



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en sciences

Spécialité: Français

Option: SCIENCES DU LANGAGE

**La symbolique du voile dans la littérature
maghrébine féminine d'expression française
Le cas de Assia Djébar, Fatima Mernissi
et Nina Bouraoui**

Présentée et soutenue publiquement par :

Mme Nassima Selma BOUAYED

Sous la direction de:

Mme CHIALI LALAOUI

Fatima Zohra

Devant le jury composé de :

- | | | |
|--------------|-----------------------------------|------------------|
| - Président | : Mme Sari Fewzia | Pr. Univ Oran2 |
| - Rapporteur | : Mme CHIALI LALAOUI Fatima Zohra | Pr. Univ Oran2 |
| - Examineur | : Mme MEHADJI Rahmouna | Pr. Univ Oran2 |
| - Examineur | : Mme LAZREG HAOUAS Zohra Kheira | Dr. ENPO-Oran |
| - Examineur | : Mme TABET AOUL Zoulikha | Dr. USTO |
| - Examineur | : M. BENMOUSSET Boumedienne | Pr. Univ Tlemcen |

Année universitaire 2017-2018

Dédicace

A ma mère, Zaza. L'aboutissement de ce travail te doit beaucoup. Vois-y le témoignage de mon amour et mon infinie reconnaissance.

A la mémoire de mon père, parti trop tôt, bien avant de m'apprendre à vivre sans lui.

Remerciements

Je voudrais en premier lieu exprimer mes plus sincères remerciements à Mme Sari Fewzia pour son soutien et surtout ses qualités humaines. De sa part, tous les doctorants ont reçu non seulement les encouragements dont ils ont tant besoin mais aussi de très précieux conseils.

Toute ma reconnaissance va aussi à ma directrice de recherche Mme Lalaoui Chiali F. Zohra qui n'a cessé de m'orienter tout au long de mon travail.

Je suis très reconnaissante à l'égard de ma sœur de cœur Téma Lazouni qui m'a inlassablement donné l'impression qu'il est toujours possible d'aller de l'avant.

Je remercie particulièrement ma sœur Nabila qui m'a donné beaucoup de son temps et surtout de sa patience.

J'ai une pensée très tendre envers mon mari et mes deux enfants Abdelkrim et Manel dont la présence m'a été d'un grand secours dans les moments les plus délicats.

Je tiens aussi à remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin, parfois même de très loin, à l'élaboration de ce travail.

Je remercie également les membres de mon jury qui ont bien voulu examiner mon travail.

SOMMAIRE

Sommaire

Introduction

Partie I : Littérature maghrébine moderne et écriture féminine

Chapitre I : Naissance et évolution de la littérature d'expression française en Algérie

Chapitre II : La question du voile et son historicité

Partie II : Voile déformant de la littérature ou littérature en tant que voile

Chapitre I : Le voile entre conformité sociale et positionnement

Chapitre II : Les différentes formes du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française

Partie III : Analyse sémantique et discursive

Chapitre I : Vers une analyse polysémique

Chapitre II : Analyse discursive dans le corpus étudié

Conclusion

INTRODUCTION

Le vêtement a depuis toujours été le reflet de celui qui le porte. C'est également l'expression d'un mode de vie et d'une réalité économique sociale et culturelle. Les vêtements que l'on porte ne relèvent pas du hasard. On les choisit en fonction des saisons, de la température, mais aussi en vue d'activités de la vie quotidienne. On se vêt différemment selon les régions dans lesquelles on habite et en fonction des coutumes qui forgent nos croyances et nos représentations.

Le vêtement est également un signe d'appartenance à un groupe social, une manière d'affirmer son identité, de se faire connaître et reconnaître, de manifester sa place et son rôle dans la société : homme ou femme, policiers, gendarmes, militaires, magistrats, membres du barreau, sportifs de telle spécialité ou de telle nationalité, etc. Le vêtement est donc un signe sémiotique protéiforme.

Par ailleurs, les jeunes affirment leur originalité par leurs tenues : c'est l'effet boomerang de mode. La multiplication des tenues unisexes nivelle la population et favorise l'anonymat. Le vêtement marque l'appartenance, non seulement à une catégorie de population, mais aussi à une époque donnée. Etre à la mode est une manière d'être de son temps. Personne n'aime avoir des vêtements démodés. Le vêtement marque aussi dans le temps certains moments privilégiés. On parlait autrefois des habits du dimanche. On parle encore de la robe de mariée, des vêtements de deuil, des habits de fête, des déguisements du carnaval. On achète très cher des vêtements portés par des vedettes.

La capacité pour le vêtement de distinguer les gens selon leur sexe et leur âge se réduit de plus en plus, il jouerait par contre un rôle socio-politico-spirituel : il indiquerait la classe sociale (pauvre ou riche),

l'appartenance religieuse (le hijab, la kippa...etc). Pour les sociologues, les raisons de l'habillement se résument à trois éléments : utilité (fonctionnel), personnalité (statut social) et sexualité (attirance). En nous référant à ces propos, nous pouvons considérer le vêtement sous trois angles distincts :

- Le vêtement représente des identités, des origines, et des influences ;
- Le vêtement est un indicateur de l'appartenance à une certaine classe sociale ;
- Le vêtement est commutable suite aux influences (frontalière, medias, guerres), et au contexte spatio-temporel.

La communication par le biais du vêtement est considérée comme une communication non verbale. Elle est soit intentionnelle soit conventionnelle. Son fonctionnement est assuré par un code commun entre un émetteur et un récepteur. Le signe peut ainsi révéler plusieurs significations qui attribuent des référents au signifié. Ces données permettent d'informer sur les dimensions : culturelle, sociale, politique, historique, voire même renseigner sur une idéologie dominante. Le processus d'identification, de décodage et d'interprétation de la signification va s'opérer grâce au système de signification établi par le schéma Saussurien :

SENS = SIGNIFIANT + SIGNIFIÉ.

- Le signifiant : il représente l'aspect sensible du signe, lié au/aux sens ;
- Le signifié : il traduit la représentation mentale que l'individu se fait du référent au contact du signifiant ;
- La signification : elle représente lien logique qui unit le signifiant au signifié. La signification englobe le champ sémantique que produit le signe dans l'esprit. Celle-ci dépend de deux champs distincts : la

dénotation et la connotation, établies par une convention et régies par des règles sociales qui désignent ou signifient quelque chose d'abstrait ou de concret.

Le vêtement en tant qu'objet sémiotique communique un message, transmet une signification, une appartenance, une origine, ou une catégorie sociale

Le vêtement serait donc un signe pouvant avoir plusieurs formes, une entité destinée à véhiculer une information de manière intentionnelle ou pas, et ce par le biais d'un canal (physiologique ou technique), sans pour autant déséquilibrer le processus de communication (émetteur, récepteur, et un message relatif à un objet (le sujet ou la chose en question). Il est composé de différents signes répertoriés et codés.

A partir de là, nous pouvons comprendre que l'objet, et nous entendons par cela tout phénomène perceptible (naturel, artificiel relatif à la société) fait partie intégrante d'une démarche interprétative et obéissant à une convention interprétative ou à une forme de **convention culturelle ou de code**. Dans cette perspective, R. Barthes affirme que :

« l'objet culturel possède, par sa nature sociale, une sorte de vocation sémantique : en lui le - est tout prêt à se séparer de la fonction et à opérer seul, librement (...) »¹.

En méditerranée, surtout occidentale, le port du voile en tant que signe religieux n'a rien de nouveau. La femme grecque, espagnole, italienne ou française, porte encore traditionnellement un foulard, une coiffe ou une mantille, plus particulièrement lors des fêtes religieuses.

¹ R. BARTHES, *Système de la mode*, Paris, Le Seuil, 1967.

Dans le monde musulman, conservateur et traditionnel, la manière de s'habiller revêt une importance capitale. Cette préoccupation façonne les représentations sociales en termes mélioratifs vs dépréciatifs. Nous pouvons déjà remarquer que la référence la plus commune de l'identité musulmane est le vêtement des femmes, et l'idée selon laquelle ce code vestimentaire est signe de réaction religieuse est récurrente dans d'autres religions telles que le christianisme primaire, le judaïsme, etc.

Nous avons pu remarquer ces dernières années l'augmentation du nombre de femmes voilées et ceci concerne des personnes de plus en plus jeunes. Cependant, nous avons aussi constaté un changement dans le comportement de ces femmes qui se sont émancipées, qui participent aux manifestations culturelles et scientifiques, et qui ont pu accéder à un espace qui était jadis destiné exclusivement à la gente masculine. Le voile changerait-il alors de signification et de représentation ? Car il a toujours été rattaché à l'image du confinement et de la soumission de la femme, et là il produit l'image inverse. Le corps féminin ainsi voilé, ne serait plus opprimé mais bien au contraire, complètement libéré.

Le voile, autant par sa forme que par la façon dont on le porte, change d'appellation selon les lieux, les pays, les classes sociales,... On peut dire qu'il y a autant de voiles que de régions et, dans certains cas, c'est même l'homme qui se voile et non la femme, comme chez les Touaregs.

La littérature contemporaine a porté un intérêt particulier pour la symbolique de l'être, de l'objet et du vêtement. Elle s'est bâtie sur des symboles liés à la culture pour justifier une forme d'idéologie en quête d'un statut et d'une identité, politique, culturelle, sociale, ...etc. C'est pourquoi, la représentation du corps et surtout de la femme dans les romans maghrébins contemporains d'expression française font partie d'un axe

thématique qui converge vers cette Idéologie de la quête de Soi et de l'identité.

Nous pensons que la symbolique du voile dépasse son image représentative d'obligation religieuse puisqu'il a existé bien avant l'avènement de l'islam. Ceci nous a amené à avancer les remarques suivantes : il est vrai que le foulard est un symbole de l'identité musulmane, mais il est aussi un espace que les musulmanes s'imposent et mettent entre leur monde et le monde moderne.

Notre recherche va donc s'orienter essentiellement sur les vocables « Voile et Hidjab » et sur les différentes perceptions et acceptions que les écrivaines font de cet objet sémiotique au sein d'une littérature féminine maghrébine d'expression française. Pour ce faire, nous nous intéresserons plus particulièrement à la sémiotique de l'objet, et ce à partir des travaux de R. Barthes, et de U. Eco.

Nous avons choisi d'orienter notre recherche vers des œuvres d'auteurs féminins car nous pensons qu'elles sont plus concernées par ce phénomène. Nous allons à travers cette étude essayer d'explorer les représentations du voile présentes dans quelques textes littéraires maghrébins ainsi que dans quelques textes religieux.

Il s'agit essentiellement des ouvrages *Vaste est la prison*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar, de *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, et de *Rêves de femmes et sultanes oubliées* de Fatima Mernissi.

Notre travail a pour ambition de débroussailler quelques questions fondamentales à propos du fonctionnement du processus communicatif du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française. Dans cette thèse nous tentons de voir comment les auteurs maghrébins et plus

particulièrement les auteurs féminins attribuent du sens à des objets à travers l'œuvre romanesque ?

Notre objectif à travers cette étude est de comprendre comment l'objet- vêtement produit-il du sens pour le sujet ? Comment le voile peut-il contribuer à la construction du sens avec le corps à la fois réel et symbolique qui l'habite ? Quelle « figure de Soi » est reflétée par l'iconisation du vêtement en tant qu'objet sémiotique ? Et comment cet objet-vêtement est-il représenté dans l'œuvre littéraire féminine maghrébine d'expression française ? Quels sont les attributs du voile ? Le voile est-il expression d'une idéologie, d'un rapport de contrainte avec l'autre ? Comment le voile a-t-il dépassé son statut de simple vêtement en se fixant en un signe sémiotique à plusieurs valeurs ?

Notre travail va s'articuler autour de trois parties :

La première, introductive, que nous avons intitulée *Littérature maghrébine moderne et écriture féminine* contient deux chapitres. Le premier est réservé aux spécificités de l'écriture féminine et les différents genres de la littérature d'expression française en Algérie. Nous y abordons également les représentations culturelles de la femme et nous y présenterons les différents ouvrages du corpus. Le deuxième quant à lui est consacré à l'historicité du voile dans les différentes cultures arabo-musulmane, chrétienne et judaïque ainsi que le statut du voile et son va et vient du simple vêtement au symbole.

La deuxième partie qui s'intitule *Voile déformant de la littérature ou littérature en tant que voile* est construite autour de deux chapitres. Le premier est entièrement consacré au concept du voile sous ses différents aspects : conformité sociale et positionnement. Nous réalisons par la suite l'analyse de ce concept à travers le corpus comme un lexique axiomatique, ensuite nous mettons le point sur l'influence du voile sur l'image et l'estime de soi. Enfin, nous clôturons ce chapitre par la mise en avant des

environnements discursifs du vocable « voile » à travers le corpus étudié. Le second chapitre quant à lui traite des différentes représentations que peut véhiculer le voile, dans sa composante lexicale et dans sa composante pragmatique. Nous analysons les isotopies qu'il véhicule afin d'arriver à deux discours, l'un libérateur et l'autre destructeur.

Quant à la troisième et dernière partie que nous avons intitulée *Analyse sémantique et discursive*, elle nous permet de faire le point et de nous situer par rapport à quelques questions fondamentales relatives aux fonctions sémiotiques du signe. Dans un premier temps, il s'agit de définir les processus de communication à travers l'objet et de réfléchir sur le concept du corps féminin comme objet de désir, de répulsion et d'idéalisation. Dans un second temps, il importe d'expliquer l'importance accordée au personnage femme et ses différentes représentations à travers l'analyse discursive des différents ouvrages du corpus. Dans ce chapitre, nous avons jugé nécessaire d'aborder aussi plusieurs notions conséquentes telles que le « je », l'espace et le temps ainsi que la visée illocutoire du vocable « voile » chez les différents auteurs. Enfin, en dernier lieu, nous avons opté pour une analyse lexicométrique qui a pour objectif de détecter et de recenser les différentes apparitions du terme « voile » dans notre corpus.

Partie I

Littérature maghrébine moderne et écriture féminine

Introduction

Avant d'exploiter l'image du voile dans notre corpus, qui est strictement constitué des écrits de femmes, nous allons d'abord aborder la littérature féminine en Algérie et ses caractéristiques. Pour ce faire, nous donnerons dans un premier temps, un aperçu de la naissance et de l'évolution de la littérature algérienne d'expression française. Nous analyserons le contexte littéraire et les courants idéologiques qui ont présidé à la naissance de la littérature algérienne autochtone, littérature essentiellement masculine. Cette littérature, se présentant comme un contre discours, donne de la femme une représentation que la littérature féminine tente de dénoncer. Dans un second temps, nous traiterons la question du voile et de son historicité, notamment à travers la culture chrétienne, la culture judaïque/hébraïque et la culture arabo-musulmane, pour aborder ensuite le statut du voile dans la société contemporaine.

CHAPITRE I

Naissance et évolution de la littérature d'expression française en Algérie

Il est indéniable que la littérature maghrébine d'expression française s'inscrit impérativement dans un contexte socio-historique et culturel particulier qui a conditionné son émergence sous l'occupation coloniale. De ce fait, elle s'impose d'emblée comme une parole des écrivains autochtones devant contrecarrer le discours idéologique véhiculé par la littérature coloniale. Dès son émergence, cette parole des auteurs maghrébins se trouve confrontée au problème de la valorisation identitaire et de l'enracinement. Même si l'énonciation de ce discours social et idéologique est fondamentalement incontournable, il n'en demeure pas moins que la littérature maghrébine connaît une évolution marquée par une recherche esthétique alliant le pouvoir immense dont dispose le langage travaillé par l'imaginaire maghrébin. Les écrivains transgressent ainsi les normes formelles du texte romanesque codifié par la tradition occidentale : désormais ils consacrent l'essentiel de leurs créations à se forger des procédés poétiques qui peuvent désigner et dessiner les configurations multiples et variées du signe maghrébin. Nous assistons à une sorte de maturité du signe qui se fait délibérément éclaté, rebelle, disséminé, perversi...

1. Le contexte littéraire d'émergence de la littérature algérienne

Dans ce point, il s'agit de proposer un panorama de la littérature algérienne d'expression française depuis son émergence, dans sa diversité

et sa singularité, au niveau de ses écritures et de ses imaginaires. A travers ses courants d'idées nous aborderons les conditions de son émergence, son évolution, ses formes, ses structures et ses multiples modalités d'expression. De grands courants de la littérature française ont produit des discours sur l'Algérie avant que les Algériens ne prennent eux-mêmes la plume pour se distinguer en langue française.

1.1. La littérature de campagne

De la conquête à 1900, la représentation de l'Algérie se fait essentiellement en termes de campagnes militaires et de sensations exotiques. Elle est le fait de militaires, d'officiers en tous genres qui relatent leurs témoignages mais aussi de correspondants de guerre, de touristes qui participent à l'entreprise coloniale. Textes où l'histoire et le subjectif se combinent simultanément, récits d'expédition, de campagnes à l'intérieur du pays mais aussi de carnets de route, des mémoires dans lesquels l'écrivain se mettait en valeur, glorifiait l'action française et rêvait d'une terre considérée comme vierge. Les récits ethnographiques, les documents les épopées retraçaient les victoires de la France ainsi que la puissance de feu de l'armée française incendiant le pays enfumant les populations.

Leurs témoignages relatent des réalités vécues mais celles-ci sont transcendées par des images, ce qui donne à cette réalité une dimension théâtrale ; le monde est exprimé sous le mode de l'imaginaire. La réalité du pays était totalement occultée, laissant place à leur subjectivité. Leurs récits encourageaient la fuite du réel et leur permettaient de se créer un

refuge où de masquer leur culpabilité. L'idée de louange, de glorification, de joie de satisfaction, revient dans tous les textes¹.

La représentation de l'Algérie ne se fait qu'en termes de campagnes militaires et de sensations exotiques où discours de justification et de légitimation occupent une large place. L'Algérie, pays du Maghreb, est indissociablement liée à la civilisation latino chrétienne : c'est donc en toute légitimité que l'occupant va s'approprier les terres, asservir les masses colonisées et détruire à long terme les modèles socioculturels de l'autochtone.

Ces deux types de discours se retrouvent dans ce que l'on a appelé la littérature de campagne qui trouve son prolongement dans la littérature orientaliste.

Le discours de justification :

Il met en place les motivations politiques, culturelles et humanitaires du débarquement à Sidi Fredj et de l'annexion qui s'en suivit :

- Rupture diplomatique entre l'Algérie et la France après le «coup d'éventail » suivi par le débarquement du 14 juin 1830 ;
- Mise en contact d'un peuple «barbare » avec la civilisation de l'Europe, continent le plus cultivé et le plus fort du monde ;
- Apporter la liberté à un peuple attardé tenu sous le joug de l'empire ottoman.

¹ J. T. Merle, *Récit de la prise d'Alger*, 1830.

- Lettre de Joseph Bosquet à sa mère, *La razzia du capitaine Bosquet*, 1840.

- Epître du capitaine Montagnac à son oncle, *La marche sur Oran du capitaine Montagnac*, 1840.

Le discours de légitimation :

Une autre raison moins avouable, développée par Charles Robert Ageron¹ ainsi que par Alain Calmès², a dû peser considérablement sur l'expédition de 1830 : au XIX^e siècle, siècle mercantile, la force d'un pays se mesurait à l'étendue de son aire d'influence et d'échanges qui prêtait au commerce avantageux, aussi les initiatives coloniales répondaient à un besoin explicite : agrandir la France, employer la jeunesse et fortifier l'économie nationale.

1.2. Le courant exotique

L'exotisme se définit comme quelque chose qui n'est pas naturel, qui n'appartient pas à l'Occident ou qui provient de pays lointain et souvent chaud. Il suppose l'étrangeté et le différend. L'exotisme littéraire peut se définir comme l'intégration, dans le monde des lettres, de l'insolite géographique, ethnologique et culturel ; il traduit le goût de l'écrivain pour des contrées qui lui apparaissent comme étranges et étonnantes, féeriques ou légendaires, qui contrastent avec la sienne propre par le climat, la faune, la flore, les habitants (leur apparence physique, leurs costumes et traditions³).

« Ce qui fait le charme et l'attrait de l'ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est point tant que la nature y soit plus belle, mais que tout paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité. »⁴

¹ Charles Robert Ageron, *Histoire de l'Algérie contemporaine, 1871-1954*, PUF, 1999.

² Alain Calmès, *Le roman colonial avant 1914*, Paris, L'Harmattan 1984.

³ Dictionnaire International des Termes Littéraires, article *Exotisme*

⁴ Gide, *Journal*, 27 août 1935, p. 1236.

L'exotisme est d'abord chez l'auteur dans l'intention d'écriture, dans la réception, dans le goût d'un ailleurs car ce n'est pas la réalité ethnographique qui importe mais l'effet de dépaysement. Dès ses premières manifestations dans les littératures européennes, l'exotisme apparaît comme une littérature d'évasion¹ Avant de devenir une catégorie dans la théorie, il s'est longtemps confondu avec le pittoresque. L'exotisme commence avec le rêve, il vise l'imaginaire. L'exotisme est une question de représentation d'un réel appréhendé par un imaginaire qui en fait ressortir certains traits propres à susciter une rêverie sur un ailleurs dans l'espace et aussi dans le temps. La distance mais aussi une proximité sont nécessaires pour produire l'effet d'exotisme.

Par la thématique qui le définit, l'exotisme semble centré sur l'autre comme objet. Cependant il y a une différence fondamentale à établir entre le texte scientifique décrivant un peuple éloigné en ethnographie, en géographie humaine, en anthropologie... qui cherchent avant tout à rendre compte de manière aussi exacte que possible une réalité extérieure. (Cela ne veut pas dire que dans un document scientifique il n'y a pas de trace d'exotisme, ni que dans les textes exotiques ne comportent pas de documents). Cette écriture pose aussi un problème de littérature comparée puisqu'il repose sur une relation interculturelle exprimée par la littérature.

Suite à l'établissement final de la colonisation en Algérie et à la pacification partielle du pays, il y eut une succession de voyageurs en tout genre motivés par la découverte d'un pays inconnu et mystérieux pour la plupart des français. En quête d'aventures et de sensations nouvelles, ceux-ci trouvaient là une échappatoire à la monotonie de leur vie en métropole. En mal de sensations nouvelles, ils venaient à la découverte d'un exotisme, d'un nouvel Orient.

¹ Chateaubriand, *Voyage en Orient*, Montaigne, *Le mythe du Bon sauvage*.

Certains chercheront en Algérie un espace idéal où exprimer leurs fantasmes et satisfaire leur goût du neuf. Dominés par une vision idéaliste fortement enracinée dans le discours et les valeurs d'un romantisme finissant, ils occulteront sciemment la réalité douloureuse du pays. Leur curiosité se limitait au pittoresque et au décor, ils ignoreront ou feront semblant d'ignorer les horreurs de la colonisation. Leurs textes ne seront dès lors, que l'expression de la superficialité et de l'artifice, d'un romantisme réduisant le pays à un univers fait de mystères et d'invéraisemblances qui alimentent somptueusement leur désir et leur rêve d'exotisme. Des représentations plus ou moins idylliques caractériseront cette littérature, dont l'essentiel consistera en des tableaux chatoyants, des représentations de scènes de mœurs, des portraits, des paysages dont la qualité essentielle était d'encourager ou de provoquer ce sentiment d'étrangeté.

Le vocabulaire était puisé dans le réservoir animalier (*souplesse, agilité,...*) et c'est cette sauvagerie qui va dispenser l'auteur de parler de l'état d'âme des vaincus...L'animal a-t-il une âme ? De même qu'ils décriront une parcelle de vie qu'ils donneront comme globale et de cette parcelle de vie ils tireront des conclusions générales.

Les auteurs poétisent leur texte, car l'Orient inspire la poésie mais aussi parce que le texte poétique est le lieu où les fantasmes se dévoilent. La proximité de la France et de l'Algérie tendant à diminuer l'idée d'exotisme, le décalage social et culturel va être amplifié pour pallier à cette proximité.

S'ils prétendent rendre compte d'une autre réalité que la leur, en fait leur vision orientaliste, totalement emprisonnée dans des clichés et des stéréotypes, ne faisait que conforter leur désir d'aventures sans pour autant permettre une découverte du pays ou de ses habitants. Affirmant vouloir faire connaître et aimer l'Algérie, en fait leurs textes ont essentiellement

servi à la mystifier en fonction de leurs inspirations individuelles. Les thèmes essentiels abordés dans ce type de récits renvoient essentiellement à la recherche de l'inconnu, au dépaysement, à la découverte... Les écrivains se posent en tant que représentants de l'occident, spectateurs et témoins. La représentation de l'Orient illustre leur conception de ce que l'Orient devrait être¹.

