

political movement has expanded beyond the groundbreaking anthology, including both well-known poets and newer voices.

Tempering Machismo: The Performance of Masculinity, Femininity, and Honor in *Aquí no ha pasado nada* by Josefina Plá and Roque Centurión Miranda

May Summer Farnsworth

135

Abstract. In 1941 the Paraguayan writers Josefina Plá and Roque Centurión Miranda co-wrote a feminist comedy, *Aquí no ha pasado nada*. The male protagonist, Efraín, forgives his wife's affair and refuses to fight his rival, preferring a nonviolent solution to their conflict. While this challenge to the code of honor had difficulty attracting audiences in its day, the play illustrates contemporary theories about gender roles in society. *Aquí no ha pasado nada* subverts socially coded behavior regarding gender and honor in early twentieth-century Hispanic society.

LINGUISTICS

Spanish *X* Revisited

John J. Stevens

147

Abstract. An acoustic analysis of the speech habits of native-speaker Spanish instructors at the University of Southern California revealed [ks] to be the most frequent phonetic realization of the grapheme *x* among educated Latin American speakers, regardless of the phonetic environment. The multiple regression computer program GOLDVARB 2001 made possible a model of variation that revealed that independent social and linguistic variables such as stress, speech style, speaker's origin, and sex had significant effects on the pronunciation of *x*.

CONTRIBUTORS

160

Contempler la béance de la blessure: de la ré-écriture de la violence dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar

Pascale Perraudin

Saint Louis University

Désir de se trouver, de se parcourir, de faire corps avec la langue dans un enlacement suggestif qui mettrait ses sens en émoi, la révélerait à elle-même et à l'autre. Désir de se désirer, elle-même, son peuple, son histoire ; désir, par conséquent, d'aller à l'encontre des récits qui relatent la conquête d'Alger et de son peuple sur le mode de la pénétration sexuelle, le viol. Dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, la collusion omniprésente de tropes appartenant aux domaines de l'amour et de la guerre engendre une complexification du rapport à l'écriture : « [T]andis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre—conquête ou libération, mais toujours d'hier—à la formation d'un amour contradictoire, équivoque. » (301) Comment en effet embrasser une image satisfaisante de soi quand elle doit passer par un recours à la langue de l'Autre, une langue qui, « encore coagulée », véhicule tout un substrat culturel et politique belligérant : cette langue, imposée, dit-elle, « dans le viol » (301) n'était-elle pas, dans son entrée en Algérie, qu'un outil de condamnation dont disposaient les juges face aux condamnés (300), réduite à des « mots de revendication, de procédure, de violence » (300)?

Dans l'aporie qui, comme Djebar le souligne, se dessine du « heurt entre deux peuples » (28), la subjectivité du conquis vacille, ciselée par des mots qui menaçaient tantôt d' « entretenir un danger permanent de déflagration » (300), tantôt de déclencher, par la fiction qui se mettait en place, une « anesthésie » (302). Et pourtant, c'est de cette aporie persistante que se déploie le projet d'Assia Djebar. Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djebar, nous emmène à la découverte de son histoire : d'abord son histoire à elle, celle d'une femme amenée à se dévoiler, au propre comme au figuré, et qui accède la sphère publique, traditionnellement réservée aux hommes, après avoir été introduite par son père, instituteur, à l'apprentissage du français, à une éducation tout occidentale. Elle nous emmène ensuite, par le biais de textes divers qu'elle ré-écrit ou ré-interprète

(des textes comme des chroniques, des comptes-rendus, des annales ou archives) à la découverte de l'histoire de son pays, de son peuple. Mais de même qu'elle prend conscience de l'impossibilité de se trouver complètement dans cette langue française, « langue marâtre » (298) déconnectée de son héritage, déconnectée « des chants de l'amour arabe » (298), la ré-écriture de l'histoire collective, intercalée avec son récit personnel (et d'autres récits de femmes vers la fin) donne lieu à une remise en question du regard. Dans cet essai, je vais montrer comment Djébar, en procédant à une relecture de récits historiques mettant en scène un corps qui a été soumis à une violence physique, réinsère le topos de la violence qu'elle fait ressortir dans le but de ré-inscrire la subjectivité du vaincu.

