam pour se baigner: “M’approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire “tu,” ni “moi,” ne rien dire; apprendre à me dévisager dans la moiteur des lieux[...] Nous nous sommes lavées l’une à côté de l’autre. À un

moment, nous tournant le dos, nous nous sommes absorbées, chacune, dans des soins menus” (*Ombre sultane* 197, 203-204). ‘Je’ et ‘tu’ sont éclipsés par le pronom à la première personne du pluriel, et l'utilisation de ‘nous’ montre qu’Isma et Hajila sont plus égales ici qu’à tout autre moment de l’histoire. C’est notamment dans cet espace du soin sororal où la libération réelle de Hajila se trouve. Après s’être baignées, Isma donne la clef de l’appartement à Hajila pour qu’elle puisse quitter le domicile de son mari violent. En ce sens, Djébar utilise le langage de libération pour décrire le hammam: “Hammam, seule rémission du harem... le bain turc secrète pour les séquestrées (comme autrefois le chant de l’orgue pour les nonnes forcées) une consolation à cette réclusion” (*Ombre sultane* 203). En faisant référence au harem, Djébar nous fait penser au tableau de Delacroix qui introduit le roman en première de couverture, et elle reconnaît l'emprisonnement de la misogynie auquel font face les femmes algériennes (pendant et après le colonialisme). Mais Djébar rejette la prétention de Delacroix que cette libération se trouve dans le regard orientaliste qui vient de l’extérieur occidentale. Avec cette scène au hammam, Djébar mine les prétentions libératrices du fardeau de l’homme avec ces personnages principaux féminins qui se libèrent. Elle démontre plutôt que la libération réelle est une auto-libération au sein de la communauté féminine algérienne.

De surcroît, en se baignant, les deux femmes présentent une nudité qui est en contraste avec les tentatives occidentales de libérer la femme algérienne au moyen de la nudité exposée pour le regard d’autrui. La nudité qui se trouve au hammam n’est pas celle du regard orientaliste, mais plutôt celle du soin homosocial. Ainsi, la nature littéraire et non descriptive de cette représentation, au lieu de la composition fondamentalement visuelle chez Delacroix, mine encore plus la fonction objectivante de la nudité qui caractérise le regard orientaliste par la manière dont cela refuse une consommation scopophile de la nudité féminine maghrébine.

Il faut aussi noter qu'il existe une autre interprétation de cette scène au hammam; Jarrod Hayes (2000) lit ce passage comme une représentation alternative d'une sexualité marginalisée, situant cette rencontre sur un "lesbian continuum" entre le comportement homosocial et homosexuel (208). Hayes suggère donc une lecture de Djébar qui critique "Western monogamy as a compulsory heterosexual institution" (204). Que le lecteur adopte ou non ce point de vue est moins important que la reconnaissance du fil conducteur qui émerge entre l'argument de Hayes et celui du projet actuel: Djébar construit un récit dans lequel le corps nu féminin algérien n'est plus destiné à la consommation (masculine) occidentale.

En tenant compte de ceci, c'est intéressant de retourner à la préférence de Djébar du tableau de Picasso par rapport à l'œuvre originale de Delacroix, qui, comme discuté précédemment, déshabille la femme algérienne pour l'œil européen masculin. La manière dont ces deux exemples traitent de la nudité diffère grandement l'un de l'autre. Picasso présente un portrait fracturé des parties du corps féminin, notamment pour un spectateur européen, pendant que Djébar elle-même dépeint la nudité non-visuelle au hammam dans un moment d'auto-libération venant de l'intérieur de la communauté féminine algérienne. Bien que cette considération sorte du cadre du projet actuel, la conceptualisation de Djébar de la nature libératrice sous-jacente de la nudité féminine maghrébine, quel que soit l'audience, mérite plus d'investigation.

Retournant au thème de la sororité qui encadre thématiquement *Ombre sultane*, cette idée est notamment soutenue par une autre allusion textuelle. L'inclusion d'un passage des *Mille et une nuits* qui se trouve au début de la deuxième partie du roman indique aussi ce motif en

connectant le récit du roman à celui d'une histoire arabe classique de la sororité (*Ombre sultane* 127)⁵. Comme l'indique Mildred Mortimer:

The princess Schéhérazade, married to the bloodthirsty sultan who would have her killed at dawn, succeeds in saving her life by telling inventive tales. Schéhérazade, however, first calls upon the help of her sister, Dinarzade, who is to sleep in the nuptial chamber and awaken Schéhérazade each morning before dawn... Djébar reminds the reader that she needs the complicity of her sister [to save her own life] (162).