1.3. L'algérianisme

Avec l'implantation coloniale, la littérature exotique dominante jusqu'à l'aube du XXème siècle, va évoluer pour faire le lit de la littérature coloniale. Les premiers romanciers coloniaux entendent se démarquer d'une littérature exotique qui est le propre des voyageurs et non du colon au sens propre du terme, c'est-à-dire ceux que Gabriel Audisio appelle :

« Les colons de l'âge héroïque qui avaient autre chose à faire que d'écrire, ceux qui ne racontaient pas l'Algérie, ceux qui la faisaient avec leur sueur et leur sang »².

On commence alors à faire la distinction entre ce qui est écrit sur l'Algérie et ce qui est écrit par l'Algérie, par les natifs ou ceux qui l'habitent à demeure. Le courant algérianiste illustré par les noms de Louis Bertrand (1866-1941) et de Robert Randau (1873-1946) est le premier à proposer une expression «autochtone» autonome de celle de la métropole. C'est avec Louis Bertrand que commence véritablement le grand roman colonial.

¹ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, 1835.

- Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 1851.

- Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*, 1859.

- Guy de Maupassant, *Au soleil*, 1884.

² G. Audisio, *L'Algérie littéraire*, Paris, Éditions de l'encyclopédie coloniale et maritime, 1948, p. 12.

Louis Bertrand

Nommé au début de sa carrière professeur au lycée d'Alger en 1891, Louis Bertrand découvre avec enthousiasme un monde méditerranéen qui l'enchant. Selon lui, en colonisant l'Algérie, les Français ne font que ranimer la tradition de l'Afrique latine, leur présence sur le sol d'Afrique est légitime, elle se justifie par un droit naturel, puisque seule la civilisation romaine aurait son empreinte dans la région, les autres envahisseurs l'ayant plutôt ruinée (les conquérants arabes n'ont rien ajouté à l'héritage de Rome, ils se sont même employés à tout saccager sans rien reconstruire). Dans la préface d'*Africa*, datée de 1904, il écrit :

« ...être le premier, - du moins parmi nos littérateurs, - qui ait vu l'Algérie moderne comme un pays latin. Ceux qui l'ont précédé, romanciers ou voyageurs, imbus de préjugés romantiques, - tous n'ont daigné apercevoir de cette Algérie que le peuple vaincu par nous ; ils se sont précipités vers le tire-l'œil du costume indigène, vers le fragile décor d'une civilisation misérable et agonisante. »¹

Ses idées :

Dès ses premiers romans, l'écrivain expose une thèse qui restera inchangée pendant un quart de siècle :

1. La négation de l'Afrique arabe au profit de l'Afrique latine ;
2. La légitimité de la présence française sur le sol algérien ;

3. La colonie est une source de régénération nationale au niveau politique, militaire et économique : elle permet de régénérer une société bourgeoise menacée de ramollissement ou de sentimentalité humanitaire.

¹ Louis Bertrand, *Africa*, Paris, Albin Michel, 1953, p.14.

Louis Bertrand était persuadé que la race française d'outre-mer était inférieure à celle de la métropole qu'il estimait usée par une démocratie arriérée et meurtrière, corrompue par des intellectuels dilettantes, submergée par des prolétaires abrutis, par des idéologies révolutionnaire.

Son œuvre :

Louis Bertrand a consacré une trilogie romanesque à l'action colonisatrice du peuple neuf :

- *Le Sang des races*, 1899, montre l'extension de la colonisation, symbolisée par le roulage, transport des marchandises par voitures hippomobiles, et qui fut un facteur déterminant de la pénétration saharienne.
- *La Cina*, 1901, décrit une campagne électorale dans la petite ville côtière de Tipasa.
- *La concession de Madame Petitgand*, 1912, évoque l'exploitation problématique d'un domaine agricole.

La doctrine algérieniste :

La philosophie de l'Algérienisme est précisée par Robert Randau. A son instigation se crée une association des écrivains algériens (A.E.A) qui va exprimer les idées essentielles de la doctrine algérieniste à travers "*Afrique*", une revue publiée officiellement de 1924 à 1957. Jean Pomier qui assura la présidence de cette association écrit :

« Nous pensâmes pouvoir établir notre doctrine, d'une part, sur une vive réprobation de l'Orientalisme de bazar - au nom de la vérité - d'autre part, sur une adhésion de principe à la thèse bertrandienne d'une

«latinité» dans la mesure où elle nous donnait après tout, autant de droit à «tenir» ce pays qu'à des envahisseurs venus jadis d'Arabie ou d'Égypte pour dévaster l'héritage latin.»¹

Louis Bertrand, Musette alias Auguste Robinet, Jean Pomier, Louis Lecoq, et bien d'autres encore ont marqué ce courant littéraire.

1.4. L'École d'Alger

Vers 1935, l'Algérianisme est en perte de vitesse. Un nouveau mouvement littéraire fait son apparition. Une nouvelle école s'affirme : "École d'Alger", selon Gabriel Audisio, "L'École nord-africaine des Lettres", selon Albert Camus. Il s'agit en fait d'un groupe d'écrivains réunis autour du libraire Edmond Charlot dont le désir commun est d'exalter des valeurs strictement méditerranéennes : Albert Camus, Jean Grenier, Emmanuel Roblès, Claude de Fréminville, René Jean Clot, Max Paul Fouchet et, lorsqu'il se trouve à Alger, Gabriel Audisio (chef d'école, c'est le plus âgé et il a déjà publié à Paris où il habite le plus souvent à cette époque, deux recueils *"Jeunesse de la Méditerranée"* et *"Sel de la Mer"*).

Parmi tous ceux-là, Albert Camus est certainement l'élément le plus actif de l'équipe. C'est ainsi que vers 1935, cet esprit méditerranéen prend solidement corps grâce à lui et à ceux qui l'entourent. *"Il faut le dire, écrit Charles Poncet, dans ces temps-là, nous étions des "Méditerranéens" conscients, presque militants et assez organisés autour d'Edmond Charlot, qui engloutissait ses maigres bénéfices de libraire dans l'édition de cahiers, tracts, plaquettes et manifestes."* La librairie d'Edmond Charlot, « *Les Vraies Richesses* », fondée en 1936 sert de point de ralliement, de lieu de rencontre aux écrivains.

¹ Jean Pomier, *Chronique D'Alger (1910-1957) ou le temps des Algérianistes*, Paris, La pensée universelle, 1972. p. 12.

La thématique essentielle gravite autour de cette sensibilité méditerranéenne que l'on veut exalter. "Jeunesse, mer, soleil" sont les mots qui reviennent le plus souvent, et à la latinité de l'Algérianisme qui fleure le fascisme, ces jeunes intellectuels (en plein Front populaire) préfèrent l'hellénisme et la Grèce antique, meilleurs symboles à leurs yeux du génie méditerranéen. Ils rêvent d'une civilisation commune à tous les riverains de la mer Méditerranée, idée particulièrement chère à Gabriel Audisio. L'école d'Alger se sent de vocation universelle et ne songe pas comme les Algérianistes à se consacrer totalement à un destin algérien. Une Algérie andalouse où se seraient mêlés harmonieusement les divers apports de l'histoire, tel est le rêve de ces hommes.

Cependant, l'œuvre de ces écrivains ne s'attache qu'en partie à peindre les réalités nord-africaines, et même alors, le colonisé n'apparaît presque pas, sauf en silhouette de personnage très secondaire. Ce que peignent ces écrivains de façon pénétrante, ce sont les milieux européens de l'Algérie, populaires ou petits-bourgeois, parfois de grandes familles de colons : ainsi Camus, dans certaines pages de *Noces* (1938), de *L'Été* (1954), de *L'Exil et le royaume* (1957), et surtout de *L'Etranger*.

Camus n'a jamais admis l'idée d'une nation algérienne préexistante à la conquête française. Selon lui, il y avait à l'époque un Etat algérien, et non pas une nation. Etablissant une nette distinction entre les concepts d'états¹, de nation² et de patrie³, il considère qu'en 1956 il existe une patrie algérienne dans laquelle deux peuples se sont enracinés avec la même

¹ Etat : entité politique constituée d'un territoire délimité par des frontières, d'une population et d'un pouvoir institutionnalisé.

² Nation : grande communauté humaine installée sur un même territoire et possédant une unité historique, linguistique, culturelle, économique.

³ Patrie : communauté politique d'individus vivant sur le même sol et liés par un sentiment d'appartenance à une même collectivité (notamment culturelle et linguistique).

intensité. Son opinion profonde est que ces deux peuples, celui qui est musulman et celui qui ne l'est pas – c'est ainsi qu'il établit la distinction – ont un droit égal à conserver leur patrie. Il faisait partie de ceux que l'on appelait des libéraux parce qu'ils savaient dénoncer la scandaleuse injustice qui sévissait en Algérie.

2. La littérature algérienne autochtone

2.1. Mimétisme et assimilation

Sur la base des prémices constitués par la prose d'idées, des écrits de ce qu'il est convenu d'appeler "la résistance - dialogue", et sous l'influence décisive de la littérature d'Afrique du Nord (*les Algérianistes*), se constitue une production littéraire à l'origine de la littérature algérienne moderne.

Cette littérature fondée au début du XX^{ème} siècle est généralement décrite en termes de mimétisme et d'assimilation. Elle se situe à un stade nouveau après l'impasse de la résistance - dialogue et reflète un rapport problématique à la réalité de la société coloniale. Explicitement, elle est tout le contraire d'une littérature nationale anticolonialiste, implicitement elle affirme et revendique la permanence de l'identité culturelle algérienne.

En effet, la notion d'assimilation est indicative de la tentative d'occultation du fait colonial comme cela sera clairement visible à travers les festivités et le discours du centenaire de la colonisation (1925, Hadj Hamou, recueil de nouvelles "*Notre Afrique*", Ould Cheikh, anthologie poétique "*Poètes d'Oranie*", 1930).

Suite à la nouvelle de M'Hamed Ben Rahal, "*La vengeance du Cheikh*", publiée en 1891, et considérée comme le premier texte de fiction algérien écrit en français, le premier roman sera écrit par Ahmed Bouri et paraîtra en feuilleton dans l'hebdomadaire "*El Hack*", sous le titre "*Musulmans et chrétiennes*" (1912).

Il faudra cependant attendre 1920, pour voir le premier roman édité : il s'agit de *"Ahmed Ben Mostafa goumier"*, de Mohamed Ben Si Ahmed Benchérif, un caïd et capitaine de l'armée française. Ce récit dont une grande partie est autobiographique, évoque les péripéties d'un soldat algérien, la guerre franco-marocaine, l'emprisonnement en Allemagne, la découverte de la vie en France et en Europe. Il évoque également, la vie en Algérie et déjà, traite du thème de la coexistence des deux cultures, européenne et algérienne à travers une série d'actions entreprises par les allemands pour se concilier les officiers algériens.

Pur produit de ce système prônant l'assimilation et s'identifiant à la mission civilisatrice, Abdelkader Hadj Hamou (1891-1953), titulaire de la chaire de la grande mosquée et vice-président pendant vingt ans de "l'Association des Ecrivains Algériens", établit sa réputation avec la publication d'une nouvelle *"Le frère de Thaous"*, préfacée par Louis Bertrand en 1925, et d'un roman *"Zohra, la femme du mineur"*, également paru en 1925. Ce texte développe l'idée du mirage de l'Occident et de la perte de l'identité de celui qui délaisse les valeurs de l'Islam et de la tradition présentées comme l'unique rempart de la moralité et de la personnalité algérienne. Dans ce roman Méliani, mineur, et Zohra sa femme, vivent un grand bonheur conjugal. L'homme est le petit fils d'un Agha ayant perdu sa fortune mais étant resté respecté pour sa foi. Méliani devient l'ami de Grimecci, un émigré d'origine italienne, qui l'entraîne dans la débauche. Sa femme Zohra tente vainement de le ramener vers le droit chemin. Thérèse, la femme de Grimecci, pour rendre son mari jaloux et se venger de lui, passe une nuit avec Méliani. Cette même nuit Grimecci est assassiné, les deux amants sont accusés et arrêtés. Zohra obtient le divorce de son mari et meurt peu après. Condamné pour le meurtre, Méliani est envoyé au Maroc pour purger sa peine. A la suite de cela, il se repend et redevient un musulman pratiquant.

Appartenant à la même génération que Hadj Hamou, Chukri Khodja, petit fils de Hamdane Khodja est né en 1891. Mouderras, interprète judiciaire, il entre en littérature avec deux romans importants qui reflètent fortement la problématique de l'assimilation. Publié en 1928, "*Mamoun l'ébauche d'un idéal*", consiste dans le récit de l'histoire du fils d'un riche propriétaire foncier envoyé étudier au lycée d'Alger. Attiré par le mode de vie occidentale et perdu dans diverses tentations et aventures, il sombre dans la débauche. Cela a pour conséquence la rupture avec son père. Au bord du désespoir, il rencontre M. *Rodonski* qui l'aide et le pousse à renouer avec son père en lui écrivant. Malade, *Mamoun* repart dans sa famille pour mourir en musulman. Entre l'envoi de la lettre au père et la fin du roman, *Mamoun* se questionne sur sa patrie.

Premier récit de vie d'assimilé, "*Mamoun...*", fera école dans la littérature de cette période. Son intérêt est d'avoir su se placer sur le terrain politico culturel : dès le départ, le romancier a su cerné la problématique, il a su exprimer l'idée voir l'impossibilité de l'assimilation.

Quant à l'écrivain Mohamed Ould Cheikh, plus jeune que les autres (1905-1938), il se fera remarquer surtout par son roman "*Myriem dans les palmes*" publié en 1936. Dans ce texte, la présentation des arabes s'opposant à la domination française reflète l'allégeance du romancier à l'ordre colonial. Cependant, le traitement du thème de l'identité culturelle, très présent dans la trame de l'œuvre, souligne une certaine ambiguïté et suggère le questionnement de cet ordre et de cette allégeance. *Myriem* héroïne du roman et son frère *Jean-Hafid* sont issus d'un mariage mixte. Leur naissance engendre une situation conflictuelle entre les parents, car "chacun souhaitait les convertir à sa religion". La mort du père, le capitaine Debussy débloque la situation. *Khadija*, désormais seule responsable de l'éducation de ses enfants, tente de les récupérer au sein de son identité arabo-islamique. Mais l'éducation paternelle a déjà produit ses effets : *Jean-Hafid* est lieutenant dans l'armée française et *Myriem* est passionnée

d'aviation et est fiancée à *Ipatoff*, un légionnaire, alors que sa mère voudrait la marier à Ahmed, un jeune lettré en arabe : les symboles sont ici évidents : Khadija et Ahmed représentent l'identité algérienne et *Myriem* et *Jean-Hafid*, les deux enfants, la tentation de l'assimilation. L'épilogue du roman réalise le vœu de *Khadija* : *Myriem* et *Jean-Hafid* réintègrent l'algérianité et l'islamité par le biais du mariage car *Myriem* épouse Ahmed et *Jean-Hafid* épouse *Zohra*, une jeune esclave musulmane rencontrée lors de ses aventures. Là encore le symbole est clair, l'identité algérienne sort victorieuse de son combat contre la tentation de l'assimilation.

Ainsi l'existence de ce double niveau de discours, montre en effet que mimétisme (modernité) et affirmation d'une identité arabo-islamique ne représentent pas deux attitudes contradictoires, mais plutôt complémentaires puisqu'elles sont faites de soumission à la domination coloniale et de maintien d'une autonomie culturelle.

Ce roman évoque les luttes idéologiques de l'Algérie coloniale et pose le problème du contact de deux civilisations dans la période où la France, par sa politique dite d'assimilation, tente d'imposer sa civilisation au détriment de celle du colonisé, qui lui se réfugie dans un attachement à son identité arabo-islamique.

2.2. Le roman de l'affirmation de soi ou la littérature de pré combat

Suite à la 1^{ère} phase où l'intellectuel prouve qu'il a assimilé la culture de l'autre, vient cette période de malaise où le colonisé réveille ses souvenirs et s'attache à mettre en relief son appartenance à un monde culturel spécifique différent de celui de l'Autre. Ces écrivains préparent ce que l'on appelle la littérature de combat, une littérature à visée politique qui soutient la lutte révolutionnaire.

Le roman ethnographique ou le roman de l'affirmation de soi ou encore la littérature de pré combat, consiste dans la description minutieuse de la vie quotidienne surtout sur le plan des moeurs et des coutumes.

Ainsi au niveau idéologique, une tendance commune caractérise les premiers romanciers maghrébins : ils se veulent les historiographes et les ethnographes de leur société ; le but de ces écrivains est de donner une vision de soi-même, de son terroir et de sa culture. Au niveau esthétique, cette littérature romanesque se caractérise par un autre élément : c'est que cette vision de sa propre société se base sur une technique réaliste, c'est-à-dire le déroulement linéaire d'une narration à la fois biographique et chronique sociale. Quelques oeuvres ont marqué ce courant littéraire comme *Le fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun, ou *La colline oubliée*, (1952) de Mouloud Mammeri , ou encore *La boîte à merveilles* (1954) de Mohamed Sefrioui....

2.3. La littérature de combat

Les premiers romans algériens passent presque tous inaperçus (époque trouble de 1945), le peuple algérien est trop occupé à panser ses blessures pour s'intéresser à une littérature. Après la phase ethnographique (1945-1952) où la littérature se voulait avant tout une monographie minutieuse d'une certaine réalité, va apparaître ce que l'on appelle la littérature de combat, une littérature qui vise directement le système colonial (1954-1962).

Les spoliations, les répressions, les humiliations vont être dénoncées par des écrivains qui se feront les porte-parole et les transpositeurs des malheurs qui affligent leurs compatriotes colonisés. Leurs romans traduisent l'exaltation de la solidarité populaire, de la culture du pauvre, du nationalisme algérien et le refus de l'oppression coloniale.

M. Dib, Kateb Yacine, Malek Haddad, Mouloud Mammeri, Jean Sénac, Henri Kréa Jean Amrouche et bien d'autres encore ont marqué de leur empreinte cette étape de la littérature algérienne d'expression française.

- Mohamed Dib : après "*La Grande Maison*" (1952) acclamé par la foule algérienne, Dib finit patiemment sa trilogie qui sape le colonialisme à la base (*L'Incendie* 1954, *Le métier à tisser* 1957). Il publie son recueil de nouvelles (*Au café* 1956), laissant entendre que la coupe est pleine, soutient la lutte armée, accable les forces répressives qui condamnent les hommes épris de liberté à vivre sous terre (*Qui se souvient de la mer* 1962 : les minautores qui représentent le système de répression coloniale, et le monde d'en bas qui représente la résistance nationale).
- Malek Haddad : porté plutôt sur la poésie va se lancer dans le roman. Il sort 4 romans à raison de un par an (*La Dernière impression* 1958, *Je t'offrirai une gazelle* 1959, *L'Elève et la leçon* 1960, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* 1961). Ses personnages sont souvent des intellectuels qui rendent hommage aux militants, aux combattants et aux martyrs.
- Kateb Yacine : publie un seul roman (*Nedjma* 1956) mais son activité littéraire se réalise sous forme d'articles, de conférences, d'interviews, de nouvelles, de contes, récits, poèmes, pièces théâtrales....
- Mammeri: Après *La Colline oubliée* 1952, où l'auteur est taxé de berbérisme, il publie *Le Sommeil du juste* 1955, un roman qui va le racheter aux yeux du public
- Henri Kréa : 1933, Alger, de mère algérienne, milite dans la résistance algérienne, publie de nombreux poèmes sous le titre : *Poèmes en Forme de Vertige* (1967), des poèmes qui s'interrogent sur l'aliénation, l'identité, le changement social en Algérie.
- Jean Sénac : 1926, Beni Saf, origine espagnol, publie des poèmes dans *Oran - Républicain*. Après 1954 il rejoint le FLN et rompt publiquement

avec Camus en 1956. Il crée des revues littéraires *Terrasses*, *Soleil* ; *Le soleil sous les armes* 1957 est une des premières œuvres de ce poète.

- Malek Haddad : 1927 à Constantine, 1954 études de droit à Aix-en-Provence, collabore avec le FLN. Après l'indépendance décide de ne plus écrire en français, puisque cette langue le sépare de ses vrais lecteurs.

Ainsi, pour ne citer que Mohamed Dib par exemple dans sa trilogie, l'auteur va s'appliquer à faire le tableau de la vie quotidienne en même temps qu'il décrira la prise de conscience des opprimés. Dès lors, il se proclame le défenseur du groupe exploité, de la communauté à laquelle il appartient ethniquement. La mise en scène du drame rural des fellahs de la région de Tlemcen dans *L'Incendie* va amener l'auteur à réfléchir sur la misère des paysans et à dénoncer la responsabilité de la colonisation. *L'Incendie* est le récit de l'organisation d'une grève de fellahs de *Beni Boublen*, cette grève rassemble les paysans, les petits propriétaires algériens et le militant communiste *Hamid Saraj* que la police recherchait dans *La Grande Maison*. L'intervention de ce personnage chargé d'organiser l'agitation politique dans les campagnes donne à *L'Incendie* un tour beaucoup plus net de roman politique : c'est le récit d'une prise de conscience politique. En revendiquant une vie digne sur sa terre, le paysan algérien se situe au cœur du conflit et sa revendication apparemment sociale ne peut que prendre un sens politique et national. L'incendie déclenché dans les gourbis, nœud symbolique du roman, représente le feu qui couve dans le pays : « *Un incendie avait été allumé et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain.* » Phrase prémonitoire si l'on songe que le roman publié en mars 1954 précède de quelques mois le déclenchement de la guerre d'indépendance.

Synthèse : Les différentes étapes de la littérature algérienne des colonisés

Frantz Fanon¹ voit dans la littérature des colonisés algériens trois phases :

- celle de l'assimilation
- celle du pré combat
- celle du combat

Dans la première phase, l'intellectuel prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. Dans un deuxième temps, période de malaise, d'angoisse, le colonisé réveille ses souvenirs. Dans un troisième temps, période de combat, de lutte révolutionnaire, l'intellectuel va tenter de secouer son peuple.

Cette répartition est critiquée car elle semble trop schématisée. En vérité chez les écrivains algériens, il y a beaucoup de différences :

- **Différence de génération** : Mammeri (1917), Feraoun (1913), Haddad (1927), Kateb (1929). Cette différence est très importante dans la mesure où le colonialisme n'est pas vécu de la même manière pour tous.
- **Différence dans les conflits qui agitent les écrivains et qui ne sont pas tous vécus de la même manière** : certains sont musulmans, d'autres d'origine berbère mais de confession catholique (Amrouche), d'autres sont mixtes (Kréa), d'autres de parents mixtes (Sénac).
- **Les conflits linguistiques et culturels les diffèrent également** : certains ont la double culture (Lacheraf), d'autres ignorent l'Arabe

¹ Frantz Fanon, 1925, Martinique, psychiatre, 1953 Blida, s'engage dans la résistance, expulsé d'Algérie en 1956, rejoint Tunis d'où il continue ses activités. Il meurt en 1961 aux Etats-Unis, et est enterré en terre algérienne.

(Sénac), d'autres ont le berbère pour langue maternelle (Feraoun, Mammeri).

- **Différence de niveau culturel** : certains ont une formation universitaire (Sahli, Mammeri), d'autres supérieure (Amrouche), d'autres secondaire (Kateb, Sénac, Dib), d'autres une formation plus modeste.
- **Différence dans les options politiques** ; Lacheraf est nationaliste, Kateb et Kréa sont communistes, Mammeri et Djébar non engagés politiquement.

2.4. L'écriture de la modernité

Au lendemain des indépendances au Maghreb, la problématique du roman maghrébin d'expression française est complètement bouleversée, les écritures ne doivent plus lutter contre l'occupant puisqu'il n'existe plus. Le roman s'inscrit dans la société indépendante pour dire ses difficultés, ses espoirs, ses reconstructions, dans la langue et les modèles narratifs de l'ex occupant.

A travers la protestation, la dénonciation, la mise à nu, les auteurs vont remettre en question le fonctionnement du pays portant un regard critique sur la vie, la société, l'homme, le pouvoir, la notion d'identité, de mémoire, allant jusqu'à remettre en cause le système social contemporain.

Ce sont les formes narratives également qui sont remises en cause : toutes les structures du roman traditionnel balzacien vont être ébranlées ; cette nouvelle écriture va faire éclater le système des personnages, de l'espace et du temps tout en introduisant une touche identitaire par l'introduction de l'imaginaire maghrébin à travers ses mythes, ses croyances, sa culture...

2.5. La littérature de l'urgence ou l'écriture de circonstances

Tous les romans algériens des années 90 ont un point commun : c'est cette atmosphère de crainte et de terreur dans laquelle baigne la fiction. Les écrivains, quelque soit leur génération ou leur sexe, n'ont pu se défaire de l'ambiance qui régnait en Algérie et ils ont construit des œuvres autour de la barbarie triomphante autant pour essayer d'en comprendre la genèse que pour l'exorciser.