L'insertion du topos de la violence présente un véritable défi pour les lecteurs. A quoi bon, peut-on se demander, se pencher sur des blessures de guerre et en rapporter des détails qu'on préférerait ne pas connaître ou oublier ? Cette volonté de ré-examiner la blessure infligée ne risque-t-elle pas de dégénérer en une ouverture douloureuse et inutile de la plaie ? Pour nous aider à évaluer l'importance et la signification de cette volonté de ré-examiner la blessure infligée, j'aimerais tout d'abord isoler deux concepts qu'Elaine Scarry présente dans son livre *The Body in Pain*. A travers son étude de la structure de la guerre et de la torture, Scarry démontre comment le pouvoir tente de s'affirmer grâce à deux phénomènes : l'absence de référentialité du corps blessé et l'objectification de l'Autre, de sa douleur, de son corps et de son espace.

Comme elle nous le rappelle, l'objectif final de la guerre vise l'altération immatérielle et culturelle de cet autre qui subit l'assaut et cherche à l'atteindre dans sa conscience nationale, ses croyances politiques et la définition de soi (Scarry 114). Tout comme la destruction des aspects matériels de sa culture, l'atteinte portée au corps de l'Autre sont donc des moyens qui étayent l'objectif final. Il faut par conséquent souligner que la blessure infligée constitue une activité transitoire et est subordonnée à cet objectif final. C'est l'issue et la validation de l'objectif visé qui confère un sens, une orientation à cette blessure. En attendant cette échéance, la blessure se caractérise par sa fluidité référentielle. En effet, un corps blessé ne constitue pas en soi une appartenance à tel ou tel camp. Deux corps blessés mis côte à côte n'indiquent rien de la nature de leur croyance politique ni leur appartenance nationale.

Scarry démontre que le corps, bien que lieu d'inscription de la culture, de la nation dans laquelle il évolue, présente, en fin de compte, un caractère versatile ; en effet, même si certains éléments de la mémoire corporelle ne peuvent être « dé-sappris » et restent ancrés à jamais, il n'en demeure pas moins que la référentialité du corps, son appartenance à une culture, à une idéologie, à un système de valeurs, peut changer si exposé à des situations extrêmes : par exemple, des situations de guerre, de blessure, de mort.

Ainsi, le corps d'un soldat ou d'un groupe de soldats peut être revendiqué par l'un ou l'autre des camps adverses pour donner de la substance, du poids à

une cause (Scarry 119). Une mort peut être là pour valider une défaite ; la même mort va confirmer la victoire de l'autre camp. Ainsi, la référentialité du corps, et son attribution à une culture ou à une cause, provient essentiellement, comme elle l'indique, d'une lecture d'éléments extérieurs, éléments dont l'agencement et, par conséquent, l'interprétation peuvent changer.

D'autre part, il me semble utile de souligner un autre aspect mis en valeur par Scarry dans son analyse de la structure de la torture : le processus qui mène à l'effritement du monde de la victime. Le corps, lieu d'articulation de la subjectivité, de son instance culturelle, est, dans des situations extrêmes, comme la torture, le lieu où la voix et le rapport au monde se négocie. En conséquence, le bourreau tente d'imposer sa propre instance, sa voix et son pouvoir, en contrôlant l'univers de la victime. D'une part, il s'approprie, réinterprète pour ensuite les désintégrer, tous les repères familiers de ce dernier. Par exemple, un objet aussi anodin, en apparence, qu'une chaise, peut être perçu comme un objet de torture : là où la personne a été ligotée et frappée. A l'univers familier et civilisé auquel la victime appartient, se substitue progressivement un autre monde qui anéantit tout repère. Ce processus vise à démontrer non seulement la disparition du monde de la victime et de ses repères, mais aussi de sa voix et de sa subjectivité : « Over and over, in each stage and step, the torturer's mime of expanding world-ground depends on a demonstration of the prisoner's absence of world. » (Scarry 38)

D'autre part, pour mener à bien l'effritement de l'univers de la victime, la douleur, bien qu'infligée de façon de plus en plus intense, est objectifiée et, en tant que telle, niée (Scarry 45). Cette objectification s'effectue grâce à une constante manipulation de l'univers de la victime, ou du moins, des éléments qui en rappelaient le pourtour, mais dont la symbolique est transformée par le bourreau. On peut dire ainsi que l'attention ou le regard, en se concentrant sur un univers nouvellement conçu par le bourreau, se détourne de la douleur infligée ou ressentie et, par là, en vient à la nier. Cette objectification de la douleur, qui implique une distance entre le bourreau ou toute personne du monde extérieur et la victime, contribue à reléguer cette dernière au second plan ; ceci permet au pouvoir qui cherche à s'imposer (en l'occurrence, par la torture) de prétendre à une appropriation de l'Autre, ce que Scarry formule dans la citation suivante : « it is by the obsessive mediation of agency that the prisoner's pain will be perverted into the fraudulent assertion of power, that the objectified pain is denied as pain and read as power. » (45)

