

MAGDALENA ZDRADA-COK
Université de Silésie, Katowice

La peinture orientaliste et l'enjeu féministe dans la littérature maghrébine d'expression française : *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar

Orientalist painting and feminist issue in francophone literature of the Maghreb :
Femmes d'Alger dans leur appartement by Assia Djébar

ABSTRACT: The paper discuss on orientalist painting's inspiration in the short story *Femmes d'Alger dans leur appartement* (*Women of Algiers in Their Apartment*) by Assia Djébar. Focused on feminist themes, we examine the presence of some motifs inspired by E. Delacroix's and P. Picasso's paintings (the series of *Femmes d'Alger dans leur appartement*). We demonstrate that references to orientalist painting and debate with it become in Djébar's short story elements of a cultural dialogue and contribute to a hybrid character of her text.

KEYWORDS: orientalism, feminism, hybridity, intercultural dialogue

Ecartelée entre plusieurs cultures, à cheval entre la civilisation arabo-berbère et le monde occidental, la littérature maghrébine d'expression française est par définition dialogique. A ses origines inséparable de l'histoire coloniale¹ et inscrite, dans son évolution, au cœur de la réflexion épistémologique sur la culture postcoloniale, la littérature francophone du Maghreb élabore ses

¹ Cf. M. R. Bouguerra, S. Bouguerra, *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris : Ellipses, 2010, pp. 24-50.

propres modes d'expression qui s'appuient sur l'hybridation des esthétiques² et se prêtent à la correspondance des arts.

Si le dialogue qu'elle instaure avec la peinture est particulièrement intéressant, c'est pour plusieurs raisons. D'abord, comme l'explique Tahar Ben Jelloun, elle semble s'en servir pour se démarquer du cliché répandu dans la culture populaire arabo-musulmane qui maintient la réticence à l'égard de la peinture figurative (résultant de l'injonction de ne pas représenter l'image anthropomorphe du Créateur)³.

De plus, en ouvrant son texte à des jeux avec les codes picturaux, l'auteur maghrébin en est naturellement amené à se confronter avec la problématique du statut de son écriture et, en l'occurrence, celui de la littérature maghrébine en tant que telle⁴. Car confronter l'écriture avec la peinture orientaliste veut dire également se voir à travers le regard de l'Autre. En découvrant ce que Abdelkébir Khatibi désigne comme « le regard de l'autre dans l'image de soi »⁵, l'écrivain entreprend en effet une démarche qui est non seulement interdisciplinaire, mais encore interculturelle. En se penchant sur sa propre culture vue et jugée par l'Autre, il se positionne dans la perspective postcoloniale. Il est en effet impossible de parler du dialogue entre l'écriture et la peinture dans le Maghreb contemporain sans se référer à la réflexion qu'Edward W. Said présente dans *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978) pour démasquer les stéréotypes qui régissent les rapports entre les deux cultures. Rappelons que par son désir de « décoloniser » le regard que les occidentaux portent sur le monde arabe et par son souci de représenter le dynamisme culturel et identitaire du monde actuel, Said marque, avec sa théorie, un jalon important dans les études interculturelles et donne un considérable point de repère aux études postcoloniales⁶.

Notre analyse concerne l'orientalisme pictural qui intéresse Assia Djebar⁷ dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, récit écrit en 1978 et publié

² Cf. A. de Toro, *Épistémologies. Le Maghreb*, Paris: L'Harmattan, 2009, pp. 11-52.

³ Cf. T. Ben Jelloun, *Lettre à Delacroix*, Paris: Gallimard, 2010, pp. 30-32.

⁴ Cf. Ch. Bonn, « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents. L'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration », [in:] J. Bessière, J.-M. Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris: Honoré Champion, 2001, pp. 30-42.

⁵ Cf. A. Khatibi, *Le corps oriental*, Paris: Éditions Hazan, 2002, pp. 175-177.

⁶ Cf. E. W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris: Seuil, 1997 [1978, la version originale].