Lorsqu'on lit les écrits de cette décennie, « la décennie noire », on découvre avec stupeur l'ampleur du drame algérien, le désarroi d'une génération, une vision futuriste noir qui ne laisse aucune alternative aux rêves de jeunesse. Mais on découvre aussi une compréhension profonde des causes et des portées de la crise.

Œuvres fragmentées, écriture chaotique, phraséologie hachée, les textes échappent au besoin esthétique pour plonger droit dans le conflit. C'est une écriture conflictuelle, qui ne cherche pas à séduire, à plaire, elle veut choquer, dire sa propre vérité, épancher sa douleur.

Ainsi, l'éclatement formel ne résulte pas d'une recherche esthétique simple, d'un besoin de démarcation, mais il peut se lire comme une déchirure profonde dans la texture sociale algérienne et par elle, le texte littéraire ne sera que le reflet d'autres visages exprimant la douleur et l'incertitude.

Cette écriture est définie par Rachid Mokhtari, critique et journaliste comme étant la graphie de l'horreur. Il s'agit d'une littérature de mise en scène, c'est-à-dire une écriture très révélatrice, descriptive, ayant pour but de parler de la conjoncture algérienne des années 90.

Cette écriture qualifiée d'écriture de l'urgence est née dans un contexte dramatique : l'urgence de parler, de raconter, de montrer, de dénoncer et de faire connaître une existence douloureuse et d'interpeller la

conscience, l'opinion nationale et internationale. Dans un article extrait du journal le Matin, voici ce que l'on peut lire à ce propos :

« Littérature algérienne : l'empreinte du chaos.

Les événements tragiques qui secourent le pays depuis le début de la décennie écoulée ont, depuis "Les Vigiles" de Tahar Djaout, Le Seuil 1991, suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de "littérature de l'urgence". Cette appréciation minimise la portée inédite de cette littérature dont l'origine est "le drame qui se joue dans les arènes de l'histoire contemporaine de l'Algérie".¹

Inscrite dans le désenchantement, la désillusion l'exil et la mort, cette littérature a développé des thèmes intimement liés à une actualité nationale chargée d'horreurs.

3. La littérature féminine algérienne et ses caractéristiques

3.1. Émergence de la littérature féminine

Tout lecteur averti peut constater que les œuvres féminines ne sont pas une simple reproduction de la littérature masculine. Bien qu'elles aient des thèmes communs avec la littérature masculine (retour sur l'histoire coloniale, critique des abus de pouvoir, contestation de certaines traditions négatives pour l'ensemble de la société, aspiration à une vie moderne...), ces thèmes sont relativement traités différemment.

D'autre part, certaines abordent des sujets nouveaux, des expériences spécifiquement féminines sur les questions traitées telles que la situation

¹ Article extrait du journal *LE MATIN* n°2873, lundi 6 août 2001.

de la femme ou encore le corps, la parole, les pensées intérieures, les sensations, les souffrances de femmes ; sujets traités par certains écrivains masculins mais dont la vision ne peut correspondre totalement à celle qu'ont les femmes elles-mêmes.

Il en est de même des conversations entre femmes, de la vision qu'elles ont des hommes, d'elles-mêmes, de leurs projets de société, de leur culture... On pourrait multiplier les exemples sur ce que ces œuvres font découvrir comme perception nouvelle sur un monde que l'on côtoie quotidiennement sans le voir réellement.

Il ne faut pas oublier de signaler également que le français à l'œuvre dans le roman est un français truffé d'emprunts et de calques, phénomène qui reflète certes le statut social des protagonistes dans le roman, mais qui montre aussi que l'élite intellectuelle a réussi à dépasser le problème de l'acculturation et à vivre positivement l'interculturel et le plurilinguisme.

Probablement, une énonciation autre, dans sa diversité, est en train de prendre place dans le champ littéraire maghrébin : rapport au sujet, à l'espace, au temps, à l'intertexte.

La littérature algérienne d'expression française est dominée par des hommes qui présentent un regard assez particulier sur la femme, dérivant, non seulement du contexte historique, celui de l'aliénation instauré par la politique coloniale de la France mais aussi des pratiques culturelles préconisées par les traditions et la culture arabo-berbéro-musulmane

L'écrivain algérien a été le premier à prendre la parole, que ce soit pour revendiquer son assimilation ou que ce soit pour dire son identité nationale ou enfin pour entrer dans le combat et demander son indépendance. Après 1962, tout en continuant le combat pour la liberté, l'écrivain algérien a réfléchi sur son écriture. A partir de 1990, il entre dans le combat contre l'intégrisme et la violence.

Dans cette production, la femme (mère, fille, épouse, sœur, grand-mère, cousine) n'est pas absente mais elle nous est présentée à travers le regard de l'homme. Quelles représentations de la femme nous sont elles données ?

Cependant, des voix féminines commencent à surgir au sein du concert des voix masculines. Plusieurs romans, pièces de théâtre, mais pas aussi nombreux que ceux écrits par les hommes, vont être publiés. Quelles spécificités recèle cette écriture féminine ?

3.2. Les représentations socio culturelles de la femme au Maghreb :

Dans tous les romans écrits par les hommes dont nous avons parlé dans notre chapitre sur la littérature d'expression française, la femme est citée. Elle est un personnage qui, en étant central, comme *Aïni* dans la trilogie dibienne ou *Nedjma* de Kateb Yacine, ou *Khadidja* dans *Myriem dans les palmes*, n'a pas le premier rôle. *Aïni* subvient aux besoins de ses enfants orphelins mais ce n'est pas elle qui fait prendre conscience au jeune *Omar* du besoin de s'engager et de la nécessité de lutter. C'est *Hassan*, c'est l'instituteur, ce sont les fellahs de Beni Boublen, ce sont les tisserands qui jouent ce rôle et occupent la première place dans l'éducation politique d'*Omar*. Ce sont eux les initiateurs. *Aïni* n'est que génitrice et nourricière.

Si nous étudions les représentations que l'homme maghrébin a de la femme, on s'aperçoit que celui-ci fait d'elle un objet qu'il veut rendre invisible et qu'il tente de soustraire au regard de l'autre masculin.

- La femme et le regard

« Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors »

s'exclame Assia Djebbar dans *L'Amour, La Fantasia*.¹ C'est le mot d'ordre des pères, des frères, des oncles et bien entendu en écho, des mères et des belles mères.

La femme doit être, dans la tradition dictée par l'homme, l'objet du non regard, c'est pourquoi le voile devient l'instrument et le symbole de cette négation féminine qui commence par l'effacement du corps. La femme devient un objet invisible, uniforme : un corps sans forme. Il est un rempart qui soustrait la femme en niant sa féminité. Frantz Fanon montre que c'est bien la possibilité d'être nue (et peut être admirée) qui est refusée à la femme algérienne : « *L'algérien a à l'égard de la femme une attitude dans l'ensemble claire. Il ne la voit pas. Il y a même volonté permanente de ne pas apercevoir le profil féminin* »²

Fatima Mernissi explique que soustraire la femme au regard de l'homme évite la « fitna », le désordre et le chaos.

Omar, adolescent, dans *L'incendie* de Mohamed Dib, découvre, caché, la force de séduction du corps de Zhor qui s'est déshabillée pour se baigner. Se sachant regardée et admirée, la jeune fille s'amuse du trouble qu'elle suscite chez l'adolescent. Elle sent le pouvoir qu'elle a sur lui et c'est pourquoi l'homme désavoue cette attitude : il est sans défense devant le corps féminin. Aussi, l'oblige-t-il à se soustraire à tout regard et même à celui de son époux. En effet, dans *Un été africain* de Mohamed Dib, bien qu'ils soient dans l'intimité de leur chambre, *Djamel* n'ose pas regarder sa femme *Nafissa*,

¹ Assia Djebbar dans *L'Amour, La Fantasia*.

² F.Fanon, « l'an V de la révolution algérienne », 1956, Maspero, (réédité en 1968 sous le titre « Sociologie d'une révolution »)

« Ils boivent leur café en silence. Depuis un instant, Nafissa baisse la tête, songeuse. De temps en temps, Djamel lui lance un bref coup d'œil à la dérobée. Il regarde rarement sa femme, mais chaque fois qu'il y peut, il est frappé par son expression d'intolérable jeunesse (...). Elle lève ses longs yeux sombres et humides, son regard croise celui de son mari. Alors, elle sourit et rosit un peu plus. Pendant une seconde, leurs regards ne se déprennent pas l'un de l'autre. Elle sourit, et lui, ne sait quelle mine faire. Ils se remettent à boire leur café, les yeux baissés, n'échangeant pas une parole. Et le même silence se prolonge »¹

Dans *Les enfants du nouveau monde* d'Assia Djebbar, Chérifa qui comme toutes les autres femmes porte le voile et est interdite de sortie, se voit obligée d'affronter le monde du dehors pour aller prévenir son mari, chef révolutionnaire, que la police le recherche :

« Comment agir ? Mot étrange pour celle qu'emprisonne l'habitude (et cette habitude, la ressentir tel un instinct, comme ses tantes, les femmes de la famille, des maisons voisines, des générations précédentes, la lui avait léguée en héritage, sous forme de sagesse impérative) dans une destinée. Son comportement qu'a l'homme, l'époux, le frère ou le père de n'entrevoir qu'a l'abri de son autorité, que dans le miroir de son jugement, les milles incidents de la vie »²

Même décrite par un écrivain femme (ici Assia Djebbar), nous retrouvons le poids de cette tradition qui veut que la femme devienne invisible et interdite du regard, enfermée dans un espace, celui du dedans. A ce sujet, lorsqu'il évoque la femme arabe, Malek Chebel, nous dit lui aussi que :

¹ Mohamed Dib *Un été africain*

² Assia Djebbar, *Les enfants du nouveau monde*

« En terre arabe, une femme n'existe jamais d'une manière autonome. Elle est toujours fille, épouse, mère ou amante d'un homme. Son individualité sociale et politique est refoulée au profit de son lien de parenté, de son engagement matrimonial ou même, à l'extrême, de sa simple proximité géographique avec ce tuteur (1993 :342 »)¹

- La femme et l'espace

Aux femmes, la rue est interdite. Celles qui s'y risquent, *Touma*, *Lila*, *Hassiba* (les personnages dans *Les enfants du nouveau monde* de Assia Djebbar), sont accompagnées de leur mari. *Touma* qui se promène en ville librement et seule, comme pour provoquer et enfreindre la loi masculine de l'enfermement, trouve la mort dans la rue : sa mise à mort met fin au scandale d'une présence féminine affichée dans les lieux publics. Les femmes sont cloitrées. Leur statut est celui de prisonnières. Elles vivent dans un monde clos. Personnages exilées intramuros, elles ne peuvent sortir qu'accompagnées de leurs époux ou de leurs belles mères. Elles ne sortiront que pour aller à l'hôpital ou au Hammam. La claustration est la marque déposée de leur existence : *« A part le bain, où vais-je me rendre avec ma belle-mère ou ma belle-sœur, rendre visite à mes parents était la seule sortie autorisée »*² raconte l'aïeule dans *La Scaléra* de Fatéma Bakhaï.

Cependant, l'enfermement n'est pas seulement spatial, il est aussi vocal : la femme est interdite de parole. Fatema Bakhaï le relève dans *La Scaléra* lorsqu'elle dit :

« Une femme, me disait ma mère, ne doit jamais élever la voix ni se mettre en colère. Elle ne doit pas montrer ses sentiments, bons ou mauvais, elle ne doit jamais

¹ Malek Chebel, (1993 :342)

² Fatéma Bakhaï *La Scaléra*.

révéler ses secrets, elle ne doit jamais rire aux éclats. Elle doit obéir sans rechigner. C'étaient là les principes clés qui devaient aider une femme à conserver sa place dans la société »¹

Alors que Kara battait sa femme, Mama dans *L'incendie* de Dib, se murait dans le silence, comme si c'était une fatalité ; parce qu'elle était femme. Elle n'a aucun droit à la parole car donner la parole à un interlocuteur signifie lui donner le pouvoir de se faire entendre, c'est-à-dire réduire les autres au silence. Prendre la parole pour une femme signifie prendre le pouvoir et l'exercer sur les autres (les hommes). Dans le roman de Tahar Bendjelloun, *L'enfant de sable*, Hadj Ahmed est clair sur ce propos :

« C'est vrai, dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence, elles obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne »²

La femme n'a pas droit au chapitre. Seul le discours de l'homme est autorisé et fait autorité. Devant l'imposture de la naissance de sa fille que le père veut déclarer comme garçon, la mère se tait : « *Oui je ne dis rien parce qu'une femme, dans ce pays, a pris l'habitude de se taire* »³

Dans ce statut d'invisibilité, d'enfermement et de mutisme, l'homme assigne à la femme un rôle bien déterminée, celui de l'obéissance, du renoncement et de l'acceptation. Fille et sœur, elle doit obéir à son père et à son frère. Aucun rêve ne lui est permis. Alors que le garçon est encouragé à aller à l'école, à apprendre, à conquérir le monde, la fille doit aider sa mère dans les travaux ménagers. Il suffit de voir la sœur de *Fouroulou* dans *Le fils du pauvre* de M. Feraoun, ou se rapporter au personnage de Zakya

¹ Fatéma Bakhaï *La Scaléra*. P. 61

² Tahar Bendjelloun, *L'enfant de sable*, P ; 53

³ Tahar Bendjelloun, *L'enfant de sable*, P.160

dans *Un été africain* de M. Dib qui rêve d'être une institutrice, de travailler, de participer à l'éducation des enfants, alors que la seule réponse qui lui est donnée par sa grand-mère est que ce n'est pas possible : une fille est faite pour se marier et avoir des enfants. Rôle donc de génitrice qui, après, n'a même pas le pouvoir d'éduquer ses enfants comme elle l'entend.

Dans *Un été africain*, Lalla Razia rappelle que la femme ne peut vivre que par l'existence de son mari. Elle n'existe que par lui car c'est lui qui choisit et décide pour elle. Elle ajoute, « *Mariée, sa règle de conduite doit être la crainte et la soumission. Ainsi seulement, elle mériterait sa place sur terre et au ciel* »¹

Epouse, la femme doit subir le diktat du mari et celui de la belle mère. Dans *L'incendie* de Dib, *Mama*, battue par son mari ne dit rien du tout. C'est le rôle de l'épouse de subir la mauvaise humeur du mari. Fatéma Bakhaï reprend cette idée dans *La Scaléra*, « *S'il te frappe, c'est son droit et c'est pour t'éduquer* »² dit la mère à sa fille qui se plaint du mauvais traitement que son mari lui fait subir.

D'un autre côté, même si mari et femme veulent fonder un couple et changer les choses, la belle-mère, la société, les traditions sont là pour les en dissuader et les en empêcher comme pour le couple de *Djamal et Nafissa* dans *Un été africain*. Belle-mère, la femme perd toute féminité. Elle acquiert un pouvoir que seul l'avancée de son âge lui procure, d'ailleurs, Bakhaï le montre bien dans *La Scaléra* :

« *Le mariage est toujours difficile à supporter au début, et après ça s'arrange. La femme prend de plus en plus d'importance avec l'âge. (...) Les vieilles femmes*

¹ *été africain*

² *La Scaléra*

apprenaient aux jeunes la patience, l'art d'étouffer sa révolte »¹

Ainsi socio culturellement, la femme vit dans l'enfermement et la clausturation ainsi que la négativité du sujet. Elle n'est aux yeux des hommes et de certaines femmes, qu'un objet à qui tout est interdit.

Seulement, depuis le début de la naissance de la littérature algérienne d'expression française, émerge timidement une écriture produite par des femmes qui, tout en se lovant dans le moule que les hommes leur ont fabriqué, dénoncent et font éclater ce moule. Un contre discours au discours masculin émerge avec ses propres caractéristiques.

3.3. Spécificités de l'écriture féminine en Algérie

Accompagnant pour la première fois sa fille à l'école, le père de l'héroïne de *L'Amour, la fantasia*, ouvre à sa fille un avenir prometteur. Avenir où l'enfant apprendra à parler, à écrire et à se révéler. Avenir qui fera sortir la fillette devenue femme de son enfermement et de sa négation :

« Chocs des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps, dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés -ceux là mêmes que le corps dévoilé découvre- j'ai coupé les amarres »²

Dans *Diwan d'inquiétude et d'espoir* Christiane Chaulet- Achour affirme que :

¹ La Scaléra (p112).

² Assia Djebbar, *l'amour, la fantasia*, p12/13

« L'acte scripturaire au Maghreb ne participe pas des rôles fixes à la femme, et il semble signifier toujours à quelque degré, la désertion d'un poste, varie la transgression d'interdit ¹» p9)

En effet, les écrits féminins semblent enfreindre des lois établies par la société maghrébine : les lois du silence, de l'abnégation, de la perte de mémoire. C'est pourquoi, les écrivains femmes vont développer des stratégies pour pouvoir s'inscrire dans la lisibilité, pour être lues et entendues. Leur revendication est celle de la reconnaissance de leur voix au sein de la communauté masculine. La révolution algérienne a permis à nombre de femme de sortir du silence. Aussi, pouvons-nous établir, à notre sens deux espaces discursifs que les femmes écrivains ont investis, deux espaces complémentaires : l'espace de l'engagement et de la dénonciation et l'espace de la conquête de soi en tant que subjectivité. Ecriture provocatrice, contestataire et revendicatrice, telles sont, à notre sens, les principales caractéristiques de l'écriture féminine.

- Ecriture de la contestation

En 1947, Djamila Debèche publie *Leila, jeune fille d'Algérie* où elle raconte l'histoire d'une jeune fille *Leila* qui très jeune perd sa mère. Son père, un cheikh influent au Sahara, se remarie et pour préserver sa fille de la jalousie de sa marâtre, l'envoie à Alger poursuivre des études, convaincu que l'instruction reste la principale clé de la réussite dans le monde moderne. *Leila* fait de brillantes études et au moment où elle revient chez elle pour entrer dans la vie active, son père décède. Tous ses espoirs sont anéantis ; son oncle qui devient son tuteur l'enferme : « *Le voile et le haïk remplaceront les costumes que tu portais à Alger et il faudra t'habituer à*

¹ Christiane Chaulet- Achour *Diwan d'inquiétude et d'espoir* ENAG-éditions 1991 P.9

vivre comme tes parents »¹. La jeune fille étouffe et résiste, aidée par son amie *Madeleine* et le père de celui-ci *Monsieur Lormond*. *Leila* réussira à déjouer le sombre avenir que son oncle lui réservait puisque ayant dilapidé son héritage, il projette de la marier avec son fils. Ainsi Djamila Debèche, en présentant les principes religieux qui régissent la société algérienne, dénonce les malversations de ceux qui sous prétexte de religion agissent malhonnêtement.

Ainsi ce discours déjà présent dès les années 1940 (Utilisation des principes de l'Islam pour causer du tort) est toujours présent dans la littérature algérienne féminine contemporaine : *Loin de Médine* d'Assia Djebbar présente l'histoire de plusieurs femmes authentiques qui ont vécu du temps du prophète Mohamed et qui se sont battues à côté de lui pour la sauvegarde de l'Islam. Fatima la fille du prophète est présentée comme la révolutionnaire qui n'a pas eu peur de contrer le pouvoir masculin représenté par Aboubekr. Elle est « celle qui a dit non à Medine ». Ainsi dans le sillage de *Leila* de Djamila Debèche, les femmes se battent pour leurs droits au progrès spirituel, social et politique. Cependant le combat de la femme est également présent dans l'accession à l'indépendance. Dans la préface de *La grotte éclatée* de Yamina Mechakra, Kateb écrit que l'auteur est la digne descendante de la Kahina. Dans *Les enfants du nouveau monde* de Assia Djebbar, les femmes n'hésitent pas à sortir de l'enfermement pour sauver leur fils, leur mari, les hommes de leur tribu.

Ainsi l'écriture féminine a pour première caractéristique de faire agir la femme en tant que sujet. Et cela n'a été possible que par l'accession de cette femme à l'espace de l'école, donc de la modernité et du savoir.

¹ Djamila Debèche *Leila, jeune fille d'Algérie*, 1947, Ed. ? P. ?

Leur engagement en tant que affirmation d'un « je » leur a permis de desserrer les chaînes de supprimer le voile et de s'évader vers l'espace du dehors. Un espace qui va bientôt s'emplir de leur voix : Deuxième caractéristique de l'écriture féminine algérienne.

- Ecriture mnémonique ou écriture voix

Dans cet espace clos, limité aux murs de la maison, se font entendre des voix qui parviennent à ébranler le confinement de l'espace.

Comme l'écrit Fatéma Mernissi dans *Rêves de femmes, une enfance au harem*, tous les contes des mille et une nuits se terminent par la phrase : « *l'aube attrape Shéhérazade et elle se tut car c'était la fin de la parole permise* ». Shéhérazade ne parle que pendant la nuit, c'est l'homme-roi qui parle le jour.

Actuellement, Shéhérazade a bouleversé ce rituel. Elle parle le jour, ne laissant plus de place au sultan Sharayan : elle change le rythme de l'écoute et de la prise de parole.

Dans l'écriture féminine maghrébine, Shéhérazade parlant pour sauver les femmes et pour s'imposer est présente. Assia Djebbar, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui font de ce personnage des contes un archétype à leurs récits.

Seulement pour parler et dire « je », il fallait pour la femme passer par la redécouverte de son corps et la re-possession des sens. En fait, soit réellement pour certains écrits soit métaphysiquement pour d'autres écrits, la femme va se dévoiler et échapper à l'espace de l'enfermement. Elles vont de nouveau exister (ex-ister).

Le corps féminin va enfin être « écrit ». La femme reprend possession de son corps en le dévoilant à l'autre. Dans *L'Amour, la fantasia*, Badra devient le symbole de ce combat. Elle est « *la mariée nue*

de Mazouna ». Le jour de ses noces, alors qu'elle était sur le chemin qui la conduisait à la maison de son futur mari, l'homme qu'elle n'avait jamais vu, *Badra* a été kidnappée et offerte au bandit d'honneur *Boumaza*. Ce bandit toutes les jeunes filles rêvaient de le voir- Aussi, *Badra*, dans une danse érotique, dévoile petit à petit son corps à celui dont elle rêvait. Elle est maîtresse d'elle-même, même si *Boumaza* émerveillé par ce geste refuse de la toucher. La danse, ici, est symbolique. Elle représente la libération du corps féminin par la femme elle-même et celui provoquée par le sentiment très nouveau de l'amour.

Le corps féminin n'est plus un objet que l'homme peut posséder à sa guise, violenter et rejeter. Il devient un « étant », un « existant ». Il n'est plus moteur de phantasmes, mais, pour la femme, lieu de résistance, de refus ou d'acceptation. Le corps n'est plus corps-subj, mais corps-agi. Assia Djebbar, Nina Bouraoui, Leïla Sebbar, toutes dénoncent le regard orientalisant de l'étranger qui voit en la femme algérienne « le mystère féminin ». Ces étrangers, dont les portes paroles sont Eugene Delacroix et les photographes militaires, sont habités par le fantasme du regard dérobé. Dès lors ces étrangers qui ont voulu dévoiler la femme arabe, vont faire de la femme un objet d'échange, des prostituées. Femmes lascives, oisives, allongées sur le sofa et offertes aux hommes. Ces étrangers ne sont en fait que les images miroirs des hommes qui veulent enfermer la femme. Les premiers les offrent au regard alors que les seconds les soustraient à ce regard. C'est le sens de la narration d'Assia Djebbar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* ; L'écrivain, en s'appuyant sur les peintures de l'orientaliste Delacroix, fait éclater les stéréotypes fantasmés de l'étranger habité par le mystère de la femme voilée.

Rejetant ce regard dévalorisant de l'autre-étranger qui croit libérer la femme arabe, les écrivains féminins algériens vont donner au corps une visibilité valorisante, visibilité d'un être qui enfin a droit à la parole.

Dans *La voyeuse interdite*, Nina Bouraoui participe à ce combat initié par Assia Djebbar. Les femmes redonnent à leur corps son mouvement et la réappropriation de l'espace interdit. Chez Nina Bouraoui, comme chez Malika Mokeddem, le corps est lancé dans la fuite. C'est déjà l'exercice de la liberté.

« Une nuit, je m'enfuis, sans voile, en robe rouge et ces mots en moi ; cours devant..., toujours devant » (p48)

Le corps est lancé dans une trajectoire qui niera la mort et donnera sens à la vie. Mourir à l'ancienne, c'est-à-dire à l'espace de la claustration et de l'enfermement, pour revivre dans celui du mouvement et de la libération et l'amour devient moteur de cette fuite-libération.

L'écriture féminine algérienne devient alors l'écriture du corps qui fuit et tente de s'échapper. Corps qui se met à exister par lui-même, à vivre en dehors de l'immobilité C'est le sens du titre métaphorique *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra.