Ce qui ressort de l'analyse de Scarry, c'est que la visibilité, celle du corps blessé et celle de la douleur, devient l'enjeu d'une subjectivité qui lutte pour arracher, maintenir et affirmer son instance. L'accentuation de la douleur, ou du corps blessé, ou au contraire l'absence de sa représentation, trahit deux perspectives politiques résolument opposées. Dans ce récit, nous allons esquisser la façon dont Assia Djébar réinvestit la blessure, la douleur et la mort des Algériens pour tenter de réinscrire la référentialité du corps de ses compatriotes et, par là, une

subjectivité qui leur appartient. Elle procède à une relecture de la conquête et de l'Occupation de son pays en insérant des récits dont la perspective française, celle du conquérant, est confrontée et remise en cause par la perspective de la narratrice. Une double lecture de la conquête se superpose : elle repose sur une mise en lumière du processus d'objectification mis en œuvre par les conquérants français, processus contré par un mouvement inverse, une accentuation de la douleur et du corps blessé. Nous verrons tout d'abord comment le conquérant utilise les allusions à l'Autre pour tenter de canaliser et subordonner la subjectivité de l'Algérien, pour ensuite examiner l'approche correctrice de la narratrice.

Très vite dans son récit, Djébar aborde la description du « premier face à face » (14) qui a lieu « à l'aube de ce 13 juin 1830 » (14) entre l'Armada française et Alger, à qui l'on fait assumer « un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère » (14)¹. Le récit est élaboré à partir de comptes-rendus et gravures où les Français ont soigneusement consigné les étapes décisives de leur invasion et conquête² : « Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'Ouest, Amable Matterer regarde la ville [. . .] Le jour même, il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte-rendu. » (16) Par ailleurs, on apprend que des peintures, dessins et gravures complètent ses notes puisque « l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs. » (16)

Cependant, dans l'énumération de ces greffiers aux talents variés, la nature du projet qui s'échafaude se dessine. Au-delà de la volonté d'illustrer cette campagne, il s'agit de saisir, capter et fixer une version de l'Autre. Tout dans cette version contribue à confirmer la nouvelle réalité politique visée : ainsi, l'usurpation des droits de ce peuple, la souveraineté bafouée dans cette invasion et conquête sont inscrites dans une représentation qui cherche à saisir, capter les signes de ce paysage politique qui se met en place, dans le but de les fixer, de les maîtriser. L'appropriation de la voix de l'Autre se trouve enserrée et ensevelie dans la description du conquérant qui cherche à confirmer la légitimité qu'il est en train de bafouer. En conséquence, les récits des conquérants, plus préoccupés de mettre en valeur des points de repères qui confirmeront leur avancée, « comme si la guerre qui s'annonce aspirait à la fête » (17), suggèrent que ces derniers n'ont, face à eux, que des corps sans mots, sans voix.

La capitulation de l'Autre est mise en scène principalement par une reproduction de corps purement et simplement morts, qui, logiquement, ont perdu leur voix, comme en atteste l'impression de la bataille de Staouéli que Langlois, un peintre officiel de l'armée, veut immortaliser :

Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des *Turcs morts*, « la rage de la bravoure » imprimée encore sur leur visage. Certains sont trouvés *un poignard dans la main droite et enfoncé*

dans la poitrine. Le dimanche 20 juin, à dix heures du matin et par un temps superbe, Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un tableau destiné au Musée. « Le public amateur en aura des lithographies », note ce même jour Matterer. (29)³

Cet exemple est particulièrement révélateur. Il faut relever tout d'abord la précision des détails circonstanciels (date, heure et observation du temps), détails qui annoncent un désir d'objectivité et qui cherchent à convaincre à la fois de la capacité d'observation du peintre ainsi que de son impartialité. Cependant, son observation, rapportée ici par la narratrice, insiste sur une image figée de l'Autre. Ceci contribue à son objectification dans la mesure où il nous présente la juxtaposition d'un corps inanimé, d'un cadavre, présenté sur le même plan que l'objet qui a déclenché la mort. L'arme devient l'objet par lequel s'échappe la voix, le corps étant contaminé par la présence de cet objet immuable, qui le définit.