⁷ Sur Assia Djebar et sa place dans la littérature francophone et maghrébine, cf. M. Dziubińska, « Assia Djebar et la question de la francophonie » [in:] J. Lis, T. Tomaszewicz (dir.), *Francophonie*

en 1980⁸. Nous soumettons à l'analyse des références picturales qui jouent dans le texte djebarien le rôle du médiateur dans la réflexion sur le féminisme dans l'Algérie postcoloniale.

En nous référant à l'étude de Daniel Bergez, précisons que la peinture fonctionne comme un médiateur dans le contexte littéraire quand elle sert à véhiculer une vision du monde inhérente à l'œuvre. En pratiquant la création à partir d'une œuvre plastique, l'auteur se sert des allusions à la peinture, «à la manière d'un miroir indirect»⁹. Une telle démarche (qui n'est qu'une parmi de nombreuses modalités d'inscription de la peinture dans la littérature) lui permet de mieux transmettre au lecteur ce que Vincent Jouve considère comme «l'effet-valeur du texte»¹⁰.

C'est le cas du récit de Djebar qui, en reprenant le motif des «femmes d'Alger dans leur appartement», s'organise autour du dialogue que Pablo Picasso instaure avec Eugène Delacroix. Le titre du texte renvoie déjà, sans équivoque, au célèbre tableau du peintre romantique, créé en 1834 et exposé au musée du Louvre, ainsi qu'à sa seconde version, moins connue, exécutée en 1849 et qui se trouve actuellement au musée Fabre à Montpellier. En plus, ce lien, déjà flagrant dans le titre, fait l'objet de la postface *Regard interdit, son coupé*. Elle joue le rôle du métatexte par rapport au récit en question (dans la mesure où elle constitue son exégèse), tout en étant un essai sur la peinture orientaliste. Par-delà ces fonctionnalités d'ordre métadiscursif et critique, *Regard interdit, son coupé*, possède une importante dimension idéologique: ce texte pose la problématique féministe en orientant dans cette voix la lecture du récit *Femmes d'Alger dans leur appartement* et, par extension, de tout le recueil.

En effet, la postface dévoile l'importance de la «picturalité» des événements racontés qui constituent à eux seuls, suite à de nombreuses stylisations (qui feront d'ailleurs l'objet de la présente étude), de véritables tableaux orientalistes. Autrement dit, par l'intermédiaire des questions esthétiques, par le truchement de l'orientalisme pictural, *Regard interdit, son coupé* aide le lecteur à déchiffrer l'effet-valeur du récit *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

La postface reproduit l'évolution du thème des Algéroises dans le harem depuis la première version peinte par Delacroix en 1834, à travers l'actualisation du thème qu'il réalise en 1849 jusqu'à quinze lithographies exécutées par

et interculturalité, Prace Naukowe Akademickiego Towarzystwa Romanistów Polskich «Plejada», Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem, 2008, pp. 205-212.

⁸ A. Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris: Albin Michel, 1980.

⁹ Cf. D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris: Armand Colin, 2004, pp. 172-180.

¹⁰ Cf. V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris: PUF, 2001.

Picasso. Ces variations anticolonialistes et féministes autour du thème abordé auparavant par l'artiste romantique aboutissent, dans le cas du grand peintre cubiste, au portrait de Djamilia Boupacha qu'il réalise en 1962 pour la sauver de la guillotine. Dans le contexte du conflit franco-algérien, l'affaire Djamilia Boupacha, militante du FLN, torturée par les militaires français, condamnée à mort et amnistiée après les accords d'Évian en 1962, a impliqué nombre d'intellectuels de gauche qui ont manifesté en sa faveur (et notamment Simone de Beauvoir, Gisèle Halimi)¹¹.