La découverte du corps se fait à travers l'amour. Meissa Bey dans *Au commencement était la mer*, Ghania Hammadou dans *Le premier jour d'éternité*, Malika Mokeddem dans *Mes hommes*, Ahlem Mostghanmi dans *Mémoires de chair* écrivent la découverte des sens et parlent d'amour. Pour ces écrivaines aimer, c'est affronter la mort, la défier et en sortir vainqueur. Surtout si l'amour est partagé. Aussi ce corps visible, mobile, donne naissance à une voix audible. La femme a compris que pour exister, il fallait qu'elle parle, qu'elle soit écoutée et entendue. Dans *L'amour la fantasia*, les jeunes filles cloîtrées dans des maisons écrivent des lettres à des inconnus et se donnent l'impression d'exister. C'est leur lutte contre la mort, contre l'oubli. Dans *Femme sans sépulture*, Assia Djebbar donne voix à *Zoleikha*, une combattante exécutée par les militaires français mais qui n'a jamais été enterrée. Sa voix subsiste et personne ne l'oublie. Parler c'est libérer la parole enfouie. Dans l'écriture féminine algérienne, les

femmes parlent, se parlent, même si certaines sont encore enfermées. Elles sont parvenues à se libérer dans le geste, comme la danse, dans la voix, comme le chant, dans la parole articulée comme le discours dénonciateur. La liberté est dans la parole. Parler c'est agir. Maïssa Bey le dit « *Il suffit de parler* ». La parole aide à retrouver la mémoire et se dresser contre l'oubli. Du coup, les femmes deviennent sujets de leur vie. Elles se sont libérées et sont libres.

4. Présentation du corpus

Afin d'effectuer notre étude, nous nous sommes basés sur un corpus composé de plusieurs romans. Nous allons dans cette partie essayer de les présenter afin de démontrer le pourquoi de ce choix.

4.1. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *La femme sans sépulture* & *Vaste est la prison*

Notre choix s'est porté tout d'abord sur trois ouvrages de Assia Djébar. Auteure et historienne algérienne du vrai nom de Fatma Zohra Imalayene, elle est née en 1936 à Cherchell pas très loin d'Alger. Son père était instituteur issu de l'école normale de Bouzareah. Elle étudia à l'école française puis à l'école coranique et par la suite intégra le collège à Blida. Après l'obtention de son bac, elle est la première algérienne et musulmane à rejoindre l'école Normale Supérieure de Sèvres en France. En 1959, elle étudia et enseigna l'histoire contemporaine du Maghreb à Rabat pour ensuite rejoindre l'Algérie lors de l'indépendance en 1962 et enseigner à l'université d'Alger avant d'aller s'installer en France. Elle fut la première femme maghrébine à être élue à l'Académie Française en 2005.

Le premier ouvrage dont nous allons parler est celui de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Il s'agit d'un recueil de nouvelles qui allie peinture et écriture car il s'inspire du tableau de Delacroix qui a peint une

toile du même nom après avoir visité un harem en 1832 lors de son court séjour à Alger. Il représente quatre femmes, deux sont allongées, une est demi-assise et la quatrième est allongée.

Elle donne vie et parole à ces femmes que le peintre essaye d'exposer avec tous leurs détails. Elle le fait en 1980 après un long silence qui dura 10 ans. Son récit a pour but de narrer le parcours des femmes algériennes avant, pendant et après la guerre d'indépendance. Elle divise son roman en deux parties. La première décrit la vie et le quotidien de la femme algérienne avant la guerre et la deuxième se base sur la description de la période située pendant la guerre mais surtout de celle qui vient après pour montrer l'évolution de la femme dans une société majoritairement patriarcale.

Le deuxième roman que nous avons vu est *La femme sans sépulture* de Assia Djebar. Il s'agit d'un récit biographique d'une femme algérienne *Zoulikha* et qui était investie dans la guerre de révolution. Fille d'agriculteur, à 13 ans, elle est la première à avoir obtenu le certificat d'études français dans sa région. Elle ne manque pas d'afficher un fort caractère dès son plus jeune âge, s'habille et se coiffe librement malgré toutes les remarques auxquelles elle a du faire face *pseudo européenne* entre autres. Elle fait justement face à ces européens en communiquant avec eux dans leur propre langue. Son engagement nationaliste était déjà clair. Elle se maria à 16 ans pour se retrouver juste après seule avec sa fille après que son époux ait fui en France après une querelle avec un européen. Choissant de ne pas le rejoindre, elle préfère aller travailler à la poste de Blida. Elle se maria une deuxième fois avec un officier français mais ils finirent par divorcer à cause de leur divergence d'opinions. Elle se remaria une énième fois avec un notable dont elle resta veuve avec deux enfants. En 1957, elle confia ses enfants et prit le maquis par amour pour sa patrie. Elle créa un réseau de femmes qui récoltaient de l'argent et des médicaments pour les maquisards. Arrêtée, torturée et exécuté, son corps

ne fut jamais remis à ses proches et les circonstances demeurent toujours un mystère.

Le troisième roman que nous allons voir est *Vaste est le prison* de Assia Djébar. Il s'agit d'un recueil d'autobiographie et de fiction. Ce roman qui débute par une complainte berbère *vaste est la prison qui m'entoure*, se compose de quatre parties, toutes ayant un seul et même objectif, atteindre le pouvoir féminin. La première partie qui s'intitule « l'effacement dans le cœur » nous montre le personnage principal, *Isma*, qui bien qu'elle soit mariée, est amoureuse d'un autre homme qui représente pour elle l'idéal masculin et encore plus lorsqu'il lui explique qu'il lui est impossible de se marier avec elle à cause d'une histoire qui lui est arrivée au passé lorsqu'il avait eu une relation avec la femme d'un commandant français et qui fou de jalousie avait ordonné son arrestation. Elle découvre que lorsque les femmes parlent entre elles de leurs maris, elles utilisent le mot ennemi *l'a'edou*. Elle contourne aussi les prescriptions auxquelles elle refuse de se soumettre en préférant aller vivre en France passant ainsi d'un « passé révolu » à un « modernisme corrompu » (P95). La seconde partie qui s'intitule « l'effacement sur la pierre » est une quête sur l'histoire de la langue que l'auteure veut utiliser comme arme libératrice de la femme. Commence alors le récit de plusieurs tomes de l'histoire entre le voyage de Thomas d'Arcos en Tunisie à l'arrivée de l'occupation française en Algérie et la découverte de Walter Oudney de l'écriture Touarègue et par la suite revenir sur la vie de Jugurtha et la langue berbère et Tin Hinan la guerrière symbole du pouvoir féminin. « *je ne peux pas, je ne veux pas. Je veux fuir. Je veux m'effacer. Effacer mon écriture. Me bander les yeux. Me bâillonner la bouche* » (p33).

4.2. Fatima Mernissi, Rêves de femmes & Sultanes oubliées

Nous allons travailler aussi sur deux romans de Fatima Mernissi. Ecrivain et sociologue marocaine mondialement connue et reconnue, elle

s'illustre par ses ouvrages et ses efforts pour la protection et la défense de la femme. Née en 1940 à Fez, elle est professeur puis membre du conseil de l'université des nations unies. En 1981, elle œuvre pour la création du collectif « femmes, famille, enfants » ainsi que dans la promotion des écrits traitants des femmes au maghreb. Pour parler de ses différentes créations littéraires, nous pouvons citer :

- L'Amour dans les pays musulmans. A travers le miroir des textes anciens, Paris,
- Michel, 1984).
- Les Sindbads marocains. Voyage dans le Maroc civique, 2004 (tit orig) ou
- Karawan: dal deserto al web, Firenze, Giunti, 2004 .
- Un livre pour la paix, Un Libro para la Paz (Asturias Prize Book), Casablanca, El
- Aleph, 2004.
- Le harem européen, Fatema Mernissi, Casablanca, Le Fennec, 2003.
- Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems, 2000).
- Etes-vous vacciné contre le Harem? Texte-Test pour les messieurs qui adorent les
- dames, Casablanca, Le Fennec, 1998.
- Les Ait-Débrouille. ONG rurales du Haut Atlas, Casablanca, Le Fennec, 1997.
- Womens rebellion & islamic memory, Zed Books, London New Jersey, 1996.
- Rêves de femmes (tit. orig. Dreams of Trespass. Tales of a Harem Girlhood, 1994).

- Chahrazad n'est pas Marocaine: autrement, elle serait salariée, Casablanca, Le
- Fennec, 1988).
- Islam and democracy: fear of the modern world, Cambridge, Perseus Books.
- 1992.
- Sultanes oubliées: femmes chefs d'état en Islam, Paris, Michel, 1990.
- Tunisiennes en devenir, (co-auteur), Tunis, Cérès, 1992.
- Women and Islam: an historical and theological enquiry, (co-auteur), Oxford, Basil
- Blackwell, 1991.
- The veil and the male elite: a feminist interpretation of women's rights in Islam,
- Cambridge, Perseus Books 1991.
- Le monde n'est pas un harem : paroles de femmes du Maroc, Paris, Michel, 1991.
- Femmes et pouvoirs, (co-auteur), Casablanca, Le Fennec, 1990.
- Doing daily battle: interviews with Moroccan women, London, The Womens's Press,
- 1988.
- Le harem politique: le prophète et les femmes, Paris, Michel, 1987.
- Portraits de femmes, (co-auteur), Casablanca, Le Fennec, 1987.
- Beyond The Veil. Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society, Al Saqi,
- London, 1985.
- Le Maroc raconté par ses femmes, Rabat, Smer, 1984
- Sexe idéologie Islam, Paris, Tierce, 1983.

- Male-Female dynamics in modern muslim society, Bloomington, Indiana University
- Press, 1975.
- "Islam et humanisme", periodico diretto da Mernissi Fatima e Abdou Filali-
- Ansary, Casablanca, Le Fennec.
- Les 50 noms de l'Amour, Le jardin des amoureux, d'Al-Imam IbnQuayyim al-
- Jawzi, actualisé et traduit en français par Fatima Mernissi avec des créations
- calligraphiques de Mohamed Idali, Rabat, Marsam, ,2011

Dans son roman *Rêves de femmes* l'histoire se déroule dans un harem dans la ville de Fes. L'auteure y décrit tout un mode de vie loin des clichés que l'on pourrait avoir. C'est toute la famille qui vit ensemble, oncles, tantes cousins et cousines et où la mère apprenait déjà à ses filles à transgresser les lois et les prescriptions. Des lois qui freinaient le bonheur des femmes. Plusieurs vies sont contées, celle de Mina l'esclave, de Lalla Radia la conservatrice et tant d'autres aussi. Deux clans différents vivaient au sein du harem. Les femmes qui pensaient que c'était un avantage pour elles d'être protégées par celui-ci et celles qui pensaient tout à fait le contraire, c'est-à-dire que le harem représentait un frein à leur bonheur et épanouissement. L'auteure y évoque aussi la vie politique et sociale de l'époque, l'occupation française, l'esclavage etc. c'est un récit qui nous plonge dans la réalité de la vie de Fez de 1940.

Le deuxième roman de Fatima Mernissi que nous allons étudier s'intitule *Sultanes oubliées*. L'auteure l'a rédigé après l'élection de Bénazir Bhutto comme premier ministre femme au Pakistan. Elle y aborde avec subtilité la sémiologie des différents titres de responsabilité en islam. Elle

y démontre notamment que le mot *Khalife*, qui désigne le chef religieux désigné par le prophète, ne s'utilise qu'au masculin comme pour signifier à la femme que ce poste prestigieux lui est interdit. En contrepartie, elle nous raconte les histoires de plusieurs femmes qui ont grandement contribué à l'écriture de l'histoire et qui ont à tout jamais marqué leur époque. Elle cite, par exemple, les deux reines yéménites du XI^e et XII^e siècle Ana et Urwa qui avaient comme titre *Hurra*, titre qui désigne les épouses légitimes aristocratiques en opposition au titre de *Jarya* qui désignait les femmes esclaves. D'autres reines apparaissent dans son récit, Aïcha el Hurra chef de Grenade ainsi que Sida el Hurra, chef incontestée des pirates des côtes marocaines.

Fatima Mernissi évoque toutes ces femmes comme pour prouver aux détenteurs de clichés et préjugés que la femme a tous les pouvoirs et capacités pour diriger et mener un pouvoir tout comme Ghaliya el Wahhabia qui mena d'une main de fer la résistance de la Mecque au début du XVIII^e siècle.

4.3. Nina Bouraoui, *La voyageuse interdite*

Un autre roman que nous allons aborder est celui de Nina Bouraoui. Romancière française née en 1967 à Rennes, elle grandit dans une famille métissée entre un père algérien originaire de Jijel et une mère Bretonne. Après avoir passé les quatorze premières années de sa vie en Algérie, elle apprend brutalement la décision de ses parents de s'installer définitivement en France. C'est sûrement de là que vient son penchant pour l'écriture sur les thèmes du déracinement et l'exil. c'est l'écriture qui lui permettra de

« trouver sa place dans le monde ». Elle dit « écrire avec son corps ». Pour elle, l'écriture est un temps où « la sensualité n'est pas séparée de l'esprit »¹

C'est son premier roman *La voyeuse interdite* que nous allons étudier. C'est en envoyant son manuscrit par la poste que celui-ci est publié en 1991 aux éditions Gallimard et il reçoit le prix du Livre Inter la même année. Son écriture se veut dénonciatrice de la condition pesante que vivent les femmes au maghreb. C'est tout son corps qui s'exprime, car c'est ce corps qui est la source de tous les maux. La seule solution que les hommes ont trouvée, c'est de le cacher.

C'est donc cloîtrée que l'héroïne va nous raconter ses peines et ses angoisses, derrière les murs de sa maison, avec pour seule échappatoire, une étroite fenêtre. Sa mère vit le même drame que ses filles car dénigrée pour son impossibilité à donner naissance à un garçon. Sa sœur, dès le début rejetée a même été jetée de la fenêtre à sa naissance. L'auteure réalise les portraits de toutes ces femmes avec un réalisme frappant qui plonge le lecteur dans cet univers de femmes cloîtrées et isolées. Le livre se termine sur une réunion de parentes qui la préparent à son mariage, et son départ de la maison familiale.

¹ « Nina Bouraoui » [archive], *Le Vif / L'Express*, 3 octobre 2008

CHAPITRE II

La question du voile et son historicité

1. Le voile dans la culture chrétienne

L'obligation pour une femme de cacher ses cheveux était déjà mentionnée, mille sept cent ans avant Mohammed, par les lois assyriennes attribuées au roi Téglat Phalazar Ier (1112-1074 avant J.-C.) :

« Les femmes mariées (...) qui sortent dans les rues n'auront pas leurs têtes découvertes. Les filles d'hommes libres (...) seront voilées (...) La prostituée ne sera pas voilée, sa tête sera découverte. »¹

Des peines très sévères étaient appliquées aux contrevenantes en vertu de ce texte dont le sens est double : le port du voile est à la fois une obligation et un privilège pour la femme respectable qui doit masquer sa chevelure séductrice. Une femme donnée ou promise à un homme camoufle ses attraits tandis qu'une femme disponible les exhibe : prostituée (ou esclave), sur la voie publique, elle est une femme « publique ».²

Ces dispositions n'auraient apparemment rien à voir avec la religion, elle valait autant pour les sociétés polythéistes que pour celles qui étaient monothéistes. « Découvre tes cheveux, retrousse ta robe, découvre tes cuisses », dit le prophète Isaïe (47,2) pour humilier Babylone, ville maudite, symbolisant la femme dénudée d'honneur.

¹ Odon Vallet, *Le dieu du croissant fertile, découvertes* Gallimard ; Paris, 1999

² Ibid.

La fiancée honnête est donc présentée voilée à son époux qui lui dit, dans Le Cantique des cantiques (4,1) : «*Tes yeux sont des colombes à travers ton voile.*» Ce voile devait être bien opaque si l'on en juge par la mésaventure de Jacob découvrant, au petit matin de sa nuit des noces, que la femme promise, Rachel, en est une autre, Léa, moins belle et plus âgée (Genèse, chapitre 29).¹

Toutes les femmes et jeunes filles respectables du proche orient antique devaient porter un voile qui se différenciait selon les régions. Cette pratique prenait un double caractère de respect religieux et de différenciation sexuelle selon Saint Paul

Si dans l'islam le voile est largement cité et son port décrit presque dans ses détails, il n'en est pas de même dans la bible ou tout au moins dans les quatres principales Evangiles de St Matthieu, St Marc, St Luc et St Jean. En aucun endroit et passage n'est cité ce sujet. Mais par là, nous ne pouvons comprendre qu'il est étranger à l'église catholique, puisque nous retrouvons ce voile chez une catégorie bien précise de femmes ; nous entendons par là celles qui se sont cloîtrées dans les couvents et monastères au service de Dieu par une chasteté absolue et par une tenue vestimentaire qui rappelle quelque peu le voile islamique car il cache entièrement le corps ainsi que la tête.

Cependant, St Paul dans sa première lettre adressée aux Corinthiens, s'étale amplement sur le sujet, et il serait le premier, semble-t-il, à avoir lié le port du voile des femmes à leur relation à Dieu. Ce passage prête cependant à confusion car nous percevons difficilement où se situe cette relation à Dieu et les coutumes et traditions qui prévalaient alors chez les Païennes de son temps.

¹ Le foulard n'est pas musulman, par Odon Vallet (*enseigne aux universités Paris-I et Paris-VII*)

Nous sommes en droit de nous poser la question suivante : Est-ce la tradition théologique de Paul qui a inspiré le courant ou bien c'est le contexte social, comme nous l'avons dit qui a institué ce port du voile chez la femme. En tous les cas les deux courants se rejoignent dans l'idée que le voile chez la femme était le signe visible de leur subordination difficilement conciliable entre tradition théologique qui se voulait être garante d'une égalité fondamentale entre les baptisés et d'un autre côté la coutume du voile.

Première épître aux Corinthiens, 11 : 2-16.

« 2 Je vous félicite de vous souvenir de moi en toute occasion, et de conserver les traditions telles que je vous les ai transmises. 3 Je veux pourtant que vous sachiez ceci : le chef de tout homme, c'est le Christ ; le chef de la femme, c'est l'homme ; le chef du Christ, c'est Dieu. 4 Tout homme qui prie ou prophétise la tête couverte fait affront à son chef. 5 Mais toute femme qui prie ou prophétise tête nue fait affront à son chef ; car c'est exactement comme si elle était rasée. 6 Si la femme ne porte pas de voile, qu'elle se fasse tondre ! Mais si c'est une honte pour une femme d'être tondue ou rasée, qu'elle porte un voile ! 7 L'homme, lui, ne doit pas se voiler la tête : il est l'image et la gloire de Dieu ; mais la femme est la gloire de l'homme. 8 Car ce n'est pas l'homme qui a été tiré de la femme, mais la femme de l'homme, 9 Et l'homme n'a pas été créé pour la femme, mais la femme pour l'homme. 10 Voilà pourquoi la femme doit porter sur la tête la marque de sa dépendance, à cause des anges. 11 Pourtant, la femme est inséparable de l'homme et l'homme de la femme, devant le Seigneur. 12 Car si la femme a été tirée de l'homme, l'homme naît de la femme et tout vient de Dieu. 13 Jugez par vous-mêmes : est-il convenable qu'une femme prie Dieu sans être voilée ? 14 La nature elle-même ne vous enseigne-t-elle pas qu'il est déshonorant pour l'homme de porter les cheveux longs ? 15 Tandis que c'est une gloire pour la femme, car la chevelure lui

a été donnée en guise de voile. 16 Et si quelqu'un se plaît à contester, nous n'avons pas cette habitude et les églises de Dieu non plus. »¹

Dans ce texte, Paul s'évertue à donner au voile chez la femme un sens de subordination et de hiérarchie « *Le chef de tout homme c'est le Christ, le chef de la femme c'est l'homme, le chef du Christ c'est Dieu* » et de dépendance vis-à-vis de l'homme. En s'inscrivant dans cette démonstration théologique par des arguments purement religieux, Paul justifie donc le port du voile par les femmes tout en soulevant en même temps un problème majeur car il apporte une contradiction dans sa propre logique qu'il prônait, car le voile allait à l'encontre de sa propre loi qui instituait l'égalité entre tous les chrétiens ; il soumet la femme à une obligation absolue de se couvrir la tête et ceci durablement.

Peut-être verrons-nous là, une mutation d'espaces, car, ce qui semble-t-il, n'était que coutume, s'est transformé en démonstration théologique sous la dictée de Paul.

Repris par des théologiens après celui-ci, ils en ont fait une législation totalement ignorée aujourd'hui par les femmes chrétiennes. Car si dans un premier temps il est institué par la voie divine et nous le comprenons à travers les deux passages du Coran cités ultérieurement, Dieu donne au prophète un ordre qu'il doit transmettre aux femmes musulmanes pour application stricte et sans réserve ; dans le second, nous comprenons que d'une coutume citadine et peut-être Païenne, Paul en a fait un statut religieux et culturel puisqu'au début, le texte de Paul n'inscrit pas cette démarche dans le rapport que doivent avoir les femmes à la divinité. Le

¹ *Traduction Oecuménique de la Bible*, édition intégrale de l'Ancien et Nouveau Testaments, Paris, Cerf/Les bergers et les mages, 1976 (T.O.B.) : 510.

voile n'est que social complètement inspiré des coutumes du monde auquel il appartient.

Restons dans la démarche de Paul et certains de ses textes pour dire, s'il faut même se répéter, et puisque ce sont les seules sources relatant le voile chez la femme chrétienne, qu'il se trouve face à des contradictions dans sa propre théorie. Il associe difficilement et dans une articulation presque impossible entre sa tradition théologique qui se veut libératrice de l'homme et la femme et les coutumes de la soumission des femmes par le port du voile.

Cependant, le voile chez Paul est traité d'une façon quelque peu spécifique car il le mentionne seulement pendant le culte et qu'il fait partie des traditions et habitudes de l'église, après qu'il ait été tout simplement un signe ostentatoire à caractère social cachant la féminité de la femme. Et dans cette lettre de Paul, tantôt nous percevons le voile comme une tradition, tantôt comme un enseignement de l'église. Les commentateurs de cette première lettre de Paul de Corinthiens se sont toujours demandé s'il faisait allusion à des coutumes juives, romaines, hellénistiques (grecques) ou autres.

Par contre, ce que nous retenons clairement, qu'elles soient traditions ou enseignement de l'église, il y a ordre pour les femmes de se couvrir la tête tout au moins pendant le culte. Ce qui n'était pas le cas pour les hommes à qui on interdisait de se couvrir la tête, mais bien sûr ceci ne rentre pas dans notre étude.

Cependant, nous sommes en droit de nous demander pourquoi le sujet du voile n'apparaît pas du tout dans les quatre principales Evangiles que nous avons citées plus haut. Il semblerait d'après les actes des apôtres entre autres « Paul » et « Silas » que la question du voile parmi tant d'autres a été soulevée :

« Le jour du Sabbat, nous sortîmes de la ville et nous allâmes près de la rivière, en un lieu où il nous paraît que la prière se faisait d'ordinaire ; et nous nous assîmes et nous parlâmes aux femmes qui y étaient assemblées... »¹.

Ils furent arrêtés et « *déférés devant ceux qui avaient l'autorité de la ville* », ils les présentèrent aux magistrats en leur disant « *Ces hommes troublent toute notre ville, car ce sont des juifs qui veulent introduire une manière de vie qu'il ne nous est pas permis, à nous Romains de recevoir ni de suivre* ». Nous comprendrons par là, peut-être, que parmi les choses qu'ils voulaient introduire dans cette société romaine, le port obligatoire du voile, ou plutôt qu'ils voulaient instituer dans une spiritualité et dogmatisme chrétiens.

Nous ne pouvons penser que Paul ait instauré le port du voile puisqu'il existait auparavant et qu'il faisait partie de l'habillement de la femme dans une société Païenne. Mais nous pouvons comprendre qu'il voulait lui octroyer une force de loi qui ne pouvait être transgressée par la femme avec une soumission totale à ce voile qui n'était que coutume et qui devient un signe de statut inférieur par rapport aux hommes dans leur relation à Dieu.

La question reste posée chez Paul et le problème reste entier. Comment peut-il agencer dans un clivage très fragile entre l'idée d'égalité entre tous les baptisés hommes et femmes et un souci de maintenir la coutume du voile qu'il faudra christianiser.