Par ailleurs, la formulation énigmatique, elliptique, invite à repenser la mécanique du geste agresseur. En soulignant que certains Turcs sont trouvés « un poignard dans la main droite et enfoncé dans la poitrine », on souligne la gestuelle du vaincu qui, certes, réagit face à l'assaut du poignard, mais tente *en vain* de le retirer. Toute l'observation se fige dans le constat de l'échec et n'est pas compensée par l'évocation fugace des sentiments des personnages en question : même si Langlois constate « la rage de la bravoure » imprimée encore sur leur visage » (29), le choix du participe passé « imprimé » suggère un lien factice et fugace, puisque l'adverbe souligne la disparition imminente du sentiment évoqué.

Ainsi, l'objectification de l'Autre éloigne la représentation de la douleur puisque celle-ci signifie la représentation de la voix, de la subjectivité. C'est la mise en scène qui maintient la distance et, de ce fait, encadre, enserre et confirme l'invasion, la victoire. On retrouve ce phénomène à plusieurs reprises dans le roman. Un autre personnage, J.T. Merle, un « directeur de théâtre » venu de Paris fait part de ses « émotions » et de son « étonnement » bien qu'il ne soit en fait « jamais témoin de l'événement. » (53) Ce qui ressort, c'est qu'il reste toujours éloigné « du vif de la souffrance » (53), mais reste, malgré tout, amoindri par la peur : « pour lui, la mort se tapit dans le moindre taillis ; elle risque de surgir sans le luxe d'une mise en scène. » (53) L'enjeu pour le conquérant qui transcrit les progrès de la conquête semble être d'exiler à tout prix le contact avec la souffrance de l'autre, avec la mort en direct.

La description de la razzia du capitaine Bosquet, élaborée à partir de lettres que s'échangent deux officiers (ce qui fait d'eux des « témoins acteurs ») (75) insiste également sur la mise en scène :

Je vais te raconter tout cela ; il y a de tout dans cette razzia : marche militaire et sages combinaisons, énergie digne d'éloge dans l'infanterie, qui était harassée et ne s'est pas arrêtée un instant, ensemble parfait dans notre belle cavalerie, et puis toute la *poésie* possible dans les détails de la scène, qui fait le fond de la razzia. (81)⁴

Le récit de Bosquet insiste sur l'esthétique de la scène, la poésie. Les détails de la scène sont des éléments qui détournent à nouveau de la douleur subie. Plutôt que de mentionner le corps blessé, meurtri, il insiste sur l'intensité de la couleur, sur leur violence. La mort de l'Autre n'est qu'un décor : on lui refuse sa place. Rien n'est mentionné de la violence des combats, si ce n'est le commentaire de la narratrice : « Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs. » (81) L'opposition des deux propositions confirme bien l'effacement du corps meurtri, blessé. La douleur et la blessure de l'autre sont à nouveau évacuées.

L'objectification de l'Autre et la disparition concomitante de sa voix qui résulte, comme nous l'avons vu, d'une accentuation de la mise en scène est, comme le rappelle Elaine Scarry dans *The Body in Pain*, symptomatique de la non-référentialité du corps.

Ici, les situations extrêmes, la blessure, la douleur et la mort des Algériens ont donné lieu à une réorientation de la référentialité du corps : le sujet est emprisonné, ligoté dans des lectures objectifiantes. La liberté référentielle du corps s'est, en quelque sorte, emballée puisque la direction interprétative ne se limite plus à la considération du contexte d'origine (119).

En effet, d'après Scarry, la liberté effrayante qui surgit provient de la blessure:

Wounding is able to open up a source of reality that can give the issue force and holding power. That is, the outcome of war has its substantiation not in an absolute inability of the defeated to contest the outcome but in a process of perception that allows extreme attributes of the body to be translated into another language, to be broken away from the body and relocated elsewhere at the very moment that the body itself is disowned. (124)

L'instabilité référentielle, combinée à l'extraordinaire pouvoir d'interpellation qui émane du corps, mais surtout du corps blessé, produit donc l'aporie dans laquelle s'est articulée la vision du conquérant. Cependant, c'est dans cette même aporie qu'Assia Djébar va intervenir afin de réorienter la référentialité du corps et de le ré-inscrire dans son histoire, dans sa culture.