Djebar compare le traitement du motif des femmes claustrées dans le harem par Delacroix et par Picasso en évoquant deux contextes différents de la réalisation de ces toiles. En effet si l'expérience artistique de Delacroix se déroule dans le cadre colonial, il s'agit, dans le cas de Picasso, de reprendre le thème en le chargeant de dimension anticolonialiste et féministe : le peintre espagnol plaide en faveur de l'indépendance de l'Algérie et de la libération des femmes algériennes.

Précisons donc à propos de la genèse du thème que c'est lors de sa mission diplomatique dans le cadre de la conquête de l'Algérie (en 1832) que Delacroix (d'après son *Journal*) aurait accepté l'invitation d'un subordonné de l'ingénieur en chef du port d'Alger ; celui-là l'aurait introduit dans son propre harem en lui octroyant ainsi le privilège d'être, probablement, le premier Européen à franchir le seuil de ce lieu interdit à tout regard étranger. Rappelons tout de même que cette version des faits est contestée par Rachid Boudjedra qui dénonce le mensonge de Delacroix en voyant dans ses modèles « de pauvres prostituées d'Alger : et non pas les occupantes du harem comme il l'écrivit »¹².

En effet, dans l'optique de Boudjedra, le clivage entre Delacroix et Picasso est évident. L'auteur de *La Répudiation* écrit en 1996 :

Le tableau de Delacroix était certes d'une beauté extraordinaire, mais il était quelque peu exotique, lascif et colonial. [...] Aussi va-t-il [Picasso] s'empresse de rectifier la vision coloniale de Delacroix et sa perception des femmes d'Alger. [...] Picasso le communiste diverge de Delacroix le colonialiste. L'atmosphère d'érotisme contenue dans le tableau de Delacroix et la couleur locale qui en émane, cède la place – chez Picasso – à un violent antagonisme entre la forme et la couleur. [...] Delacroix n'est pas seulement refait, corrigé, bouleversé de fond en comble. Il est « défiguré »¹³.

¹¹ Cf. S. de Beauvoir, G. Halimi, *Djamilia Boupacha*, Paris : Gallimard, 1962.

¹² R. Boudjedra, *Peindre l'Orient*, Paris : Zulma, 1996, p. 32.

¹³ *Ibidem*.

Mise en relief par Boudjedra, la perspective colonialiste et orientaliste (au sens saïdien du terme) de la démarche de Delacroix, en train d'explorer la culture qu'il juge exotique, pittoresque et anachronique, n'est nullement ignorée par Djébar. L'écrivaine maintient le clivage entre les visions de l'Algérie proposées par les deux artistes. Dans le cas de l'artiste romantique, elle sépare avec netteté le peintre novateur de l'homme occidental traditionaliste, conservateur et plein de préjugés¹⁴.

Et pourtant Djébar reconnaît à Delacroix le mérite d'avoir transgressé l'interdit et par conséquent, « peut-être malgré lui »¹⁵, d'avoir contribué au processus, toujours inachevé, de la libération des femmes algériennes. En effet, Delacroix étale aux yeux du public occidental « un Orient au féminin », c'est-à-dire un monde que la culture musulmane traditionnelle et patriarcale de son temps vouait à l'invisibilité et rangeait parmi les sujets-tabous. Ayant osé voir ce qui était caché à tout regard indiscret, ayant osé reproduire le souvenir du contact avec la réalité qui – par définition – lui était refusée, il a créé le tableau constituant « un regard volé »¹⁶. En dévoilant les femmes, Delacroix les a sorties de l'oubli et de l'inexistence.

En ce sens, il a annoncé le travail qui sera effectué plus de 100 ans après, dans le contexte de la décolonisation du monde maghrébin, par Picasso dans une série de lithographies qui mettront en scène « la libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit »¹⁷. Autrement dit, par sa curiosité qui frôle le voyeurisme, Delacroix a préparé la démarche de Picasso qui, inspiré par l'héroïsme des femmes lors de la guerre civile, tient à leur rendre hommage. Dans ce but, si l'artiste cubiste les dénude : s'il les représente en mouvement, s'il leur donne une image de combattantes farouches, c'est pour souligner leur force et leur capacité de s'émanciper, c'est pour mettre en lumière « une renaissance de ces femmes à leur corps »¹⁸.