« Oui vous tous qui avez été baptisés en Christ, il n'y a plus ni juif ni grec, il n'y a plus ni esclave ni homme libre, il n'y a plus l'homme et la femme ; car tous vous n'êtes qu'un en Jésus Christ »

¹ P.V. Girard, Les quatre Evangiles et les Actes des Apôtres, 1911

Quel sens Paul donne-t-il au voile, puisque d'un côté, il prône l'égalité entre la femme et l'homme et un souci de maintenir la coutume du port du voile qui différencie l'homme et la femme et en même temps la garde dans un statut de dépendance par rapport à l'homme et d'inégalité entre les sexes. Contexte difficile à admettre ou tout au moins à comprendre quand on sait que d'une coutume sociale grecque ou païenne Paul en fait un dogme en imposant une loi nouvelle aux femmes en les soumettant de fait au port du voile et par là-même leur accordant un statut inférieur par rapport aux hommes. Car la finalité de cette mesure et dans un espace bien précis, celui du baptême où l'égalité est un acquis pour tous, la femme demeure derrière l'homme, car elle doit porter ce signe qu'est le voile. Et si l'homme dans l'entendement de l'église jouit de tous les droits religieux autant que la femme. Il n'en est pas de même de cette dernière qui ne peut prétendre aux mêmes droits que l'homme. Le voile est là et lui rappelle toujours qu'elle reste dans un espace autre que celui de l'homme « c'est un vêtement de trop » dans la théologie de Paul car il va à l'encontre de son dogme de base qui prône d'abord la liberté et l'égalité des chrétiens.

L'apôtre des gentils joue ici beaucoup sur les notions de chef et de couvre-chef comme sur le double sens du mot grec *képhalé* désignant la tête du corps humain et celle du corps social.¹ Ce texte serait à l'origine de la pratique des hommes de se découvrir la tête en franchissant la porte d'une église alors qu'ils portent la kippa à la synagogue mettant ainsi une limite entre eux et dieu. Inversement, jusqu'à une époque récente, l'obligation pour une femme de se couvrir la tête dans une église était encore observée et le port d'une mantille demeure conseillé lors des audiences pontificales.

¹ Le foulard n'est pas musulman, par Odon Vallet (*enseigne aux universités Paris-I et Paris-VII*)

Au Cameroun, dans la langue douala, on a traduit le mot religion par « petit fichu » (*ebassi*) parce qu'au siècle dernier, un missionnaire baptiste avait demandé aux femmes de mettre un voile sur la tête avant d'entrer au temple.

Dans la Bible, voile et coiffe coexistent, et se rapportent à deux réalités différentes. Le premier couvre le visage, alors que la seconde, peut être un châle, une pèlerine, ou une mantille, posés sur la tête, afin de cacher la chevelure. Les conditions dans lesquelles hommes et femmes font usage de l'un ou l'autre diffèrent, et les textes permettent de les appréhender. Certains termes, traduits par voile, mais dont le sens exact n'est pas toujours connu et/ou évident, peuvent se référer à d'autres accessoires. Aussi, divers exemples les présenteront dans leur contexte, afin de tenter d'en préciser la spécificité.

2. Le voile dans la culture judaïque/hébraïque

En règle générale, les femmes de l'Ancien Testament paraissent en public le visage découvert, ainsi qu'en attestent divers récits. Abram (Genèse XII, 14-15), conscient de l'extrême beauté de Saraï, lui recommande de cacher aux Egyptiens qu'ils rencontrent qu'elle est sa femme, et d'affirmer qu'elle est sa sœur, car il craint pour sa vie, s'ils apprennent qu'ils sont unis. En effet, les officiers de Pharaon ne manquent pas de la remarquer et font son éloge auprès du souverain. Le charme de Rebecca est rapporté par deux fois, en Genèse XXIV, 15-16 et 26, 7. Dans le second récit, Isaac son mari, affirme qu'elle est sa sœur et non sa femme, pour le même motif que son père, la beauté de sa compagne et le danger qu'il encoure d'être tué.

Bien évidemment, des exceptions sont assurées à cette règle générale, dont la première concerne la même héroïne, au terme de son voyage en provenance de Mésopotamie (Genèse XXIV, 65). Questionnant

le serviteur qui l'accompagne à propos de l'homme venant à leur rencontre, elle obtient cette réponse laconique : « *C'est mon maître* ». A l'instant, Rebecca se couvre de son voile. Isaac la conduit dans la tente de Sara, sa mère, et la prend pour femme. Le texte met en scène le rituel des noces où la fiancée se voile devant son promis, et reste couverte jusqu'au moment où les nouveaux époux se retrouvent seuls. Le voile, prend ici valeur de symbole d'un rite de passage, d'un changement d'état : celui de fiancée à épouse, concrétisant l'éloignement géographique, familial, et surtout une autre condition¹

En Isaïe 3, 9, le prophète adopte un ton persifleur pour dépeindre le luxe, les tenues fastueuses et la coquetterie de certaines femmes du royaume de Juda. Il les menace et promet que le Seigneur leur ôtera pendentifs, bracelets et voilettes. Mais son texte, qui se choisit critique voire sarcastique, souligne avec ambiguïté l'impression de grâce et d'élégance qu'ajoute le port d'un voile.

Le substantif hébreu de ce texte, *r'''alô*² est un hapax qui semble désigner un voile, un châle, ou bien un vêtement d'une fine étoffe, puisqu'en effet, la racine verbale *l'a'al*, signifie trembler, flotter, et semble évoquer probablement un voile léger qui vole au vent. L'occurrence de ce terme dans une liste de bijoux et, de vêtements luxueux, suggère qu'il ajoute encore à l'attrait de celles qui le portent. Devenu ornement, il rehausse leur beauté. Pourtant, il parvient à évoquer une certaine superficialité, une inconscience, ou une inconséquence, qui semblent perdre de vue l'essentiel, selon le prophète, c'est à dire la spiritualité et les qualités qui l'accompagnent. Ici, le voile, reflet d'un engouement, d'une mode, figure une sorte de désordre social.

¹ R. De Vaux « sur le voile des femmes dans l'Orient Ancien » ; RB 44, 1935, PP ; 397-412, et Bible et Orient ; Paris 1967, pp. 407-428

² BDB, p 947

Dans le Cantique des Cantiques, le terme hébreu *fjammah*, est répété par trois fois. Ce texte lyrique (IV, 1), dépeint et compare le regard de la jeune fille à celui d'une colombe à travers son voile, puis (IV, 3), souligne l'affinité de sa tempe et d'une tranche de grenade, encore et toujours à travers un voile.

Le voile se porte en d'autres circonstances. En Exode III, 6 Moïse se couvre le visage, de crainte de voir Dieu, séparant sacré et profane. Mais, en Exode XXXIV, 29-35, le récit rapporte que le visage de Moïse est couvert d'un halo divin lorsqu'il redescend de la montagne où Dieu lui a donné le décalogue. Après avoir transmis les ordres divins à Aaron et aux enfants d'Israël dans le désert, Moïse couvre son visage rayonnant d'un voile. Or, lorsqu'il se présente devant l'Eternel, il ôte ce voile jusqu'à son départ (Genèse XXXIV, 34), rapporte le texte qui met en lumière un autre hapax: *masweh*, traduit par voile.

A la suite de la conspiration de son fils Absalom afin de se faire couronner roi, David s'enfuit avec ses serviteurs de Jérusalem (Samuel XV, 30). Pleurant, couvrant sa tête dans une sorte de deuil symbolique et tout le peuple suit son exemple. Toujours en signe de deuil, David à la mort d'Absalom (2 Samuel XIX, 5), se voile la face, se couvre le visage. Jérémie (XIV, 3), décrit le royaume de Juda symboliquement en deuil, en raison de la sécheresse. Ceux qui vont chercher de l'eau, reviennent avec des vases vides, et se voilent en signe de deuil. Aman s'enveloppe la tête en signe de chagrin, parce que son souhait de voir disparaître Mardochée ne se réalise pas (Esther VI, 12). Puis, sa tête est voilée, car il va vers sa mort (Esther VII, 8).

Ces textes attestent d'un rituel très important du deuil, se couvrir la tête, le visage aussi parfois. Le voile marque la limite et délimite l'espace du deuil, sous le voile l'espace de l'intérieur en deuil, au-delà l'espace de vie

La loi énoncée en Nombres V, 12-18, prend pour sujet la femme soupçonnée d'adultère ou infidèle à son mari. Elle affirme: «*Le pontife fera comparaître la femme devant le Seigneur et la décoiffera...* ». Dans ce contexte, décoiffer la femme est un geste à la fois d'accusation et d'humiliation, mais pas seulement. Le désordre de la chevelure est l'expression symbolique du désordre provoqué par la situation. Ce texte ne confirme pas le port de la coiffe pour la femme mariée. En effet, aucune loi biblique ne commande à la femme de couvrir sa chevelure, mais on peut considérer que cette coutume existe dans l'Ancien Israël sans être contraignante

Dans les textes de la Thora, il n'y a qu'une seule lecture concernant le port du voile, car il n'est pas question que la femme découvre sa tête. Elle reste cloîtrée dans cette « dépendance » vis-à-vis de l'homme qui est la gloire de Dieu. La femme se contentera d'être la gloire de l'homme et pour cela elle doit porter ce voile qui reste le signe ostentatoire de sa dépendance vis-à-vis de l'homme et par conséquent de son infériorité.

Paul qui avait une grande connaissance de la Thora, s'en est inspiré pour construire son dogmatisme chrétien tout en apportant quelques retouches assez importantes notamment dans cette relation entre l'homme et le créateur ou Dieu dans le sens chrétien du mot. En lisant le dogme de Paul, nous comprenons qu'il voulait démarquer la jeune communauté chrétienne des traditions et coutumes juives pour l'ouvrir aux grecques et autres peuples païens à l'instar du rite de la circoncision juive, le voile demeure une facette dans ce prime de lois et des enseignements de la Thora repris par Paul, façonnés de nouveau, modifiés ou codifiés dans des contextes sociaux et religieux nouveaux.

Une hiérarchie où des contradictions s'enchevêtrent, reste la ligne directive et la pierre angulaire de la théorie de Paul dans cette dépendance de l'un par rapport à l'autre de Dieu, du Christ, de l'homme et de la femme

et dans une confusion des fois déconcertante et qui a toujours pour finalité que l'homme reste cette « gloire de Dieu » et peut accéder à ce Dieu sans aucun intermédiaire, alors qu'il avait besoin du Christ auparavant pour cela, cependant que la femme a toujours besoin de l'homme comme intermédiaire entre elle et Dieu. Et c'est pour cela, et dans cette idée de dépendance vis-à-vis de l'homme que la femme doit porter le voile, signe caractéristique de soumission et de discrimination négative.

Pour mieux appuyer cette théorie, Paul fait intervenir un autre élément tout à fait nouveau. La femme devrait se couvrir à cause des anges, bons ou mauvais, cela reste à l'appréciation des croyants et ceci donne une autre dimension au problème car la femme ne se couvre plus uniquement par soumission pour l'homme et à cause de son autorité mais dorénavant c'est pour se protéger des mauvais anges afin de conserver sa pureté.

Au risque de se répéter, nous dirons que Paul dans sa démarche se trouve continuellement confronté à un dilemme quant au problème du voile dans le nouvel ordre qu'il veut instituer au sein de la jeune communauté chrétienne : confronté à un contexte social qui avait ses racines profondément ancrées dans une société Païenne avec ses traditions et coutumes et le souci de faire du port du voile une loi religieuse qui implique la relation à Dieu. Tertullien, reprenant le commandement de Paul donne en exemple aux chrétiennes, les païennes et les juives qui se voilent et tout en condamnant leur payanisme et idolâtrie il fait l'apologie du voile qu'elles portent et en fait même un objet tout à fait chrétien.

Ainsi, aux temps bibliques, si la coiffe, le châle et/ou la pèlerine font partie des coutumes culturelles et sociales de la femme mariée, le voilement n'est pas un usage courant et récurrent, excepté dans certaines circonstances évoquées plus haut

3. Le voile dans la culture arabo-musulmane

Le Coran ne fut pas rédigé tout à la fois pour être présenté ensuite au peuple. Il est une collection de messages reçus à intervalles. Tantôt ce sont des passages qui invitent à la réflexion et la méditation, tantôt pour trancher des problèmes concrets ou des litiges précis ; souvent ce sont des lois et préceptes, annonces et avertissements, qui régissent la vie de la nation dans ses moindres détails.

Pour le musulman, le Coran en tant que verbe de Dieu est incréé, et son texte est le miracle par excellence. Il est doté du privilège mystérieux de l'incomparabilité, puisque toute créature est mue par la parole créatrice, où tout croyant reconnaît indubitablement l'essentielle vérité avec un grand « V ». chaque parole dite est sentie par les lecteurs comme les concernant au moment même où ils la lisent. Et par là nous comprenons que le Coran se donne pour un guide à l'homme dans la totalité de sa vie temporelle aussi bien que spirituelle, individuelle et collective. Tout y trouve ce qui le concerne et la communauté musulmane y trouve tout pour ses dogmes, pour ses rites, pour sa vie sociale, pour ses lois et autres besoins.

C'est un guide spirituel et en même temps un code social où la femme trouve toutes ses dimensions en héritage, mariage et façon de s'habiller entre autres. Le Coran fixe à celle-ci des repères qu'il est difficile de passer outre tout en lui garantissant des libertés fondamentales. Nous pouvons en citer à titre d'exemple seulement, la jouissance totale de la propriété qu'elle possède et ni son père ni son mari, encore moins son fils ou autres parents n'y ont droit de regard ou contrôle. Exemple parmi tant d'autres dispositions et lois divines que le prophète lui-même n'a point violées ni transgressées.

Et dans ce contexte de dispositions, il est dit que la femme musulmane doit porter un voile qui lui couvrira le corps pour ne point montrer sa parure à des étrangers. Deux sourates du Coran se sont étalées

sur le sujet ; sourate *Les Coalisés* et sourate *La Lumière*. Quant à la première :

« « Et dis aux Croyantes de retenir un peu de leurs regards, de préserver leurs parties intimes, de ne laisser voir de leur parure que ce qui en apparaît. Qu'elles se fassent de leur voile un écran sur leur gorge et qu'elles ne découvrent leur parures qu'à leur mari, ou leur propre père, ou le père de leur mari, ou leurs propres fils, ou les fils de leur maris ou leurs propres frères ou les fils de leur frères, ou les fils de leurs sœurs ou leurs dames de compagnie, ou leurs esclaves femmes, ou les hommes vivant au crochets de leur maison et qui n'éprouvent nul désir pour les femmes, ou les enfants qui ignorent totalement l'existence des organes intimes des femmes. Qu'elles ne fassent pas tinter les anneaux de leurs jambes pour qu'on sache ce qu'elles cachent de leur parure. Revenez tous à Dieu, O Croyants, peut être récolterez vous le succès ! » (Verset 31 sourate 24)

Ce verset précise que le voile doit couvrir la poitrine et ne montrer que "*ce qui apparaît de leur parure*". (L'expression est assez floue, elle est en général interprétée comme : le visage et les mains. Certains juristes plus rigoristes y perçoivent l'imposition du "*Nikâb*", voile qui ne laisse entrevoir que les yeux). Le but est de protéger la femme de tout regard impur ou superficiel.

Quant au deuxième verset de la sourate *La Lumière* il dit :

« *Ho le prophète ! Dis à tes épouses et à tes filles et aux femmes des croyants de ramener sur elles leurs grands voiles ; elles en seront plus vite reconnues et exemptes de peine et Dieu reste pardonneur miséricordieux* »

Il y a dans ce verset deux raisons invoquées pour le port du voile : se distinguer des autres femmes et une protection vis à vis de l'extérieur. Ce n'est pas explicitement le voile ici, mais plutôt la tunique ample qui prend tout le corps. Le dictionnaire *Mounjed* donne comme définition : une chemise ou une tunique ample

Certains non musulmans de Médine composaient des poèmes où chantant de fictives amours, ils empruntaient subtilement les noms de parentes du prophète. C'était manifestement malhonnête ; mais la loi ne pouvait pas les châtier, un prénom ne suffisant pas à déterminer la femme visée.

Le port du voile était alors l'apanage des femmes libres, des grandes dames, à l'inverse des esclaves, des femmes de compagnie ou domestiques qui s'en dispensaient. Les femmes libres se voilaient pour sortir, ou rendre visite. Par contre elles ne se voilaient pas la nuit ainsi que lorsqu'elles vquaient à un travail. Le prophète les invita dorénavant à se voiler chaque fois qu'elles sortaient afin qu'on sache que ce sont des femmes libres et par conséquent elles ne seront pas sujettes à des moqueries ou des observations désobligeantes.

Quant à la façon de porter le voile à travers le monde musulman actuel, elle dépend du pays ou même des régions de ce même pays. Et si nous prenons l'Algérie comme exemple, nous constatons une diversité très importante dans ce port du voile.

Aucune similitude ni aucune ressemblance entre le Haïk blanc immaculé de Tlemcen qui cachait complètement le corps de la femme qui se contentait d'un seul œil pour voir et regarder, et le voile Constantinois noir de geais qui cachait la tête et pendait le long du corps avec un semblant d'ouverture sur la poitrine. La qualité et la blancheur du premier s'explique probablement par la manufacture florissante de la laine et du tissage qui a fait entre autres la renommée de la capitale des Zianides. Le noir du voile de Constantine trouve semble-t-il ses origines dans la tragédie qui a frappé la ville après l'assassinat de Salah Bey.

Et les exemples sont légion en diversité, en couleurs et en façon de porter ce voile. Nous citerons celui de Mascara avec ses rayures et porté à la façon de Tlemcen ancienne. Par contre, dans la capitale, nous retrouvons

le même voile aussi blanc que celui de Tlemcen, avec cependant une petite retouche dans le port ; car l'Algéroise ne se contente pas d'utiliser un seul œil pour voir, elle cache son visage avec une voilette dégageant complètement ses yeux. Certainement c'est plus commode et plus esthétique, mais traditions et coutumes commandent et exigent. Dans le sud du pays chez les Reguibat, les Chaamba ou Touareg c'est le voile bleu qui tire vers le noir et qui est porté amplement laissant paraître les bras et le visage sans contrainte ni gêne dans les mouvements de celle qui le porte. Cette couleur bleue est due semble-t-il à une poudre indigo dont s'enduisent hommes et femmes pour se protéger des rayons du soleil. Le voile des chaouias, celui des femmes kabyles qui se contentaient d'une blouse assez longue et bigarrée de mille couleurs vives, avec sur leurs têtes un foulard tout aussi bariolé.

La bourka afghane est une autre forme de voile et qui n'a aucun rapport avec le haïk de l'ouest algérien, la djellaba marocaine, ni la melaya constantinoise ou le voile des femmes du sud. La bourka couvre tout le corps, ne laissant apparaître que les mains avec une bandelette bien ajourée fixée au niveau des yeux. C'est la seule ouverture dans ce tissu bien ample et qui prend bien souvent une teinte bleue qui nous fait rappeler le voile de notre femme saharienne.

En général c'est le contexte social ou économique ou même climatique qui commande le port de tel ou tel voile en façon, en qualité du tissu ou en couleur. Les traditions et coutumes influaient beaucoup à l'instar des traditions culinaires, sur le style et la façon de porter le voile. Et chacun trouvait ses origines dans un milieu social, historique ou économique bien spécifique ; mais de tous se dégageait un souci de cacher la féminité de la femme.

Par conséquent, il n'existe aucune loi sociale ni règle fondamentale et figée qui préconise tel ou tel style de port du voile. Par contre, nous

constatons depuis quelques années, dans ce domaine, une mutation dans les mœurs et une évolution dans les traditions et une interculturalité entre les pays arabo-musulmans ou musulmans tout simplement, dans le port du voile.

Le meilleur exemple réside peut-être dans l'impact incontestable du voile marocain sur le style adopté par la femme algérienne. Celle-ci, ou tout au moins dans une bonne partie du pays, notamment à l'ouest et au centre, a mis aux oubliettes son ancien haïk blanc pour le troquer contre une djellaba purement marocaine dégageant aussi son visage et libérant ses bras et se procurant sans nul doute une liberté pour vaquer à ses occupations dans les rues et marchés.

Mais même là, nous pouvons constater une évolution dans ce port du voile, car les marocaines dans leur majorité ne sortant jamais sans mettre une voilette sur le visage, qui, au-dessus du nez, qui, sur le nez ne laissant paraître que les yeux qu'elles prenaient bien soin de mettre en relief par un maquillage bien approprié. La capuche qui couvrait la tête, se contente dorénavant de pendre sur le dos remplacée là aussi par un foulard. Elle n'est plus qu'une parure qui ajoute un appoint dans l'élégance de l'habit.

Quant à la qualité de ce voile, les femmes rivalisaient non pas dans la manière de le porter, mais dans la texture du tissu. Et nous pouvons constater dans les voiles tlemceniens différentes qualités et qui allaient de la grosse graine à la soie naturelle, notamment ceux tissés en Tunisie. Ces derniers étaient bien prisés malgré leur cherté et aucun trousseau de mariée n'était dépourvu de ce haïk en soie qu'on appelait communément « haïk el Meramma ». Ce qui est drôle et quelque peu déconcertant c'est que les mamans n'oubliaient jamais jusqu'à ces dernières années de compter parmi toutes les choses du trousseau ce fameux haïk et qui malheureusement, bat de l'aile actuellement rattrapé peu à peu par la djellaba marocaine.

Cependant, nous constatons actuellement, dans quelques uns de ces espaces arabo-musulmans, et les médias aidant, une évolution bien évidente et qui nous fait presque oublier l'ancien voile tlemcenien, algérois, ou même constantinois. Le voile est devenu généralement et tout simplement un foulard qui cache la tête ou plutôt les cheveux, et le reste du corps ce sont des pantalons qui jurent par la moulture qu'ils donnent au corps et des chemisiers tout aussi serrés que le pantalon. C'est l'occident et l'orient musulman qui se rencontrent dans une société où le profane et le sacré se confondent, se disputant l'hégémonie dans un espace multiculturel.

Bien évidemment cet accoutrement nous éloigne du voile islamique dont on a parlé plus haut, et de toutes les formes et couleurs qu'ont connu nos mères et grand'mères.



La femme d'aujourd'hui a complètement vidé cet habit de son rôle premier qui consistait à cacher le corps, ou cette féminité, et qui donnait en même temps à cette femme une certaine grâce, peut être contraignante, mais aussi complice, car il lui permettait de voir tout le monde sans être vue.

Evidemment nous comprenons cette mutation du voile et sa qualité dans ses dimensions culturelles ; dimensions qui n'ont jamais été statiques, mais plutôt se situent dans un processus d'évolution et de transformation qui fait fi des frontières et des cloisonnements ethniques, sociaux ou politiques.

Selon certains historiens seules les femmes du prophète ont porté le voile, et seulement à la fin de leur vie... et ce sont les femmes de l'aristocratie omeyyade, qui pour se distinguer des femmes du peuple, ont mis le voile se mettant ainsi au même niveau que les femmes du prophète.¹

Le verset 24,60 : « *Il n'y a pas de fautes à reprocher aux femmes qui ne peuvent plus enfanter et qui ne peuvent plus se marier de déposer leur étoffe (thaoub, pluriel thiyâb), à condition de ne pas se montrer dans tous leurs atours ; mais il est préférable pour elles de s'en abstenir - Dieu est celui qui entend et qui sait* » est parfois traduit par "de déposer leurs voiles" (Denise Masson par ex.) et est parfois utilisé comme un argument en faveur du voile. Mais le terme désigne habituellement une tunique ou un vêtement.

Selon le Coran, alors, ce serait la brûlure de l'adultère et du désir incestueux qui aurait conduit le prophète à exiger des femmes qu'elles se couvrent d'un voile, afin que leur beauté ne vienne pas affoler la raison des croyants. L'interdit du voile serait né de la méfiance à l'égard de la féminité, les femmes étant supposées pouvoir susciter des désirs incompatibles avec la paix collective et mettre en déroute l'ordre social par leur perversité naturelle jointe à leur insatiable faim sexuelle.²

¹ Extrait de « Quelques repères au sujet du voile » dans Theologia.fr

² « Le port du voile dérive de la nécessité de cacher le corps de la femme (*aoura*) pour limiter son pouvoir sexuel démesuré, associé à sa nature perverse, qui, autrement, Provoquerait le chaos social (*fitna*) et mènerait la société à sa perte. » Geadah, 1996, p. 92.

4. Statut du voile dans la société contemporaine

4.1. L'évolution du voile

Au cours des années 70 le voile a subi des transformations de sens et d'apparences. Au niveau de l'apparence, d'abord, le voile allait subir un « lifting » puritain, c'est-à-dire se décanter de tout enjolivement et gagner en sobriété. En effet, le voile n'allait plus chercher dans le passé immédiat de la tradition mais dans le passé mythique des premiers temps de l'islam, incitant à inventer une nouvelle symbolique qui va se construire autour d'une éthique plus austère du vêtement. Au niveau du sens, ce qui fut, avant cette décennie, une marque de maturité individuelle et sociale – le voile était porté le plus souvent au retour du pèlerinage par des femmes plutôt âgées –, allait devenir un indicateur d'engagement politique arboré essentiellement par des jeunes.

Le voile acquiert alors, pour les femmes qui l'adoptent, une signification nouvelle : il exprime l'aboutissement d'un parcours personnel sous-tendu par une préoccupation plus grande pour la religion. Il va en outre légitimer leur sortie de l'espace domestique : la participation aux cours de Coran, aux conférences organisées par les cercles islamistes, aux groupes de prière, à l'action sociale et humanitaire consacrent, dans la pratique, une rupture partielle avec le statut traditionnel de la femme au foyer.