Djébar présente cet extrait pour enraciner plus profondément son histoire dans la tradition arabe, tout en soulignant que la libération de son récit vient de l'intérieur de la communauté féminine maghrébine. Le motif de la solidarité féminine qui émerge de l'oppression patriarcale continue, et la relationnalité des femmes algériennes est solidifiée en tant que connexion interpersonnelle primordiale du récit.

En plus de la marginalisation du regard orientaliste, Djébar mine le portrait de la femme algérienne de Delacroix d'une deuxième manière avec une narratrice féminine et un récit qu'on peut lire, selon la théorie de Mortimer, comme une conversation entre les deux femmes du tableau de Delacroix sur la couverture du roman: "An examination of Delacroix's painting reveals that the two women seated behind the *narguilé* are whispering together. A challenge for Djébar is to reconstruct that conversation. To restore speech to the Algerian woman, the writer must lend her ear to the whispers in the harem" (149). Djébar note justement le manque d'une conversation entre ces deux femmes dans la peinture de Delacroix (*Femmes d'Alger* 181). Il y a plusieurs moments dans son œuvre entière qui donnent la priorité aux voix et aux histoires des femmes algériennes—par exemple dans "Regard Interdit, son coupé" avec la section centrale où elle raconte les mythes des femmes guerrières et celles qui sortent du harem. Ce qui rend *Ombre sultane* unique, cependant, est la structure du roman qui fonctionne comme une sorte de dialogue

⁵ La traduction anglaise du roman est "A Sister to Scheherazade," évoquant d'une manière même plus explicite ce motif central de la sororité.

entre Isma et Hajila, même si Isma parle pour Hajila⁶. Comme l'indique Rader, "in imagining a dialogue with Hajila, Isma metaphorically breaks the wounding silence between women; she designs a dialogue between her co-wife as a blueprint for opening up alternative spaces that break the wounding cycle" (127-128). Au moyen des chapitres qui oscillent entre les histoires d'Isma et de Hajila, Djébar présente un défi plus direct du tableau de Delacroix en reconstruisant clairement une conversation hypothétique entre les deux femmes dans la peinture. Cela change la manière dont on voit le tableau original sur la couverture car ça souligne que, en manquant les mots de ces femmes, il est incomplet. Bien qu'il soit impossible d'interviewer les femmes exactes que Delacroix a supposément peintes en 1832, cette conversation hypothétique continue aussi l'extension de la trajectoire analytique (post)coloniale de la femme algérienne qui encadre ce roman entier, à la fois déplaçant le pouvoir narratif de Delacroix à la femme algérienne et critiquant la misogynie continue en Algérie décolonisée.

Tout au long du roman, Djébar nous pousse à conceptualiser thématiquement les différences compliquées et souvent floues entre ces deux femmes et l'espace qu'elles sont permises d'occuper dans la société algérienne. Notamment, Djébar utilise ces divisions et les ponts qui les connectent—qu'elles construisent elles-mêmes—pour dépeindre une vision complexe de la solidarité féministe entre des femmes dans une société patriarcale, comme celle d'Algérie pendant les années 1980. De manière cruciale, la représentation des femmes algériennes qui se trouve dans *Ombre sultane* réoriente la focalisation du lecteur. En centrant la relation et le dialogue hypothétiques entre les femmes dans la peinture, Djébar les humanise en nous permettant de les considérer comme des personnes à trois dimensions, par opposition aux images pour satisfaire le désir masculin occidental. Par conséquent, après avoir lu le roman, on

⁶ Il est possible que la distinction du statut social entre les deux protagonistes et leurs occupations soit une façon d'inclure aussi d'une manière implicite la servante du tableau.

peut plus facilement voir le portrait par Delacroix de ces femmes qui se trouve sur la couverture comme calculé et volontairement incomplet, changeant positivement la manière dont nous interagissons avec cette itération du regard orientaliste qui se trouve dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Delacroix).

Conclusion

Ce projet traite de trois éléments de l'intertexte de *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix qui illustrent trois manières différentes dont on peut se réapproprier le regard orientaliste comme partie d'une autre œuvre artistique ou littéraire. Le projet actuel soutient que la mesure dans laquelle l'œuvre dérivée reproduit la blessure de l'œuvre originale dépend de la manière dont elle change comment le spectateur/le lecteur interagit avec la peinture de Delacroix. Comme sus-démonstré, le tableau de Picasso approfondit le regard orientaliste et la relation voyeuriste du pouvoir entre le spectateur et la femme algérienne au moyen de la nudité, le cubisme, et son appropriation des sacrifices ultimes des femmes algériennes pendant la Guerre d'Indépendance. Le roman court de Sebbar nous présente un récit qui critique la construction fautive du tableau de Delacroix et l'exploitation économique qui soutient l'art orientaliste, mais qui se voit vraiment nuancé par la figure nue sur la couverture—ce qui peut évoquer des sentiments de curiosité sexuelle et de voyeurisme. Finalement, le roman de Djébar négocie ces tensions avec le plus de succès en déplaçant la relationnalité principale du regard orientaliste à celle entre ses personnages principaux féminins et en leur donnant une voix hypothétique au moyen de leur conversation reconstruite, nous permettant de voir plus facilement le portrait de Delacroix comme fondamentalement inachevé.