Nous tenons à souligner que *Regard interdit, son coupé* d'Assia Djébar peut se lire de deux manières. Sur le plan d'une réflexion interculturelle générale, ce texte fonctionne (de manière autonome par rapport au recueil) comme un essai qui, intéressé par la peinture orientaliste, participe dans le débat sur le statut des femmes dans l'Algérie contemporaine. Pourtant, rattaché au recueil,

¹⁴ Elle cite à ce propos une des opinions misogynes du peintre: « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant des enfants, filant la laine ou brochant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ! » A. Djébar, *op. cit.*, p. 265.

¹⁵ *Ibidem*, p. 242.

¹⁶ *Ibidem*, p. 243.

¹⁷ *Ibidem*, p. 260.

¹⁸ *Ibidem*.

lu comme son métatexte, *Regard interdit, son coupé* met en abyme le récit *Femmes d'Alger dans leur appartement* dans la mesure où il en indique quelques jalons interprétatifs. En d'autres termes, ce commentaire permet au lecteur de décoder le langage pictural du récit.

Les références à la peinture contribuent ainsi chez Djébar à représenter l'enjeu du texte : poser la problématique de la libération des femmes algériennes. Si la peinture de Delacroix et de Picasso exhibe le corps féminin en dépit du « regard interdit »¹⁹ par la norme oppressive, l'écriture fournit à Djébar la possibilité de faire entendre la voix féminine en dépit du « son coupé »²⁰ par la culture patriarcale.

Sur le plan formel, cet objectif s'appuie sur la transposition du langage pictural dans le texte littéraire. Le récit *Femmes d'Alger dans leur appartement* fait fusionner la peinture et l'écriture, le corps et la voix. La pratique littéraire de Djébar converge, d'après nous, à la théorie du *corpslangue* élaborée par Khatibi. Rappelons à ce propos qu'en cherchant à cerner la spécificité de la littérature maghrébine d'expression française, l'auteur de *La mémoire tatouée* démontre qu'elle s'écrit dans un langage spécifique abolissant la différence entre la langue et le corps et transgressant le dualisme de l'abstraction et de la matérialité²¹.

Dans le récit d'Assia Djébar, le motif des chants folkloriques exprimant les plaintes des femmes claustrées (objet d'une quête ethnographique menée par Sarah) peut être lu comme le symbole de la vocation féministe de la littérature maghrébine. Il se superpose aux images obsessives des femmes claustrées auxquelles sont confrontés les personnages féminins (s'ils ne se trouvent pas eux-mêmes dans des situations d'enfermement). De cette manière la narration superpose deux plans temporels : celui du passé exploré par Sarah et celui de l'histoire racontée. Il se tisse en même temps le dialogue entre la parole littéraire et l'image picturale, dans la mesure où les scènes de la claustration reproduisent les motifs picturaux du cycle des femmes d'Alger.

D'abord, c'est Sarah qui apparaît comme une femme claustrée : elle est perçue comme telle dès l'incipit qui relate le cauchemar fait par son mari. L'héroïne y reste réduite à « une tête de femme aux yeux bandés, le son coupé, [...] masque de la jeune femme immobilisée »²². Figure généralisante des femmes algériennes privées de voix, privées de visage, brutalisées par l'histoire colo-

¹⁹ *Ibidem*, p. 237.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. A. Khatibi, *La mémoire tatouée: autobiographie d'un décolonisé*, Paris: Denoël, 1971; A. de Toro, *op. cit.* pp. 93-103.

²² A. Djébar, *op. cit.*, p. 62.

niale²³, l'image de Sarah fantasmée par Ali cède la place à la représentation réaliste de l'héroïne, femme moderne et active.