Le port du voile s'inscrit au départ comme une revendication politique où le vêtement est présenté comme le théâtre d'un conflit culturel : après avoir rappelé son caractère d'obligation religieuse, on énonce le port du voile comme une forme de rupture avec l'Occident. Ce n'était plus une histoire de voile mais une véritable confrontation entre une culture et une autre.

Pour certaines personnes, la volonté de porter le voile traduit un état d'esprit personnel qui tient davantage de la revendication ouverte que d'une démission de l'individualité sous le poids des contraintes sociales. Elles expliquent que s'habiller doit être compris dans un sens philosophique. Cela doit engager une prise de conscience de la raison pour laquelle on porte tel vêtement, qui ne saurait se réduire au fait que tout le monde le porte. Le vêtement devient une véritable culture.

Ainsi, le voile exprime une volonté ouverte de politisation du vêtement qu'elles entendent étendre à l'ensemble de la société, sans distinction de sexe ou de classe : « *La question du vêtement ne concerne pas seulement les femmes. Les hommes aussi, même ceux des classes aisées, devraient s'en préoccuper. C'est une question d'indépendance culturelle.* » s'exprime l'une d'elles.

Le style vestimentaire devient ainsi l'un des supports d'énonciation de la revendication islamiste. Pour ces femmes, le vêtement doit signer la réconciliation de l'individu avec sa culture. La décence, la réserve (*hishma*) acquièrent ainsi une vocation intégratrice et égalitaire : « *Il faut porter quelque chose qui soit modeste pour qu'on ne puisse percevoir les différences sociales entre les gens.* »

Toutefois, cette volonté d'homogénéisation sociale par le vêtement se trouve battue en brèche par les appropriations plurielles des femmes ordinaires, qui vont enrichir le voile de significations dissidentes ; les interprétations sociales du port du voile viennent infléchir la dimension politique du vêtement proposée par les militantes et tараuder les énoncés dominants de la doctrine religieuse. La propagation du signe religieux s'effectuera à partir d'autres motivations que l'adhésion à un idéal politique. Le renouveau idéologique va marquer le pas devant un renouveau synchrétique du port du voile. Alors que certaines femmes entendaient abolir la différence en alignant le vêtement sur une norme commune, les logiques

de l'usage des autres vont inverser et faire du voile un fixateur des classements, un identificateur social où il est aisé de lire la symbolique des différentes formes d'appartenance et de statut.

Un transfert de sens classique entre le populaire et le politique se manifeste ici : le voile perd de sa signification idéologico-religieuse au fur et à mesure qu'il est réintégré dans le jeu de la distinction sociale ; les divers types de voile indiquent les distances et assignent les places des unes et des autres. Dans les classes pauvres, on porte le voile non par piété, mais par pudeur. Les femmes le portent parce qu'elles n'osent pas sortir tête nue. Mais dans les classes supérieures, le port du voile est un acte volontaire : *tu sais ce que tu fais, tu es convaincue*. Dans les classes populaires, les femmes ne portent pas le voile parce qu'elles réfléchissent, mais par tradition.

Désormais le voile se « sécularise » au fur et à mesure qu'il se transforme en élément de distinction sociale.

4.2. Le voile en tant que vêtement

Si l'on croit les différents textes qui évoquent le voile, sa signification nous paraît évidente : le voile témoigne de la protection et de l'honorabilité de la femme qui le porte et est un puissant moyen de distinction des classes sociales. Cependant, le foulard porté au cours du 20^{ème} siècle présente une image tout à fait différente. C'est une mode liée à la fois à l'automobile décapotable et au cinéma. La femme ne pouvant tenir un chapeau sur la tête, le foulard revint à la mode et a subsisté jusqu'aux années 60. Mais personne n'a pensé qu'il pouvait avoir une signification particulière.

Le terme « voilée » peut renvoyer tantôt à une personne totalement soustraite aux regards et qui ne communique avec le monde extérieur qu'à

travers un bout de tissu moins ample que le reste au niveau des yeux, tantôt à une autre qui laisserait négligemment tomber son voile pour laisser découvrir son bras ou ses cheveux.

Issu d'une racine arabe signifiant « caché », le terme « *hijâb* » a commencé à se répandre dans les années 70 comme le reflet d'une certaine prise de conscience islamique. Afin de respecter les lois islamique, ce vêtement devrait être ample et couvrirait le corps du cou jusqu'aux chevilles. Il serait de préférence de couleur unie ou avec des motifs discrets afin de ne pas attirer les regards. Parmi les jeunes musulmanes d'aujourd'hui, toutes origines confondues, le *hijâb* est le terme générique le plus utilisé pour designer le vêtement islamique contemporain, même si des termes empruntés au dialecte des régions restent encore en vigueur.

La littérature arabe utilise plusieurs termes pour désigner l'habit féminin et la connaissance de cette terminologie permet d'éviter toute confusion concernant leur signification.

➤ Le *Khimar* :

C'est un foulard ou une coiffure faite d'un tissu fin roulé uniquement autour de la tête et couvrant les épaules. Si ce tissu enveloppe le bas du visage et ne laisse découverts que les yeux, alors il change d'appellation et devient *niqab*. Ce dernier était le vêtement qui caractérisait surtout les femmes de l'élite arabe.

Le khimâr est le singulier de khumur, terme qui figure dans le coran " [...] et qu'elles rabattent leurs khumur sur leurs



poitrines [...]" ¹ et qui désigne tout ce qui couvre la tête de quelque forme qu'il soit : une mantille, un châle ou une écharpe, par exemple :

➤ Le *jilbab* :

C'est un terme coranique qui désigne une espèce de robe de dessus sans couture, que portent les femmes par-dessus leurs autres vêtements. Il est à remarquer ici que le *jilbab* de l'Orient est totalement différent de la célèbre *jellaba* à capuchon, que les femmes du Maghreb portent.

Comme aucun vêtement n'a été retrouvé, il n'est pas du tout clair de savoir si le *jilbab* moderne est le même mentionné dans le coran.



➤ Le niqâb

Il désigne ce que la femme porte pour cacher son visage. On le désigne aussi par *burqu*². Cette pratique est connue chez les Juifs depuis très longtemps. Ainsi lit-on dans le livre de la Genèse, 24 :



"64 Rébecca aussi leva les yeux, elle vit Isaac et sauta à bas du chameau. 65 Elle demanda au serviteur : Qui est cet homme qui vient à notre rencontre dans la campagne ? Le serviteur répondit : C'est mon maître. Alors elle prit son voile et se couvrit le visage."

¹ Sourate 24, An-Nûr, La lumière, verset 31

² Par déformation, *burqu* donne le terme français "burka".

Cette pratique avait également cours chez les Arabes avant l'avènement de l'islam. On le désigne également par *lithâm* (cache-nez) mais aussi par *khimâr*. Le brillant poète Adh-Dhubyânî dit dans sa description d'Al-Mutajarridah, l'épouse d'An-Nu`mân Ibn Al-Mundhir, lorsque de passage dans l'assemblée des hommes, elle perdit son *niqâb* : Son cache-nez (*naṣîf*) tomba, tout à fait involontairement. Elle le ramassa, se cachant de nous de la main.¹

➤ La Burqa :

Voile intégral de la tête aux pieds porté principalement en Afghanistan. Sous le règne des talibans, les femmes étaient obligées de revêtir ce voile généralement gris ou bleu pour sortir en public. La *burqa* cache entièrement le corps, y compris les yeux, couverts d'une grille en toile qui permet à la femme de voir sans être vue.



4.3. Le voile en tant que symbole

Comme l'exprime si bien le rapport de la Commission du Dialogue Interculturel, mise en place par le gouvernement en février 2004²,

« Il est douteux que l'on puisse statuer sur la signification 'symbolique' du foulard. Signe d'aliénation de la femme, expression légitime de la liberté religieuse, marque de pudeur, parure esthétique, affirmation

¹ Article, le khimâr, le niqâb et le hijâb que sont-ils ?, paru le 24/12/03 sur islamophile.org

² Commission présidée par Roger Lallemand et Annemie Neyts

identitaire, etc. ? Il n'y a aucun sens à trancher de façon péremptoire entre ces divers sens (nullement exclusifs l'un de l'autre, d'ailleurs). Cette question est de toute manière sans réponse univoque puisqu'en dernier ressort, elle relève du vécu personnel de celles qui le portent ».

Dans ce rapport, il s'agit bien sûr du foulard ou voile « *hijab* » et non de la *burqa* ou du *niqab* qui couvrent totalement le visage. Un argument revient souvent dans les dires des musulmanes qui portent le voile : le respect. En effet la société nous donne souvent l'image de femmes faciles non voilées, ce qui renforce l'idée que ces dernières se donnent à tous et ne sont pas respectables. Cette vision peut mener à considérer le port du voile comme une façon d'affirmer sa respectabilité et une manière de se distinguer du reste des femmes.

Le voile revient souvent comme un signe d'appartenance religieuse. Selon la conception des traditionalistes et des fondamentalistes, la seule discussion possible est la question de savoir s'il est obligatoire ou non pour une femme de voiler en plus son visage. Toute leur interprétation de l'Islam est marquée par cette démarche fondamentaliste. Ils veulent se lier à la lettre du texte et ne tiennent pas compte du contexte historique et culturel dans lequel le Coran est né. Ils voient donc dans le port du voile une prescription divine valable en tout temps et en tout lieu. Les jeunes femmes non voilées sont alors considérées infidèles à la loi divine.

Chez le courant moderniste, l'attitude est tout autre. Le port du voile ne serait en aucun cas un symbole de l'appartenance musulmane. Ces musulmans estiment qu'il n'est nullement impudique de se dispenser du voile et que le comportement personnel est seul à prendre en compte.

Selon l'un des ulémas, professeur de théologie musulmane à l'université El-Azhar du Caire, seuls les passages du Coran concernant la foi musulmane ont valeur universelle et définitive et sont intouchables.

Quant aux questions relatives à la vie pratique, comme celle du vêtement des femmes, elles ne valent que pour une époque et un lieu déterminés, ici le 7^e siècle de notre ère, en Arabie. D'aucuns, s'abritant souvent derrière leur ignorance, leur donne une valeur universelle et définitive.¹

Le voile aurait à la base servi à faire une distinction entre les classes sociales. Les femmes dont les familles étaient assez riches pour leur permettre de ne pas travailler mettaient le voile pour se distinguer des moins fortunées ou des esclaves qui elles, allaient tête nue.²

La symbolique du voile a été également traitée par le courant soufi. Le voile de l'ignorance est, selon les soufis, un obstacle sur le chemin de la connaissance. Il empêche l'initié d'atteindre à la connaissance suprême. Dès que le voile se dissipe, la lumière se fait au niveau de la conscience. Cette lumière conduit le chercheur à une nouvelle quête, donc vers une nouvelle lumière. Puis un nouveau dévoilement s'opère, une nouvelle lumière surgit et ainsi de suite... Cet enchainement consiste donc en un dévoilement progressif qui permettra au chercheur d'atteindre le savoir absolu.

Jusque dans les années 80, les femmes Algériennes sortaient habillées à l'occidentale ou en voile traditionnel, *haïk* blanc dans la région ouest et en Algérois, *mélaya* noire à l'est et imprimé au sud. Aujourd'hui, le voile islamique est plus généralisé. Evidemment chaque femme le porte différemment en fonction de son âge, sa classe sociale et de sa propre idéologie.

¹ Art : le voile islamique, données traditionnelles, www.scolanet.net. Vu le 16/01/2008

² Art : le voile islamique, sujet de discorde ?, par Katarzyna Klim - Amabilia.com -

Synthèse

Ainsi dans cette partie, nous avons tenté de montrer dans quelles conditions la littérature algérienne d'expression française a émergé et comment elle a évolué jusqu'à nos jours. Cela nous a permis de situer l'écriture féminine, ses caractéristiques, et de présenter le corpus d'étude. Ce point avait pour objectif de préciser surtout l'évolution du discours romanesque sur la femme, selon que celui-ci soit l'œuvre d'une parole masculine ou d'une parole féminine. Dans cette grande partie introductive, la question du voile a également été abordée dans ses dimensions chrétienne, judaïque/hébraïque et arabo musulmane pour montrer que le voile a toujours existé dans toutes les cultures mais qu'il a subi une certaine évolution dans la culture arabo musulmane, celle qui nous intéresse en l'occurrence. C'est cette question même qui va nous permettre d'aborder la deuxième partie qui traite du voile dans le corpus proposé.

PARTE II

**Voile déformant de la littérature ou littérature
en tant que voile**

Introduction

Après avoir défini nos objets d'étude, il est question dans cette partie de réfléchir sur le voile dans la littérature pour comprendre comment celui-ci est représenté dans le corpus d'étude. Il s'agit d'analyser les différentes occurrences du voile dont le port semble se situer entre la conformité sociale et le positionnement des personnages selon qu'il découle de choix personnels ou d'obligation sociale ou religieuse. Il s'agira ensuite de relever les différentes formes du voile tels qu'elles apparaissent chez les trois auteurs pour tenter d'appréhender le discours véhiculé à travers ces œuvres.

CHAPITRE I

Le voile entre conformité sociale et positionnement

1. Voile et Image de Soi

Selon D. Maingueneau, l'ethos « l'image de soi » se construit à partir de représentations successives de soi et de l'autre. On se positionne par ses discours, ses points de vue, sa manière d'aborder les sujets tel que le voile dans les romans suscités. La notion de l'image de soi est à la fois facile et difficile à définir. Elle dépend en même temps de l'image que la personne a d'elle-même et d'un autre côté de l'image qu'elle veut donner aux autres. Une image qui n'est pas toujours aussi honnête qu'elle nous paraît. Ce qui nous intéresse ici c'est l'image que la femme maghrébine reflète à la société dans laquelle elle vit et surtout si, en portant le voile, cette image reste la même. Nous retrouvons cette définition dans le dictionnaire de psychologie :

« Trait de la personnalité en rapport avec la valeur qu'un individu attribue à sa personne. Dans la ligne des théories de l'équilibre, l'estime de soi est définie comme une fonction en rapport entre les besoins satisfaits et l'ensemble des besoins ressentis. Dans la ligne des théories de la comparaison sociale, elle est définie comme le résultat de la comparaison qu'effectue le sujet

entre lui-même et d'autres individus significatifs pour lui»¹

L'image de soi changerait donc par rapport aux autres individus avec qui la personne est en contact direct. La satisfaction ou l'insatisfaction de soi dépend de la satisfaction ou l'insatisfaction des autres.

En parlant de la femme et du port du voile, la façon dont elle va se voir et considérer son voile dépend essentiellement des circonstances qui l'ont poussées à le mettre : obligation ou choix personnel ? L'obligation peut venir de la religion ou alors dans le but de suivre les us et traditions de son entourage :

« A la fin de cette année-là, je crois, Zoulikha rencontra mon père : ils se marièrent l'année suivante. Elle qui, venant de Hadjout, s'installait à Césarée, à cause des mœurs plus conservatrices d'ici, elle accepta de vivre comme les autres citadines : voilée et confinée à la vie domestique. »²

Zoulikha, ici, se voile pour suivre les coutumes de Césarée, car elle s'est mariée dans cette ville. Nous comprenons bien qu'elle le fait malgré elle et que l'image qu'elle a d'elle à ce moment « *voilée et confinée* » ne la valorise pas. Cette image négative qui poursuit la femme voilée est présente dans plusieurs passages de notre corpus. Un voile qui est là pour effacer la personnalité de celle-ci afin qu'elle se fonde dans la masse en ressemblant au groupe ou tout au moins leur donner cette impression de ressemblance : « *Enfilez votre caprice comme un tchador iranien, voilà la meilleure façon d'échapper à toutes les censures quels que soient leurs masques et leurs voiles, et gambader, souveraine inattendue, dans les*

¹ DORAN Roland, PAROT Françoise, Dictionnaire de psychologie, Paris, PUF, 1991, p. 263.

² Djebbar Assia, La femme sans sépulture, p26

superbes prairies de la liberté non surveillée. »¹ une liberté qu'elles prennent comme une faveur que les hommes acceptent enfin de leur donner.

*« L'interdit suprême c'est notre individualité, avec ses exigences de plaisirs et de bonheurs intrinsèquement égoïstes et en contradiction flagrante avec celles d'un groupe qui s'est constitué autour de notre dépouillement de toute décision, de toute initiative »*²

Car oui, en s'affranchissant de ce masque, la femme récupère enfin son vrai visage, et peut enfin prétendre à une autre vie où elle pourra prendre ses propres décisions. Le *soi* peut enfin se révéler :

*« Dorénavant ainsi nue, je circule en planant, et je ne serai pas momie, je suis souveraine, impératrice, horizontale au geste qui risque d'être amputé, pour l'instant geste d'offrande »*³

L'héroïne qui se comparait à une momie dans son voile, se voit maintenant telle une souveraine, maintenant qu'elle est tête nue. La femme de par sa nature tient à son indépendance et de ce fait à sa liberté de ses faits et gestes ainsi que de son corps ainsi que du choix de la façon de le couvrir. C'est cette liberté justement qui renforce son estime de soi :

« J'arpentais, unique silhouette de femme voilée et droite, ces artères de la peur. J'émergeais dans la rue. Je masquais alors mon visage presque entièrement : seul, mon œil libre, en triangle ouvert. Ainsi voilée à la façon paysanne, et non comme une citadine, moi, pourtant la veuve du maquignon El Hadj, que chacun,

¹ Mernissi Fatima, *Le monde n'est pas un harem*, p3

² Idem, p3

³ Djebbar Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p110

dans mon quartier, reconnaîtrait... El Hadj, tué au maquis, quelques semaines auparavant. »¹

Dans ce passage nous voyons que l'héroïne se voit obligée de se couvrir telle une paysanne pour sortir dans la rue, elle, qui est *pourtant* la veuve du maquignon *El hadj*. Cette situation imposée la met dans une position de malaise car elle ressent le poids de l'obligation et le mot *pourtant* est là pour montrer son désarroi.

Dans la plupart des romans étudiés, le dévoilement donne aux femmes une image de pouvoir et de liberté. Nous retrouvons cette idée beaucoup dans *Sultanes oubliées* où Mernissi peint avec réalisme la vie de sultanes et de souveraines ayant vécu à travers le temps. Ces femmes qui ont marqué leur époque, chacune à sa façon ont du tenir tête à tous leurs opposants, se faire une place dans un univers majoritairement masculin et prouver leur capacité à régner. Pour cela, il leur a fallu soigner l'image qu'elles devaient refléter :

« Le premier geste de Radia, une fois au pouvoir, nous dit Ibn Battuta, l'une des sources les plus anciennes la concernant, fut de se dévoiler : « Cette princesse régna avec une autorité absolue, durant quatre années. Elle montait à cheval à la manière des hommes, armée d'un arc et d'un carquois, entourée de courtisans, et elle ne voilait pas son visage' »²

Ce dévoilement était la signature de sa prise de pouvoir car ne l'oublions pas, les hommes à cette époque obligeaient les femmes à se voiler pour montrer qu'ils avaient un pouvoir absolu sur elles et qu'elles devaient toujours être loin du pouvoir :

¹ Djébar Assia, *la femme sans sépulture*. P130

² Mernissi, Fatima, *Sultanes oubliées*. P66

« Nous savons que sexuel et politique sont tellement liés qu'il est absolument impossible de les distinguer l'un de l'autre, surtout dans des cultures où le rapport hommes-femmes incarne et symbolise le rapport d'autorité de sociétés qui ont défini l'identité de l'homme et sa virilité par sa capacité à voiler et à contrôler le féminin »¹

Le voilement des femmes était sans doute l'un des besoins primordiaux pour les hommes, aussi important que le fait de boire et de manger. Le combat allait être long mais efficace ; les représentations allaient changer et la femme commença à refléter sa détermination

« Les deux reines portaient le même titre royal : « As-Sayida al-Hurra », étymologiquement : la noble dame qui est libre, indépendante, la femme souveraine qui n'obéit à aucune autorité supérieure d'abord elle « assistait aux conseils le "visage découvert" » (la tastiru Wajhaha), c'est-à-dire sans voile ; et qu'ensuite « la khotba était dite du haut des chaires des mosquées du Yémen au nom de son mari et du sien »²

Nous parlons ici de la souveraine Asma qui était même surnommée l'indépendante car elle donnait une image d'autorité et de liberté et pour se donner cette image, elle fit de sa première arme le dévoilement.

Comme nous l'avons vu à travers les différents romans de notre corpus, le voile a depuis très longtemps fait partie du quotidien de la femme maghrébine. Chacune avait ses raisons pour le porter. Quelquefois religieuses et dans ce cas pour se donner une image de pureté et de bonne foi dans une société où le culte prend une grande place :

« Les habitants de Chiraz sont des gens de bien, pieux et chastes, et les femmes en particulier se distinguent sous

¹ Idem, p21

² Idem, p77

ce rapport. Elles portent des bottines et sortent couvertes de manteaux et de voiles »¹

Parfois aussi pour des raisons sociales tout simplement pour ressembler aux autres et pour suivre leurs coutumes. Dans tous les cas, le voile symbolise une seconde peau pour ces femmes :

« Cette fois, le voile dont elle s'était enveloppée en arrivant, dont elle s'envelopperait en partant, dans une heure ou deux, gisait par terre, en peau morte.

— Par moments, je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... A quoi servent les miroirs ? »²

Cette dernière phrase montre bien l'embarras que cette femme ressent. Le voile qu'elle porte annule entièrement son corps et toutes ses formes qui la caractérisent et parfois même son esprit car il la condamne au silence. Un changement radical doit être opéré afin de redonner son image valorisante à la femme

« Un instant. « Hurler, s'enfuir dans un déchirement des bras élargis, tout s'arracher — voile et peau du corps — dans cette épouvante, bouleverser l'apparente sérénité »³

2. Le voile, un lexique axiologique

François Rastier développe une procédure lexicologique pour atteindre le sens dans un énoncé donné. A partir d'un lexique qui traverse le discours dans une isotopie cohérente, un dessin se profile et des associations s'organisent :

¹ Sultanes oubliées, p54

² Djébar Assia, Femmes d'Alger dans leur appartement, p135

³ Idem, p170

Binarité : exemple voile/dévoilé un bon voile, un joli voile,

Binarité = émancipation du lexique au point où les vocables deviennent figuratifs d'un discours : celui de l'auteur ou du scripteur. C'est le point de vue développé dans un discours donné.

Le voile à travers les œuvres d'Assia Djebbar et de Fatima Mernissi occupe des fonctions pragmatiques régulant le rythme narratif. Il est employé par les écrivaines pour inscrire des visions particulières de la femme et de la culture dans laquelle elle se trouve impliquée. Pris dans son sens littéral, le voile reste cantonné dans la sphère religieuse ou traditionnelle mais s'affranchissant de cette clôture, il devient un signe sémiotique en action. Comme l'a signalé Todorov, nous « *pouvons utiliser et interpréter chaque énoncé d'une façon tout autre* »¹. En effet, nous pouvons dire que le même énoncé contient un composant pragmatique qui surdétermine le composant informatif. Todorov parle de « sens direct » et de « sens indirect » auquel il réserve le nom de « symbolisme linguistique » :

« *La production indirecte de sens est présente dans tous les discours, et probablement domine-t-elle entièrement certains d'entre eux, et pas des moins importants : ainsi la conversation quotidienne ou la littérature* »².

Dans le texte littéraire, le sens indirect, hétérogène et polysémique développe davantage de stratégies discursives, véritables construits idéologiques qui donnent à voir et à lire le voile autrement. Nous focalisons davantage sur ces sens implicites qui confèrent au voile une force symbolique. En effet, « *un texte ou un discours devient symbolique à*

¹ Todorov T, « Symbolisme et interprétation », 1978, Ed Du seuil, p11

² Ibidem

partir du moment où, par un travail d'interprétation, nous lui découvrons un sens indirect »¹.

Nous avons vu dans les deux premiers chapitres que l'image véhiculée par le voile dans les œuvres étudiées met en place deux isotopies : l'une positive et l'autre négative. Selon F. Rastier « *l'isotopie est le parcours logique d'un sens* »². Cette définition permet de considérer qu'un texte doit développer une logique discursive, asseoir chez le lecteur, par le principe de la redondance et des méta-règles de cohérence, de cohésion, de progression et de non contradiction suggérées déjà par Michel Chariolles.

Ces deux isotopies vont traverser tous les romans de manière à structurer deux discours qui s'opposent : l'un sur le voile purificateur, identitaire et libérateur et l'autre sur le voile dégradant, avilissant, inhibant et destructeur.