Pour les études postcoloniales en général, l'implication de cette conclusion est qu'il est possible de se réappropriier le regard orientaliste d'une manière constructive. L'exemple d'*Ombre sultane* démontre comment la littérature peut humaniser un portrait colonial déshumanisant des femmes. Comme le suggère cet exemple, peut-être la réappropriation réussie des produits coloniaux nécessite une traversée des frontières médiatiques pour se positionner par rapport à l'œuvre coloniale d'une manière discursivement constructive. Tandis que les défis de la problématique postcoloniale qui encadrent ce projet entier demeurent, peut-être que la réponse pour négocier ces questions réside dans des méthodes fluides de réappropriation qui peuvent remettre en question de manière plus créative et plus réfléchie les représentations coloniales biaisées.

Bibliographie

- Alloula, Malek. *The Colonial Harem*. University of Minnesota Press, 1986.
- Appiah, Kwame Anthony. "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. Ed. Padmini Mongia. London: Arnold, 1996. 55–71. Print.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London, British Broadcasting, 2008.
- Boudjedra, Rachid. *Peindre l'Orient*. Paris, Zulma, 1996.
- Bourget, Carine. "La Réédition de 'Femmes d'Alger dans leur appartement.'" *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 4, Winter 2008, pp. 96-101. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26289481.
- Celik, Zeynep. "Colonial/Postcolonial Intersections: 'Lieux de Mémoire' in Algiers." *Historical Reflections*, vol. 28, no. 2, Division of Human Studies, Alfred University, 2002, pp. 143–62.
- Daix, Pierre. *Picasso : Life and Art*. 1st pbk. Icon ed., Icon Editions, 1994.
- Delacroix, Eugène. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1834.
- . *Écrits d'Eugène Delacroix extraits du Journal : des Lettres et des Œuvres littéraires*. Plon, 1942.
- . *The Journal of Eugène Delacroix*. Translated by Walter Pach, New York City, Hacker Art Books, 1980.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Charlottesville, UP of Virginia, 1992.
- . *Ombre Sultane: Roman*. 04th ed., Paris, Librairie générale française, 1987.
- Fraser, Robert. *Lifting the Sentence: a Poetics of Postcolonial Fiction*. New York: Manchester UP, 2000. Print.

- Gueydan-Turek, Alexandra. "Visions of Odalisques: Orientalism and Conspicuous Consumption in Leïla Sebbar's 'Le Peintre et Son Modèle' (2007)." *Research in African Literatures*, vol. 42, no. 4, INDIANA UNIV PRESS, 2011, pp. 97–113, <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.42.4.97>.
- Hayes, Jarrod. "Women Come Out", *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*, 2000.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics within Muslim Society*. London: Al Saqi, 1985. Print.
- Mortimer, Mildred P. *Journeys through the French African Novel*. Heinemann, 1990.
- Pears, Pamela. "Delacroix, Djébar's Interlocutor, Par Excellence." *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, no. 5, Routledge, 2013, pp. 502–11, <https://doi.org/10.1080/17409292.2013.844485>.
- . *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing: Heuristic Implications of the Recto-Verso Effect*. Lexington Books, 2016.
- Phillips, Angus. "How Books are Positioned in the Market: Reading the Cover." *Judging a Book by its Cover*. London: Ashgate, 2007. 19–30.
- Picasso, Pablo. *Les femmes d'Alger*. 1954.
- Prabhu, Anjali, "Sisterhood and Rivalry in-between the Shadow and the Sultana", *Research in African Literatures* 33.3 (2002): 69-96
- Rader, Pamela J. "'Deux Arcs Alternés': Reframing Spatial Aesthetics in Assia Djébar's *Ombre Sultane*." *Atenea (Mayagüez, P.R.)* 31.1-2 (2011): 121–. Print.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Print.
- Sebbar, Leila. "Le peintre et son modèle," *Le peintre et son modèle*. Neuilly: Al Manar, 2005. 7–12. Print.

Vogl, Mary B. "The Risks of Critique: the Case of *The Colonial Harem*" *Picturing the Maghreb : Literature, Photography, (re)presentation* . Rowman & Littlefield, 2003.