Celle-ci sera à plusieurs reprises confrontée à ses « sœurs » immobilisées, martyrisées, claustrées par les hommes. Mentionnons son amie Anne (une Française) qui vient de rater son suicide : plongée dans « un désarroi d'une femme mûre et abandonnée »²⁴, elle s'isole dans sa chambre, ne désirant que se cacher dans l'obscurité (« je ne supporte pas la lumière »²⁵ – déclare-t-elle, en s'obstinant à maintenir les rideaux baissés). Vient ensuite l'image récurrente d'une inconnue claustrée par son mari et qui se débat comme dans une cage, en exécutant une drôle de danse sur son balcon, chaque jour à la même heure. C'est alors que Sarah « songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement... »²⁶. Mentionnons encore un groupe de femmes que Sarah observe au hammam : « [...] muettes, se dévisageant à travers les vapeurs : ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain »²⁷ ou encore des femmes du cauchemar de Leila « voilées en blanc ou en noir mais le visage libre, qui pleuraient silencieusement, comme derrière une vitre »²⁸.

Du point de vue formel, concentrée sur les scènes de claustration de femmes, la narration ne suit pas l'enchaînement linéaire propre à la prose traditionnelle. Bien au contraire, morcelée et chaotique, elle ressemble à une série de tableaux reproduisant obsessivement le même thème. Cette technique, qui à la trame romanesque traditionnelle préfère une libre juxtaposition des images fragmentaires s'apparente, d'après nous, au collage cubiste.

Or, dans ce roman à l'histoire racontée décentrée, la cohérence du récit repose sur la trame métadiscursive qui s'organise autour du dialogue de la peinture et de l'écriture. Car tantôt fantasmées, tantôt oniriques, tantôt nourries d'une sensualité « orientaliste », les scènes qui prennent pour hypotexte pictural les tableaux de Delacroix et de Picasso s'organisent dans l'ordre qui renvoie à la postface *Regard interdit, son coupé*. De cette manière, le lecteur est amené à comparer l'histoire racontée et la postface pour découvrir tout un réseau d'analogies entre les deux textes. Ainsi, il peut se rendre compte que

²³ Le sens de cette image cauchemardesque se révèle à la fin du récit, au moment où le lecteur est mis au courant du séjour de Sarah dans une prison française pendant la guerre franco-algérienne. Cf. *ibidem*, p. 120.

²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵ *Ibidem*, p. 67.

²⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁷ *Ibidem*, p. 101.

²⁸ *Ibidem*, p. 86.

les allusions aux versions successives de *Femmes d'Alger dans leur appartement* servent à agencer le monde représenté et contribuent en même temps à élaborer la dimension idéologique du texte qui se trouve, par ailleurs, approfondie dans le paratexte final.

Précisons donc que le récit de Djébar refait tout d'abord la tonalité de la première version des Algéroises réalisée par Delacroix. Les images se construisent en effet autour du motif de la demi-obscurité de l'espace clos «l'atmosphère du lieu à demi-éclairé»²⁹. L'auteure restitue fidèlement l'ambiance de la toile de 1834 qu'elle décrit d'ailleurs dans la postface :

Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium – le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point³⁰.

Par la suite, la demi-obscurité cède la place à l'onirisme et à l'ambiance «vaporeuse» propre à la seconde version, celle où, comme le précise Djébar elle-même, «les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés» pour «éloigner de nous les trois femmes qui s'éloignent alors plus profondément dans leur retrait»³¹. Dans l'épisode du hammam présent dans le récit, l'effet du brouillard qui rend flous les contours des corps féminins, l'effacement des personnages derrière la vapeur rétablit la sensualité onirique et mystérieuse propre aux *Femmes d'Alger dans leur appartement* de 1849.

Or, la progression du récit djébarien repose sur le passage de l'esthétique de Delacroix à celle de Picasso. L'écrivaine reproduit dans son texte la démarche du peintre cubiste : elle démontre comment la vision des femmes du harem propre au peintre romantique se trouve déstabilisée, dépassée et contestée dans la série de quinze lithographies dans lesquelles l'auteur de *Guernica* soutient la décolonisation de l'Algérie et rend hommage aux Algériennes engagées dans la lutte pour l'indépendance.