Nous allons, ici, nous intéresser aux différentes représentations que peut véhiculer le voile, dans sa composante lexicale et dans sa composante pragmatique. Le tableau qui va suivre démontre les isotopies positives et négatives que véhiculent les textes choisis. Nous avons établi une liste des mots qui renvoient au champ lexical du vocable *voile*, ainsi nous avons pu illustrer sa représentation dans les textes littéraires maghrébins.

¹ Ibidem

² Rastier F, *Sémantique et recherche cognitive*, Paris, PUF, 1991

<i>La Voyeuse interdite</i> Nina Bouraoui	<i>Vaste est la prison</i> Assia Djebbar	<i>Femme sans sépulture</i> Assia Djebbar	<i>Rêves de femmes</i> Fatima Mernissi	<i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> Assia Djebbar	<i>Sultanes oubliées Fatima Mernissi</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Malheur (-) - Corpus féminin - Formes irréelles(-) - Haram (-) - Choses (-) - Fantômes de la rue (-) - Animaux cloîtrés (-) - Femmes infantiles (-) - Muses inassouvies (-) - Duplicatas exacts (-) - Pécheresses passives et soumises (-) - Ames gangrénées (-) - Chair ficelée (-) - Voiles grisâtres(-) - Fantômes borgnes asexués (-) - Fardeau (-) - Misère (-) - Douleur (-) - Enfermées (-) 	<ul style="list-style-type: none"> - Voile de soie (+) - Cloitrées (-) - Corps femelle (-) - Drap blanc (-) - Face masquée (-) - Fantôme (-) - Interdit (-) - Ombre(-) - Ensevelissement(-) - Linge-linceul (-) - Ségréguées (-) - Epousée (-) - Voile des (+)citadines - Voiles raidis - Silencieuse (-) - Yeux baissés(-) - Voile islamique(-) 	<ul style="list-style-type: none"> - Privilège (-) - Voile de soie (+) - de soie moirée(+) - de soie mêlée de laine fine - Attitude conservatrice - Fatma - Voile blanc(+) - Draper(-) - le voile de deuil(-) - Espionnée(-) - dissimulée(-) - Mon voile de citadine(+) - Toge paysanne(-) - leurs voiles d'hirondelles blanches(+) - Une ombre - entièrement emmitouflée(-) - Toutes les inconnues (-) - Voile de laine usée, blanche ou salie(-) - Voilée et confinée... - Dissimuler(-) - coiffe de paysanne(-) - Un vieux pan de drap usé(-) - Déguisée(-) - linceul (-) - ombre écorchée 	<ul style="list-style-type: none"> - Harem familial(-) - Interdits(-) - Murs(-) - Victime(-) - Masques(-) - Djellaba - Foulard(+) - Mousseline noire(-) - Marocaine programmée(-) - Soumission(-) - Haik(+) - Cape traditionnelle(+) - Coton blanc(-) - Voile noir(-) - Litham(-) - Drapée(-) 	<ul style="list-style-type: none"> - corps voilé(-) - son feutré(-) - contrainte(-) - voile abattu(-) - Prisonnière muette(-) - voile ancestral(-) - prison(-) - enfermée - voile blanc(+) - bâillonnées(-) - ton résigné(-) - pythie arabe(-) - anonymat (+) - masquée (-) - voile de veuve(-) - regard noir(-) - voilette (+) - fantôme blanc(-) 	<ul style="list-style-type: none"> - masque(-) - rideau(-) - barrage(-) - homme voile(+) - hijab politique(-) - étrangères(-) - être polluant(-) - maléfique(-) - grandeur(+) - homme-voile(+) - Hijab politique(-) - voiler les résistances(-) - enfouie(-) - invisible(-) - les défiguraient(-) - voiles précieux(+) - masquer la femme(-) - fantôme(-) - annihilation(-) - hijab du khalife(+) - voile-barrière(-)

		<ul style="list-style-type: none">- Enveloppée(-)- Voilée de soie blanche(+)- voilée à la façon paysanne(-)- Voilée comme une bédouine(-)- Amazones(-)- Voilées et méconnaissables(-)- Invisibles aux autres(-)- Un voile grossier de laine(-)- Déguisée en chrétienne(-)- Femme voilée anonyme(-)			
--	--	---	--	--	--

Nous arrivons à déceler à travers ce tableau, que les isotopies véhiculées par le voile sont majoritairement négatives.

Comme le signale Todorov, les indices sont aussi à trouver dans les rapports du discours avec son contexte syntagmatique ou paradigmatique. Dans *Femmes sans sépulture*, de Assia Djébar, le jour de la mort de *El Hadj*, *Zoulikha* se sentit projetée dans un passé lointain, qui s'imposait de plus en plus à elle jusqu'à devenir, pour elle, un présent qu'il fallait assumer et non plus fuir ; tout allait recommencer :

« Ce même jour, remettant le pan de voile sur ma tête pour me dissimuler dans les vieilles rues jusqu'à la maison, oui, ce jour là, je sentis que tout allait recommencer : j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ? »¹

Notons bien le verbe, « *déguiser* », qui fait référence à deux réalités différentes :

- une réalité européenne, puisque *Zoulikha* était méprisée, quant elle était jeune, parce qu'elle ne portait pas le voile et était « *déguisée comme une roumia* »² ;
- une réalité arabe, nationaliste, puisque ce même déguisement, allait servir la cause algérienne. Il ne fallait pas que ce voile, qu'elle a accepté de mettre, soit pour elle une entrave à sa liberté et à sa cause. Le voile, dont elle s'est accommodée, jusque là, devient tout à coup « *linceul ou prison* ». Il fallait absolument

¹ Djébar A, *Femmes sans sépulture*, p192

² Ibidem p 184

« *l'arracher* » comme on arrache une mauvaise herbe, ou bien l'utiliser comme une arme. Dans les deux cas :

« (...) il faudrait à nouveau vivre, respirer, crier, sentir la vie par ses pores, ses cheveux ou, par des ruses à trouver, du visage, du corps dissimulé ou dénudé...Il me faudrait inventer »¹

Ce terme « *linceul* » fonctionne comme une séquence archétypique selon une terminologie de Jean Michel Adam, car nous le retrouvons à travers tous les romans de Assia djebbar. Il est dit d'une manière directe ou suggéré à travers des termes comme « drap blanc », « drap de coton », « coton blanc », « drapée ».... Une vision assez funèbre de ce voile tant détesté, tant haï mais qui va devenir, dans la conjoncture de la résistance nationale, un allié très important, puisque à travers l'anonymat dans lequel il va plonger celles qui le portent, elles deviennent des soldats au service de la cause révolutionnaire

3. Les environnements discursifs du vocable « voile »

3.1. Chez Assia Djébar

Dans le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le voile est représenté comme un espace clos où les femmes sont emprisonnées. Elles y perdent tous les droits, de parole ou de mouvement. On dirait presque qu'elles perdent le droit à la vie. L'auteur met l'accent sur l'incontestable interdit qui est imposé aux femmes, le besoin de parler et de s'exprimer. Cet interdit est enraciné dans les esprits et peine à disparaître :

« *Langue desquamée, de n'avoir jamais paru au soleil, d'avoir été quelquefois psalmodiée, déclamée, hurlée,*

¹ Idem

théâtralisée, mais bouche et yeux toujours dans le noir »¹

Cette description dans laquelle les adjectifs sont multipliés charge le discours d'un excès d'un trop dit. L'auteur utilise ce procédé de surcharge sémantique afin de montrer toute l'ampleur et la gravité de ce fait, réalité des femmes qui ont vécu dans les sérails et harems d'autrefois.

La répétition est un procédé que nous retrouvons souvent dans le récit. Le mot « *voile* », est fréquemment utilisé dans le discours. Mais l'auteur le ferait-il si ces mots n'avaient que leur sens conjoint. Cette répétition exhorte le lecteur à chercher un sens second, plus profond celui-là : « *Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile* »² Cette phrase renferme tout le poids des interdits qui étouffent le corps et l'esprit de la femme, une double interdiction de voir et de parler. L'auteur souligne cette idée en ajoutant des éléments du code graphique comme le point d'interrogation afin de mieux expliciter son point de vue : « *Les femmes vivent-elles en dépit de ce son feutré ?* »³ L'interrogation installe dans un rapport déductif le lecteur qui devrait pour ne pas dire doit adhérer à l'opinion de l'auteur. Le voile est mis à l'index, dénoncé comme l'origine de ce double enfermement que subit, alors, la femme. Il devient associé à toutes les douleurs et les souffrances, il est l'allié de l'homme. Les termes employés par l'auteur signifient plus qu'ils ne disent puisque leur portée est symbolique. En effet, Assia Djébar veut interpeller les lecteurs, les atteindre, afin de les sensibiliser sur un fait social qu'elle dénonce et qualifie d'odieux et d'insupportable :

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P8

² Ibid

³ Ibid

« J'étais une prisonnière muette »¹

« Cette contrainte de voile abattu sur le corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction »²

Tout le sens littéral de cet énoncé renvoie à une idée d'obligation imposée et non encore tolérée. Une astreinte infligée et décidée par la société, à une femme dominée et soumise.

Le poids de cette censure est tellement grand, et les habitudes sont si ancrées que les femmes peinent à s'en défaire. En vérité, elles ne s'en débarrassent jamais. Habituees à jouer un rôle passif au sein de la société, elles n'arrivent pas à assumer leur nouveau statut de femme « dévoilée ». Certes, le voile apparent et visible a disparu, mais un autre plane toujours au dessus de leur tête (celui de la clôture, de la crainte, de la peur, etc.). Ce voile ainsi présenté est plus pesant, car il engloutit petit à petit tout l'esprit de la femme.

« Par crainte des situations nouvelles non prévues, s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles ceux-là, bien perceptibles pourtant »³

L'auteur introduit un jeu de l'espace où elle oppose l'intérieur à l'extérieur. En effet, la narratrice, prisonnière d'un espace clos, met en avant deux situations différentes ; celle des femmes voilées et enfermées d'un côté, et d'un autre celle de « certaines » femmes « d'aujourd'hui » qui circulent dehors sans le « voile ancestral ». Nous remarquons l'emploi, ici, de l'indéfini, lorsqu'il s'agit de désigner les femmes afin d'éviter d'étaler le jugement sur l'ensemble. L'emploi de l'adverbe de temps

¹ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P124

² Ibid. P8

³ Ibid. P124

« aujourd'hui » actualise l'action évoquée, car il définit exactement le moment où se passent les faits, ainsi le lecteur a une idée bien précise sur le contexte exact du discours.

Le voile dépasse sa fonction de signe linguistique, il devient un comportement social qui façonne des visions et des idéologies qui luttent contre toute attitude misogyne ou carcérale de la femme arabo-musulmane. L'approche par la pragmatique permet de construire le contre-discours qui dénonce le port du voile, le silence des femmes, la violence qui en résulte, etc. Toute une argumentation en est donnée. Elle développe une macro-structure sémantique qui collabore à la mise en place d'une représentation discursive du voile. L'opposition des vocables « ancestral » et « aujourd'hui » souligne qu'un changement et une évolution se sont produits et qu'une transition s'est opérée à travers le temps.

Dans un autre passage, deux cultures sont mises l'une en face de l'autre. Un dialogue s'engage entre les deux interlocutrices, arabe et française. Celle-ci va faire une projection dans le passé mais une discontinuité va se produire dans le discours :

« Sarah, gémit Anne, souviens-toi : enfants toutes deux, nous étions libres, nous jouions dans ce jardin !

- Ma mère, murmura Sarah. »¹

Le personnage va soudainement se rappeler de sa mère et introduire cette séquence mnémonique dans le premier discours. Nous pouvons comprendre par l'acoustique du signifiant « mère », que l'auteur évoque la totalité des femmes dont il est question dans le récit. La mère est une image allégorique de la femme dans sa totalité :

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P124

« Je pourrais l'imaginer assise des siècles, les yeux dans le vide, inconsolable !... Je pourrais parler des jours et des jours de ma mère ! »¹

L'auteure emploie des oppositions avec de nombreuses relations de contradictions dans son récit afin d'expliquer que la situation féminine résulte de sa condition de vie carcérale. Comme dans ce passage où elle dit : « *dans cette ville étrange, ivre de soleil mais des prisons cernant haut chaque rue* »². La contradiction soulignée par « *mais* » annule la beauté d'un paysage enivré de soleil. C'est la maison associée ici à « *prison* » qui enferme la femme et la prive de vie. S'ajoute aussi l'élément graphique du point d'interrogation, signe d'émoi, qui renvoie à l'incompréhension face à cet état de faits, ou génération après une autre, les mêmes mœurs et traditions se perpétuaient.

Assia Djébar refait dans son récit une projection dans le passé, où elle évoque la guerre de libération algérienne et toutes les conséquences néfastes qu'elle a laissée derrière elle sur la société. Elle introduit l'élément onomastique « *Aïcha* », signifiant dans le dialecte, vivante. Dans le récit, *Aïcha*, est une personne meurtrie, ternie et avilie par le temps de guerre. Elle reflète une amertume irréparable et néfaste.

Dans certains passages, l'auteure substitue carrément le vocable « *femme* » par « *voile* », pour bien montrer que les deux sont indissociables. Dans une scène de funérailles elle dit :

« Elle ne pleure pas. Elle se mouche de temps en temps. Curiosité des voiles blancs s'affairant autour d'elle »³

¹ Ibid

² Assia Djébar, Femmes d'Alger dans leur appartement. P124

³ Ibid. P162

Dans cet énoncé, « *voiles blancs* », désigne toutes les femmes qui sont présentes mais que le personnage ne connaît pas forcément. L’auteure utilise aussi une négation catégorique puis juste après une affirmation alternée par la présence du modulateur temporel « *de temps en temps* » pour faire la description du personnage. Une description que nous retrouverons dans plusieurs passages lorsqu’elle expose la cérémonie des funérailles. Le voile y est toujours présent, il est partie intégrante de son rituel :

« *Blanc des laines et des soies partout, quelques chevelures noires et luisantes entrevues, des visages marbrés de rougeur* »¹

« *Car les vieilles qui entrent se déchaussent. Se dévoilent le visage. Gémissent ensuite* »²

Nous remarquons plusieurs digressions dans le récit. L’auteur fait constamment des pauses dans sa narration pour nous replonger dans le passé amer de l’Algérie à travers les souvenirs et les regrets du personnage. Ces années ont laissé une marque et une empreinte indélébile sur la société et sur les femmes en particulier, car les réduisant au silence, elle en a fait des personnes passives et absentes.

« *Durant toutes ces années qui chavirent bousculées par la guerre, meurtries, surgissent, derrière les bouche bâillonnées, les cris étouffés, s’éteignant comme un crépuscule ou un immense point d’orgue* »³

Dans un passage de son récit, Assia Djébar donne une certaine isotopie positive au voile qui peut devenir le symbole d’une culture. Toujours dans sa narration de la cérémonie funèbre, elle évoque la

¹ Ibid

² Assia Djébar, *Femmes d’Alger dans leur appartement*. P169

³ Ibid. P164

chanteuse de la ville qui « jaillie comme une pythie arabe aux voiles multiples qui l'agrandissaient »¹. L'élément du voile devient valorisant et gratifiant, car il donne au personnage une apparence magnifique, séduisante presque irréelle. Il devient aussi le moyen de se faufiler parmi le cercle des femmes mariées, tant convoité par les jeunes filles, pour tout le mystère qu'il recèle :

« Quelque vierge futée sera venue en espionne.
Conservant son voile même parmi les autres femmes,
préservant ainsi son anonymat »²

Dans presque tous les passages du roman, les femmes sont mises de côté, isolées, écartées et contraintes au silence. Cela a été le cas même après la guerre où pourtant la femme a joué un rôle prépondérant :

« Dans l'assistance se trouvaient de nombreuses femmes,
placées au fond, étendue mouvante de voiles blancs »³

Vers la fin du roman, l'auteur fait un état des lieux du développement qui s'est produit au sein de la société. Le voile commence petit à petit à se modifier, mais sans pour autant disparaître. La femme commence, alors, à faire partie de l'espace extérieur, jusqu'ici exclusivement masculin. « il permet à celle qui le revêt et qui circule au dehors, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin »⁴

L'auteure emploie l'ironie lorsqu'elle décrit la mutation du voile, elle introduit une expression guillemetée pour bien signaler la dérision de

¹ Ibid. P174

² Ibid. P182

³ Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement. P217

⁴ Ibid. P245

la situation, « *Les largesses du « libéralisme » lui restituent dans certains cas et lieux, son autre œil en même temps que l'intégralité de son regard* »¹

Tout au long de son œuvre, Assia Djébar s'est voulu une dénonciatrice et une rapporteuse du vécu de toutes ces femmes que la soumission et la révolte ont poursuivi durant toute leur vie. De longues années après la guerre d'indépendance, dans laquelle la femme a joué un rôle que nul ne peut nier, elle essaye toujours de conquérir les libertés les plus basiques, le droit de penser, décider et s'exprimer.

Aussitôt son roman entamé, *Vaste est la prison*, Assia Djébar nous transporte clairement au fin fond de la culture arabo musulmane, avec toutes ses traditions et coutumes. Nous pouvons affirmer que les indices sont clairs et voyants car l'auteure évoque un symbole distinct de cette culture, le *Hammam* :

« Je fréquentais, chaque samedi après-midi, un hammam qui se trouvait dans le cœur ancien d'une petite ville algérienne, au pied de l'Atlas »²

L'emploi de l'indéfini « *chaque* », dans cet énoncé, nous démontre qu'il s'agit ici d'un usage coutumier, quasiment ritualisé. L'auteure fait une description littérale de ce lieu et des femmes qui s'y trouvent, tout en distinguant pour chacune une condition et un niveau social différent (mères de famille humbles, jeunes femmes à la beauté violente et les bourgeoises). Tout au long de cette cérémonie du bain, la narratrice se retrouve dans un rôle passif « *je m'allongeais, je somnolais, j'écoutais* »³ : elle se situe dans un rôle de spectateur, dans un espace qui n'est pas vraiment sien. Nous

¹ Ibid

² Assia Djébar, *Vaste est la prison*. P12

³ Ibid.

retrouvons cela aussi, à la fin du rituel, lorsque la belle-mère met un terme en donnant le signal :

« Quand enfin ma parente commençait à déplier son voile de laine blanc pour s'en emmitoufler, je m'apprêtais à mon tour. Il nous fallait partir »¹

Le personnage perd toute son autonomie d'action. Il y a un rapport de force qui s'installe ici entre les deux personnages, nous pouvons dire qu'il s'agit ici de dominant et de dominé : *« J'allais jouer alors la suivante muette. Dévoilée certes, mais taciturne »²*. Une relation explicite relie les deux énoncés. Leur succession dans le texte montre qu'il existe un rapport d'inclusion entre les deux. La narratrice exprime une résignation passive face à une pratique sociale qui impose le silence et l'obéissance. Il existe une contradiction dans la deuxième phrase de l'énoncé. La narratrice oppose son statut de « *dévoilée* » à son silence forcé, afin de montrer que même libéré du voile visible, le poids des traditions pèse toujours sur elle. Un autre voile, imperceptible celui-là, l'empêche de se délivrer des chaînes du silence.

L'incompréhension du personnage face aux us passés de la société est lisible. Elle se reflète dans le texte par ses interminables questions et interrogations ; s'ajoutant à cela les éléments du code graphique tels que les points d'interrogation et d'exclamation. Dans un passage où elle assiste à un dialogue entre sa belle mère et une autre femme, elle est soudainement mise devant une réalité à laquelle elle n'était pas habituée :

« Certes, rétorqua la dame enveloppée dans son voile immaculé et qui pour finir, masqua tout à fait son visage

¹ Ibid. P13

² Ibid.

dans un geste non dénué de hauteur, impossible de m'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison.»¹

Dans cet énoncé, l'auteure introduit au texte un autre élément, cette fois de manière métaphorique. Face à son incapacité de comprendre le sens initial du vocable « *Ennemi* », la narratrice va essayer de le cerner à travers l'explication de la vieille femme. Le sens second ne sera donné que plus tard dans le texte par la belle mère « *outrée* » devant l'ignorance de la jeune femme. L'ennemi, traduit en arabe par *l'e'dou*, représentait implicitement l'image allégorique du mari, symbole ici des interdits et censures auxquels les femmes étaient soumises.

Dans un autre passage du texte, l'auteur oppose deux cultures totalement différentes dont les réalités sont absolument dissemblables. Dans le premier c'est l'étranger qui raconte un fait qui s'est produit dans son pays, un espace inconnu pour la narratrice :

« Il s'esclaffa soudain : il fallait entendre ma mère quand elle a débarqué avec l'avocat de la famille : le délit de voleur de mariée n'est pas prévu dans la constitution ! »²

Par contre, dans le passage qui suit, une réalité différente est évoquée : « *Il me demanda comment on disait « voleur de mariée » en arabe. »³*

La narratrice va alors rentrer dans un discours narratif et descriptif pour parler d'une tradition qui dépasse la réalité de son interlocuteur car ne faisant pas partie de sa culture :

¹ Assia Djebar, *Vaste est la prison*. P 13

² Assia Djebar, *Vaste est la prison*. P94

³ Ibid.

« ...aux noces, quand on calfeutrait la mariée, qu'on la dissimulait à tous les regards...une vieille femme veillait à ne pas la laisser une seconde seule, car le « voleur » demeure là, il se cache »¹

Les deux discours qui sont mis en avant, évoquent le même signifiant, « voleur de mariée », qui nous induit à la réalité de deux signifiés différents. Là aussi, nous pouvons parler d'un sens initial et d'un sens pragmatique chargé de connotations.

Dans un autre passage du texte, l'auteur prend une attitude dénonciatrice. La solution qu'elle choisit cette fois, pour passer le message, est l'image :

« La femme arabe apparaît endormie, image quasi traditionnelle au foulard rouge...Premiers « plans » de mon travail : une certaine défaite de l'homme. J'ai dit « moteur » »²

Cet énoncé reflète tout le sens que l'auteure veut véhiculer. Les indices présents sont patents. Une allégorie explicite est introduite par le verbe « apparaît ». Cela sous entend que la femme arabe est toujours mise dans un cadre de soumission et de passivité. Les expressions métaphoriques sont largement présentes dans le texte, elles accentuent le message d'inculpation qu'elle veut envoyer à la société :

« Peuple des cloitrées d'hier et d'aujourd'hui, une image symbole est le véritable moteur de cette chasse aux images. Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil »³

¹ Ibid.

² Ibid. P173

³ Assia Djébar, Vaste est la prison. P174

L'emploi des adverbes du temps, « *hier et aujourd'hui* », dénote une continuation dans l'action, une absence de changement dans la condition de la femme. Nous remarquons la répétition d'un autre adverbe « *entièrement* », il est là pour exagérer l'effet du voile sur celle qui le porte.

Toujours dans sa narration, l'auteur raconte un autre trait de la tradition arabe. Elle fait une autre description du voile, certes, mais celui-ci est tout à fait différent des autres. C'est le voile traditionnel de la mariée. L'auteur lui donne une certaine isotopie positive, car il représente un changement dans le statut de la femme. Elle se transforme de jeune fille en femme : « *Elle est toute fière de porter de porter le voile des citadines d'alors* »¹

L'isotopie négative du voile ne disparaît pas pour autant. L'auteur le souligne dans la description qu'elle en fait :

« ...celui qui engloutit les épaules, le buste, les hanches, le corps portant déjà dessous un large pantalon bouffant, effaçant le dessin des jambes... »²

A travers son œuvre Assia Djébar essaye de décrire une vérité que la femme arabe vit de sa plus tendre enfance jusqu'à sa mort : une existence de personne soumise et silencieuse que le poids des traditions engloutit et empêche de bouleverser sa situation. Ce sont les us et traditions régulés et définis par les hommes qui gouvernent la vie des femmes durant plusieurs générations. Contre cet état de fait, cet état de vie, un discours dénonciateur est mis en avant par l'auteure. Il veut combattre la misogynie, l'hégémonie des hommes, la vision dévalorisante que l'on veut donner des femmes.