En écho au récit du capitaine Matterer qui regarde la ville d'Alger, Djébar s'interroge sur le comportement, les inquiétudes, émotions des Algérois qui voient l'Armada française se mettre en position d'attaque:

Qui dès lors, constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? » (14) [. . .] « des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrement sans doute, les vaisseaux. Qui le dira, qui l'écrira ? Quel rescapé, et seulement après la conclusion de cette rencontre ? (16)

L'inversion du processus de lecture de son histoire, amorcée par une énonciation des états d'âmes probables de ces hommes et femmes qui ont fait face à l'armée française se voit renforcée par l'insertion du topos de la douleur. Cependant, l'insertion de ce topos vise à remettre en cause la façon dont l'interprétation finale de la guerre s'est faite : lecture qui a évacué le monde de l'Algérien, évacué sa voix, lecture subordonnée à l'inscription du corps blessé comme corps vaincu.

Par exemple, dans l'une des descriptions, celle de la défaite de Staouéli, Djébar retient une scène que le Baron Barchou a isolée et rapportée, un mois plus tard dans les mots suivants:

Des femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ces mutilations. L'une d'elles gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur ! Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle écrasa avec une pierre la tête de l'enfant, pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains ; les soldats l'achevèrent elle-même à coups de baïonnette. (31)

Comme le souligne Mildred Mortimer, Djébar va procéder dans un premier temps de la sorte:

Examining written and oral accounts uncover hidden truth and forgotten events, Djébar reconstructs incidents of terror and brutality, never flinching from the violence... [and] placing herself on the battlefield with the dead and dying. (105)

Se démarquant ainsi du regard de Barchou qui, dit-elle, « semble se concentrer sur la poésie terrible ainsi dévoilée » (30), Djébar insuffle une dynamique à une image qui risquait un instant de s'immobiliser. En juxtaposant, immédiatement après la version de celui-ci, son interprétation de l'action de ces femmes, elle canalise ainsi la référentialité du corps qui risquait de passer dans le camp de Barchou:

Ces deux Algériennes — l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde dans un sursaut de bravoure désespérée faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée—, ces deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. (31)

D'un acte présenté comme gratuit, sauvage et inhumain par Barchou, on passe à une interprétation réinscrivant la place de ces femmes dans leur culture, puisque l'accent est mis sur la motivation héroïque et la volonté de protéger l'enfant, justement du conquérant.

A travers l'analyse de ces quelques exemples, on prend conscience de l'enjeu de la représentation de la violence et, en particulier du corps blessé ou de la douleur qui résulte d'un assaut. Comme nous l'avons vu, le refus de mettre en lumière la blessure et toute violence subite par un corps pris d'assaut, peut, dans des circonstances politiques ou militaires particulières (rébellion, invasion, torture), équivaloir à une volonté de contrôler le cadre et l'environnement dans lesquels le corps s'inscrit. Dans ce cas, l'orientation interprétative qui émerge contribue à guider et circonscrire la référentialité du corps, et par là l'instance culturelle, la subjectivité d'un individu ou d'un peuple.

Dans ce texte, Assia Djébar se replonge dans la violence infligée à son peuple non pas simplement pour contempler la béance de la blessure et s'y perdre, mais au contraire pour renouer avec une instance et avec une subjectivité qui se dévoilent et palpitent au rythme de la reconnaissance de la douleur et de la violence passées.

NOTES

¹ Dans le cadre de cet essai, je ne m'étendrai pas sur les implications d'une telle caractérisation. On peut se référer cependant à Andrea Page, « Rape or Copulation? Ambivalence and Complicity in Djébar's *L'Amour* » *Yale French Studies*, 2 (Fall 1994), pp. 42-53 et Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds* (Heinemann: Portsmouth, 2001) entre autres pour poursuivre cet aspect-là.

² Le texte d'Assia Djébar reprend de nombreux aspects de la conquête d'Alger et de l'Algérie en général. Pour plus d'informations concernant la conquête, consulter l'ouvrage (en particulier l'introduction) de Benjamin Stora, *Algeria 1830-2000. A Short History*. Tr. Jane Marie Todd. (Cornell UP, Ithaca, 2001).

³ C'est moi qui souligne.

⁴ C'est moi qui souligne.

ŒUVRES CITÉES

- Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Collection Livre de poche. Paris : Albin Michel, 1995.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writers Between Worlds*. Portsmouth : Heinemann, 2001.
- Mortimer, Mildred. « Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography. » *Research in African Literatures* 28.2 (1997): 102-17.
- Page, Andrea. « Rape or Copulation? Ambivalence and Complicity in Djébar's *L'Amour*. » *Yale French Studies* 2 (1994) : 42-53.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Stora, Benjamin. *Algeria 1830-2000. A Short History*. Tr. Jane Marie Todd. Ithaca : Cornell UP, 2001.