En mettant en relief cette évolution du motif pictural, Assia Djébar exprime, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, sa conception du féminisme dans la réalité algérienne contemporaine. Car, ayant représenté les femmes delacroisiennes lascives et passives, elle convoque sur la scène les figures inspirées des militantes picassiennes. Il s'agit des trois filles du *hazab* (c'est-à-dire lecteur du Coran à la mosquée) qui représentent la nouvelle génération des femmes

²⁹ *Ibidem*, p. 71.

³⁰ *Ibidem*, p. 241.

³¹ *Ibidem*.

algériennes modernes, fortes et libres. Ces trois figures, l'aînée qui pratique le judo, la seconde qui étudie les sciences naturelles et la troisième qui fait de l'athlétisme, par leur dynamisme, par leur énergie presque virile font penser aux beautés sveltes et audacieuses des « olympiennes »³² de Picasso.

Finalement, tout comme l'auteur de *Guernica*, Djébar rend hommage aux femmes participant à la guerre de la libération de l'Algérie dans une longue tirade prononcée par Sarah: «[...] où êtes-vous les porteuses de bombes, où êtes-vous les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville »³³. D'ailleurs, l'héroïne principale parle de sa participation à la lutte, de son emprisonnement et finit par dévoiler son secret: «[...] la cicatrice bleue au-dessus d'un sein »³⁴.

Le sens du récit apparaît explicitement dans le dénouement du texte qui constitue l'appel à la solidarité féminine:

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des HLM. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!...³⁵

Assia Djébar souligne l'analogie entre son propre travail d'écrivaine qui consiste à faire parler les femmes en libérant leur « voix intérieure »³⁶ et le travail des peintres qui ont osé les « dénuder » en les exposant aux regards des spectateurs:

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes³⁷.

Cette vocation libératrice du récit est manifeste dans l'épisode de la « porteuse d'eau ». Animée par le désir qu'elle partage avec ses prédécesseurs-peintres, celui d'« ouvrir toutes les portes », Assia Djébar transgresse l'interdit pour exhiber la conscience à demi-endormie de la servante du hammam.

³² *Ibidem*, p. 260.

³³ *Ibidem*, p. 118.

³⁴ *Ibidem*, p. 120.

³⁵ *Ibidem*, pp. 127-128.

³⁶ *Ibidem*, p. 64.

³⁷ *Ibidem*, p. 263.

Symbole de la féminité marginalisée, souterraine presque, cette femme condamnée à l'existence dans les limites du hammam porte en elle les plus intimes secrets des femmes, accumulés dans sa conscience depuis des années. Le monologue intérieur de cette « exclue » de cette « humiliée »³⁸ devient une prise de parole symbolique de la femme algérienne qui « se dévoile » et qui fait tomber les masques imposés par la société traditionnelle.

Il résulte de ce qui précède que le dialogue entre la littérature et la peinture ouvre le texte djebarien à la polyphonie des voix. Par le truchement du langage pictural, l'écrivaine met au centre des perspectives narratives le corps féminin qu'elle dévoile avant de le faire parler. Dans l'écriture située à la frontière entre les genres et les esthétiques, la voix accordée à la femme use finalement de tous les registres mêlant la poésie (Sarah, la porteuse d'eau), le chant (femmes arabes et berbères anonymes) avec les réflexions érudites des porte-parole de l'auteure (Sarah, Leila) et de l'instance narrative. Cherchant à manifester sa solidarité avec les femmes algériennes - victimes de la société oppressive, Assia Djebar « décolonise » (avec Picasso) le regard que le monde occidental porte sur l'Orient (depuis la quête de Delacroix, en vue de l'exotisme et du pittoresque) et situe la représentation du monde maghrébin dans une perspective qui abolit les clivages existant entre les deux cultures.

³⁸ *Ibidem*, pp. 110-111.