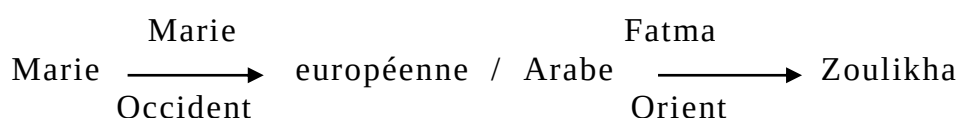
¹ Ibid. P203

² Ibid

Dans *Femme sans sépulture*, le voile est majoritairement défini par Assia Djebbar, comme clôture. La femme devient, à travers lui, « l'invisible », « l'inconnue », « la dissimulée », « l'ombre »... Toutes les femmes se ressemblent. Ce sont des « *duplicata exacts* » pour certains et des « *Fatma* » pour d'autres :

« Zoulikha voilée et allant à une fête a heurté dans la rue [...] une dame européenne et celle-ci a crié : « eh bien Fatma ! » [...] et Zoulikha découvrant sa voilette lui a répliqué : « Eh bien Marie ! » [...] La française [...] tout offusquée devant cette mauresque voilée. [...] et son voile découvrant tout son visage [...] « Vous ne me connaissez pas ! vous me tutoyez... et en outre je ne m'appelle pas Fatma !... vous auriez pu me dire madame, non ? » :

Ce passage permet d'assister au dialogue qui oppose deux cultures et nous sentons chez « Zoulikha » ce désir de lutter contre le stéréotype du voile « Fatma ». En effet, l'onomastique de « Fatma » réfère à une condition plutôt qu'à une personne. « Fatma » est déterminée comme un voile onomastique de toute femme appartenant à la culture arabo-musulmane. Un lien subséquent s'établit de fait avec le vocable « Mauresque ». L'intonation de la française le rend péjoratif et négatif. Une autre réitération du même, celui du voile. Cette vision dégradante du voile se poursuit par la syntaxe. Le démonstratif « cette » de « cette mauresque » est réducteur et la négation dans « tu ne me connais pas » devient un signe de résistance :



L'emploi des deux noms propres Fatma et Marie souligne cette méconnaissance, car Fatma va devenir la représentation des femmes arabes ainsi que Marie va être celle de toutes les femmes européennes.

L'extension descriptive du voile s'étend par des passages où l'on retrouve des détails minutieux sur le port du voile et ses différences. C'est ainsi que l'on retrouve des qualifiants comme :

- Un voile en soie moirée pour les jeunes
- Un voile mélangé de soie mêlée de laine fine pour les plus âgées
- Un voile de soie pour les bourgeoises
- Un voile de citadine
- Un voile de paysanne
- Un voile de deuil

Le verbe « *masquer* » à la page 44 suggère au voile une autre isotopie, cette fois-ci positive :

« La pointe d'organza raidie et à demi transparente sur l'arête du nez , masquant ainsi le bas du visage pour rehausser les yeux fardés, agrandis au khôl, ainsi que le front surmonté parfois d'un bijou d'or ou de perles. Zoulikha devient elle désormais une dame ? »¹

Les superlatifs fonctionnent comme une surcharge sémantique qui inscrit « la femme » dans un ordre de supériorité par rapport au monde dévoilé.

Une autre négation relie le traditionnel au religieux dans un rapport de négation, qui encore une fois, assainit la vision stéréotypée du voile. En parlant de *Zoulikha*, le narrateur dans la phrase « *elle ne prie pas* »², montre que l'héroïne accepte, pour reprendre le vocable du texte, de « *se voiler* » non pas par conviction religieuse ou conservatrice mais en raison

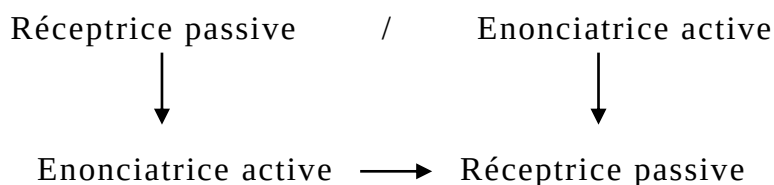
¹ Djebbar A, « Femme sans sépulture » p22

² Ibidem

d'un certain ordre social fondé sur la tradition. *Zoulikha* adhère à ce jeu des apparences qui permet à son époux notoriété et respect.

Le mot « *voilée* » mis entre guillemets par l'auteur, fonctionne doublement puisqu'il s'inscrit sur le plan lexical et sur le plan pragmatique.

- Sur le plan lexical, il suggère une réalité d'acquiescement mais de non soumission car *Zoulikha* « se voile » mais ne se cache pas, ne s'annule pas. Elle tient tête à l'européenne et inverse complètement le système des valeurs et des représentations.



Ainsi, d'une réceptrice passive, *Zoulikha* se transforme, grâce au discours méprisant de la femme européenne, en une énonciatrice active et prend, ainsi toute la charge de la narration.

- Sur le plan pragmatique, ces expressions entre guillemets, « *Eh bien Fatma* », « *Eh Bien Marie !* », « *Tu m'appelle Marie ? Quel toupet !* », « *Vous ne me connaissez pas...* », sont des discours insérés dans un autre discours ; c'est une vision intégrée à la trame romanesque, fictionnelle par essence. Il y a irruption du réalisme dans le fictionnel. *Zoulikha* est femme « *anarchiste* »¹. Elle sera connu pour son franc parler et fréquentera des espaces qui lui étaient interdits en tant que femme arabe. Son éloquence verbale va lui permettre de

¹ Idem p 20

répondre au discours de l'européenne en employant une énonciation implicite par les sous-entendus et l'ironie : « *Eh bien Marie !* » / « *Eh bien Fatma* » sont deux équivalents prosodiques par qui l'intonation infère une ironie du discours.

Dans la phrase « un ton **presque** innocent », l'élément syntaxique « *presque* », fonctionne comme une maxime de quantité mais qui, en réalité, détermine une qualité, une valeur énonciative et pragmatique. Ce « *presque* » montre que *Zoulikha* s'affranchit de la servitude du discours dans lequel l'européenne veut l'enfermer et inverse les rôles et les positions. Elle devient, donc, maîtresse du discours et de ses visées.

Au niveau de la modalisation, cette prise de pouvoir par la parole s'effectue également par deux éléments :

- par l'injonctif « vous auriez pu me dire, madame »
- par la modalité du pouvoir « *vous auriez pu...* »

Le pouvoir de *Zoulikha* est d'autant renforcé puisqu'elle manie d'une manière impeccable, deux langues : l'arabe et le français. C'est de ce pouvoir qu'elle apparaît aux yeux des autres comme une figure mythique. L'espace convoitée par *Zoulikha* a toujours été la rue comme « espace ouvert ». Tantôt voilée, tantôt « *dénudée* », elle arpente les rues et les ruelles et prend possession de ces espaces.

Dénudée, sans voile, elle apparaissait pour les européens « *déguisée* ». Voilée, elle le reste, mais cette fois ci, aux yeux de ses compatriotes, « *déguisée* ». En fait, c'est comme si, toute sa vie, *Zoulikha* a joué une pièce de théâtre. Pourtant, l'héroïne ne s'est jamais vu comme telle puisqu'elle a toujours affirmé son identité :

« [...] malgré mes cheveux roux que je m'étais mise à teindre dans l'écarlate du henné, une manière de faire savoir, dans ce bourg de colons justement, que je tenais

à paraître, sans équivoque possible, la mauresque qui travaillait dehors et qui sortait sans voile !... »¹

A ce moment-là, le vocable « *mauresque* » n'a plus cette intonation péjorative et négative qu'il avait dans le discours de la femme européenne, mais devient revendicateur d'une identité. L'article défini, « *La* », donne à ce nom, un sens réel déterminé dans une réalité bien précise. Cet article nous renseigne sur l'identité de la personne. Il n'y a qu'une seule mauresque dans ce bourg de colons qui travaillait dehors et elle était la seule à sortir sans voile en assumant totalement son identité de mauresque.

Une nuance démonstrative se cache derrière pour désigner une réalité qui interdisait à la femme arabe d'investir un espace, jusque-là, réservée exclusivement aux français. Le rejet du voile lui permet de sortir de l'ombre, elle n'est plus « l'inconnue », « l'invisible », mais devient une réalité en chair et en os. Elle n'est plus « *une* mauresque » parmi tant d'autres mais « *la* mauresque », la seule qui ait bravé les interdits.

Le roman de Assia Djebar *La femme sans sépulture* est basé sur le principe de la réminiscence puisqu'il revient sur des faits antérieurs. A travers ce récit, nous découvrons une femme qui, dès son jeune âge, faisait exception parmi les femmes de sa société car « *Zoulikha circulait alors au village comme une européenne : sans voile ni le moindre fichu* »². Cette phrase porte une très grande charge sémantique, car elle résume à elle seule tout un pan de la vie de Zoulikha. Pas du tout française et pas totalement algérienne, puisqu'elle était désignée du doigt à cause de « ce privilège » qu'elle devait, en premier lieu, à son père, Zoulikha, tout au long de sa vie, essayait de se maintenir vivante au bord de deux rives et dont le courant n'arrêtait pas de l'attirer.

¹ Djebar A, « Femme sans sépulture » p 187

² Ibidem p20

Tout au long de ce récit, le voile est là, omniprésent, accompagnant les personnages dans leurs fêtes, leurs deuils, leurs promenades, leurs escapades... C'est ce qui permet à la femme arabe, algérienne de se distinguer des femmes européennes car comme le dit la fille de l'héroïne :

« Habillé comme une européenne on pouvait me prendre pour une corse, une juive, bref une femme de chez eux. Mon voile caché, mon accent français impeccable, j'ai pu aisément circuler »¹

« Dans ma ville, je remis lentement, dans le vestibule d'une maison, mon voile de citadine sur ma tête et, redevenue moi-même, je me suis hâtée jusqu'à la demeure de ma mère... »

Les deux compléments « *de chez eux* » et « *dans ma ville* » posent là deux réalités qui s'opposent et délimitent l'espace de l'un et de l'Autre. L'un étant un espace identitaire où le port du voile est un acte tout à fait naturel qui permet à cette femme de redevenir elle-même. L'Autre étant un espace étranger où, pour circuler librement, il fallait se dépouiller de ce signe extérieur, synonyme de toute une identité. En fait, chaque espace a ses propres règles de vie et imposent un code vestimentaire bien défini.

Tout au long de cette histoire, *Zoulikha* va côtoyer ces deux espaces jusqu'à en devenir, en quelque sorte la maîtresse. Tantôt voilée, tantôt dénudée, elle déambule dans les rues et les ruelles, ombre invisible ou femme droite anarchiste, avançant tête haute vers son destin.

Dans *Blanc de l'Algérie*, récit documentaire qui relate les derniers instants de l'existence des assassinés et des victimes de la guerre d'indépendance ainsi que ceux de la décennie noire que l'Algérie a traversé, l'auteure raconte un vécu et une réalité que l'Algérie a traversée à

¹ Idem p 59

des moments précis de l'histoire. Des périodes de drame et de deuil qui ont laissé une trace indélébile sur la société.

Le titre du roman parle de blanc. Nous pouvons assigner plusieurs symboliques à cette couleur. La couleur blanche est tantôt un signe de pureté, tantôt symbole de la mort. Elle est aussi le symbole du silence et de l'effacement. Le blanc n'est pas transparent, mais il n'attire point le regard et l'attention. Sur la couverture du roman, nous notons en premier plan la présence de femmes entièrement couvertes du voile blanc traditionnel. En arrière plan de l'image, des hommes, tous vêtus de gris et de noir. C'est comme s'il y avait un obstacle qui empêchait ces femmes et ces hommes de se mouvoir dans le même espace.

Le voile n'est pas mis au avant dans le récit. L'auteure ne le met jamais au devant de la scène. Pourtant il est toujours présent. Un ton tragique est donné à sa thématique car il est toujours assigné à la mort, et surtout au deuil.

Dans la progression diachronique du roman, la femme maintient toujours le deuil. D'abord, pendant la guerre de libération où les révolutionnaires étaient assassinés, et ensuite pendant la période du terrorisme où elles vivaient dans la douleur et l'horreur des meurtres commis. C'est comme si tout le pays faisait son deuil à travers ces femmes. Le voile devient, alors, le signe sémiotique de ce deuil. Une isotopie négative lui est donc attribuée.

Cette narration diachronique démontre qu'il n'y a eu aucun changement dans la situation féminine ainsi que dans la place qu'elle occupe dans la société. Elle reste toujours porteuse de deuil. Dans une analepse dans son récit, l'auteure nous décrit une des diverses scènes de deuil pendant la révolution :

« Peu après, un gardien sortait et appelait la famille du guillotiné de l'aube ; il rendait les affaires personnelles du mort à sa femme ou à sa mère. Les femmes ne pleuraient pas ; leurs compagnes, venues aux nouvelles, les entouraient et allaient ensuite jusque chez elles pour la veillée religieuse »¹

Dans un passage du récit, l'auteure assigne au voile une toute autre symbolique. Le voile qui était jusque-là purement traditionnel et qui faisait partie des coutumes de la société, va de métamorphoser en un signe religieux cette fois-ci :

« Une de mes étudiantes était devenue, je l'avais su, une pratiquante musulmane sincère...elle allait au travail les cheveux couverts d'un tchador blanc et brodé »²

L'extension descriptive du voile donne des détails minutieux qui tentent de lui donner une certaine image positive, les attributs que l'auteur lui assigne (blanc, brodé) servent à cet effet. Le voile a dans ce passage une très forte symbolique. Le sens initial du simple vêtement disparaît pour laisser place au sens second qui place le voile comme l'unique solution que la femme a trouvé pour s'intégrer au nouveau mode de vie de son pays : *« Elle avait semblé trouver là, un accord intime avec ce pays en mutation »³*

L'auteure fait le rapprochement entre ce voile, symbole de la religion, et l'autre voile, traditionnel, auquel elle donne une isotopie négative :

« J'ai tenté d'imaginer, quinze ans après, son front, son regard auréolé de ce satin blanc de la coiffe, après tout

¹ Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*. P117,118

² Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*. P189

³ Ibid

semblable aux citadines traditionnelles de mon enfance, celle-ci alors séquestrées »¹

Dans ce roman, Assia Djebar se veut être la narratrice d'un vécu tragique et émouvant. Une tragédie qui perdure depuis la période coloniale et même quarante ans après et qui reste toujours d'actualité et où la condition de la femme est tout le temps restée la même. Dans ce vécu paradoxal, le voile est représenté, tantôt comme un signe de deuil et de mort, tantôt comme un signe motivé, mais toujours régulé par la volonté des hommes.

3.2. Chez Fatima Mernissi

Chez Fatima Mernissi, nous retrouvons le voile comme partie intégrante de la prison dans laquelle elle est enfermée, et lorsqu'elle relate les faits, c'est bien sûr, la condition de toutes les femmes qu'elle met en avant. Une prison régie par des lois et des règles bien précises et qu'il ne faut en aucun cas transgresser. Elle va même jusqu'à la sacraliser en la comparant avec « La Mecque », car la maison d'un homme, le harem, est un territoire protégé et inviolable, où femmes et objets sont interdits des regards.

L'auteur emploie le conditionnel « *si on connaît les interdits, on porte le harem en soi* »², pour bien montrer que faire partie d'un harem repose sur des exigences et des clauses que les résidents ne peuvent violer. Nous retrouvons ce mode dans plusieurs passages du texte, « *si on décide, si elles rencontrent...* » pour accentuer encore plus le poids des coutumes et habitudes qui régissent la vie quotidienne des femmes.

¹ Ibid

² Fatima Mernissi, rêves de femmes. P61

Le combat que mène la femme contre ces habitudes occupe une large place dans le discours mernissien. Au niveau de la modalisation, nous retrouvons dans un passage où elle prend la parole sur un ton injonctif : « *Si tu veux être moderne, exprime-le dans les vêtements que tu portes* »¹. Elle veut épargner à sa fille de vivre la même réalité qu'elle a subie tout au long de sa vie.

L'injonction est encore plus forte dans un autre passage du texte, où ce ne sont plus les coutumes qui sont mises en avant mais où l'accent est carrément mis sur ce signe considéré comme oppressif par l'auteur : « *Ne te couvre jamais la tête ! Tu entends ? Jamais !* »² La réitération du négatif « *jamais* » fait monter la voix et la tonalité du discours à son extrême. L'auteur veut montrer que les hommes et les femmes ne communiquent pas, le voile que la femme porte l'oblige à tenir le silence. Elle emploie la négation pour accentuer ce fait, « *Personne ne sait vraiment pourquoi les hommes nous forcent à porter le voile* »³. C'est un rapport d'incompréhension et surtout de force qui les unit, c'est véritablement le dominant et la dominée.

Le voile est toujours mis en avant comme signe dégradant, symbole de toute la misère que vivent les femmes. Et chaque fois que la liberté est mise en danger, le voile se retrouve toujours sur le banc des accusés. Tout naturellement, le combat qui allait être mené par la femme, afin de conquérir son autonomie et son indépendance, ambitionnait de faire disparaître le voile. Le dévoilé allait devenir signe et symbole de pouvoir. Pouvoir de pensée d'abord, de parole ensuite et enfin d'agissement :

¹ Ibid. P82

² Ibid. P97

³ Ibid. P91

« Même si Hitler est à ta poursuite, il faut lui tenir tête les cheveux découverts »¹

Un combat long et difficile allait commencer dès lors. Difficile puisque les coutumes et les habitudes étaient déjà là, présentes et bien ancrées, coriaces et résistantes à toute atteinte. Pour bien démontrer cela, l'auteur emploie une prolepse et fait une projection dans le futur où même après tant d'années passées, cette culture est toujours ancrée en elle-même et influence ses jugements et sa façon d'agir. L'auteur insère un discours personnel dans le récit pour aborder les conséquences de cette éducation sur sa vie :

« Encore aujourd'hui, presque un demi siècle plus tard...en bonne marocaine bien « programmée », je me rabats souvent sur la négociation pour ne pas dire la soumission »².

Cette imbrication entre le discours de la narratrice et celui de l'auteur est un indice de subjectivité puisqu'il permet au lecteur averti de connaître la vision de l'auteur.

Le mal provoqué par le voile est profond, et la difficulté de le dépasser est très grande. Il devient un véritable obstacle dès qu'il s'agit pour la femme de réaliser un travail émancipé. Acquérir une liberté de parole et d'agissement devient un exploit extraordinaire surtout dans une société où on avait pris habitude au silence et à l'effacement des femmes. Mernissi, toujours dans sa projection dans sa vie future le dit :

« Je rêve encore du jour merveilleux où je serai capable d'exprimer une révolte spectaculaire, qui clouerait

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de Femmes*. P97

² Ibid. P114

l'adversaire sur place et m'assurerait une victoire éclatante »¹

Pour mieux étayer le combat que les femmes menaient et suivre l'évolution du voile, l'auteur introduit des passages descriptifs où elle donne des détails et particularités minutieuses sur les différents voiles et leurs attributs.

« Elles s'enveloppaient des pieds à la tête dans leur voile, haik, ou djellaba, selon leur âge et leur statut »²

L'emploi du verbe « envelopper », ici, montre bien toute l'isotopie négative que l'auteur veut inscrire sur le voile et s'agissant de ce dernier. Aussi, les lexies utilisées pour établir la description du voile, suggéraient toujours un élément négatif et oppressif. Les termes utilisés par l'auteur sont obstinément dépréciatifs :

« Le voile traditionnel était un grand rectangle de coton blanc si épais qu'on pouvait tout juste respirer »³

« Le haik a probablement été conçu pour que les sorties des femmes deviennent rapidement une telle torture qu'elles n'aient plus qu'une envie, rentrer à la maison et n'en jamais ressortir »

« Si jamais votre pied glisse et que vous tombiez, vous êtes sûre de vous casser les dents, puisque vous n'avez pas les mains libres, en plus c'est affreusement lourd, et je suis si maigre »⁴

Le combat allait donc s'engager contre ce voile, d'abord en changeant sa texture et sa forme, pour ensuite le retirer et le bannir

¹ Ibid. P114

² Ibid. P114

³ Ibid. P114

⁴ Ibid. P115

entièrement. L'épais voile blanc va laisser place au petit triangle de mousseline noire et transparente au grand dam du mari, l'homme, « *C'est exactement comme si tu n'étais pas voilée !* »¹. Le *haik* allait laisser place à la djellaba qui permettait aux femmes plus de liberté de mouvement des jambes et les mains libres. Graduellement, les choses changeaient et les femmes établissaient leurs marques dans une société jusque là masculine.

Une négation de la valeur religieuse du voile apparaît dans le récit. La femme, semble-t-il se voilait craignant l'ordre social. Elle était sensée représenter et sauvegarder l'honneur et la considération de la famille : « *Mon père, furieux, l'a prévenue qu'elle portait préjudice aux intérêts familiaux* »²

Mais la société féminine était en ébullition. Protéger la notoriété de la famille n'était plus un privilège car d'autres tâches primaient. Les femmes, de longues années durant, enfermées et dérobées aux regards, devenaient maintenant présentes et s'exhibaient volontiers à qui le voulait. Leur beauté, longtemps subtilisée, allait être dévoilée, d'abord partiellement « *Femmes portant des voiles de mousseline coquins* », pour être ensuite révélée entièrement :

« *Peu après les filles se mirent à sortir dans la rue à visage découvert, jambes nues, habillées à l'occidentale, avec des sacs à main en bandoulière* »³

La société devient alors partagée. D'un côté, il y a les femmes qui n'ont toujours pas pu se libérer du poids de la tradition telles que les veuves ou les divorcées. L'auteur emploie toujours le conditionnel pour les aborder, « *Si elles l'avaient fait, on les aurait immédiatement et*

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*. P115

² Ibid. P116

³ Ibid. P116

irrévocablement affublées d'une mauvaise réputation »¹. On dirait presque que le voile était un bouclier qui empêcherait le ciel de leur tomber sur la tête. De l'autre côté, nous retrouvons les femmes révoltées, l'auteur les qualifie de « rebelles », ce sont les insoumises de la société et de ses coutumes qualifiées d'anciennes et de désuètes. Ce sont des femmes sûres d'elles et de leur pouvoir car elles sont venues à bout d'un long et dur combat mené contre tout un idéal et une manière de vivre :

*« Aucun homme ne peut résister à ma beauté extraordinaire ! Il suffit d'un regard et les victimes innocentes tombent à mes pieds comme des mouches, il va y avoir un massacre dans les rues de Fès aujourd'hui ! »*²

Nous pouvons affirmer que la représentation que fait Fatima Mernissi du voile, est sans équivoque négative. Il est symbolisé comme l'ennemi que doit combattre et vaincre la femme afin de conquérir et gagner sa liberté et son épanouissement.

3.3. Chez Nina Bouraoui

Nina Bouraoui, dès le titre de son œuvre *La Voyeuse interdite*, nous plonge au cœur du thème dont il sera question. Elle évoque déjà le voyeurisme comme transgression d'un interdit. Il est question dans le récit d'une femme qui observe, par une fenêtre, derrière un rideau, les rues d'Alger, un espace qui lui est habituellement interdit et refusé.

Le discours présent tout au long du récit est un monologue véhiculé par le pronom « je ». Il exprime que l'auteur dénonce une situation qui ne la concerne pas exclusivement, mais qu'il s'agit ici, de toutes les femmes

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*. P117

² Ibid

d'Alger, il a une fonction de générique. Un autre pronom est utilisé à cet effet « elles ». La narratrice l'utilise pour montrer l'anonymat et l'effacement dont elles sont victimes.

L'auteure montre bien, comment est faite la hiérarchisation de la société, «...la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne... »¹. La tradition divise et régit l'espace. L'extérieur est pour les hommes, l'intérieur pour les femmes. La « fenêtre » devient alors le lien fantastique qui va relier la narratrice à l'espace extérieur. Mais un obstacle reste toujours là. La narratrice est toujours cachée derrière un rideau :

*« Malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le
corpus féminin dessiné dans les doublures des rideaux »²*

Nous pouvons dire que la représentation qui est faite du rideau, exprime la présence du voile. Certes, le personnage ne le met point sur elle, mais il fonctionne quand même comme un moyen de cacher et dissimuler le corps féminin : un écran de fumée qui donne une image déformée de la voyeuse. Cette fonction "de cacher" est bien présente dans cet énoncé. Nous la retrouvons dans l'emploi du moins incongru du mot "corpus" : voile lexical du mot corps. Ceci montre que la femme cachée, n'est plus vue comme un corps mais un arrière plan flou car on ne peut plus distinguer ses formes derrière son voile.

*« ...ne cherchez pas, vous ne trouverez jamais un regard
complice, le voile jeté sur les choses et vos femmes ne
s'arrache pas si facilement »³*

¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*. P12

² Ibid

³ Ibid

Le voile devient un obstacle et une double interdiction de voir et d'être vu. Il entretient une relation ambiguë entre les femmes et les hommes. L'extension descriptive que fait l'auteure de la situation ne fait qu'accentuer cette ambiguïté,

*« Qui doit-on condamner ? qui est le plus à plaindre ?
Les hommes au désir vagabond et peu exigeant ?...*

*Et nous jeunes filles ? que faisons nous pendant ce temps
là ? ce temps perdu !... »¹*

L'interrogation introduite dans le récit démontre toute l'incompréhension que l'auteur veut exprimer devant cette situation. L'emploi du superlatif "le plus" agit comme une surcharge sémantique qui place les hommes et les femmes face au même problème. Les indices du drame évoqué sont pertinents et voyants. Drame puisqu'il s'agit ici, d'une situation qui perdure et qui se répète à travers les générations sans que quelqu'un puisse la changer,

« Mon avenir est inscrit sur les yeux sans couleur de ma mère et les corps aux formes monstrueuses de mes sœurs : parfaites incarnations du devenir de toutes les femmes cloitrées »²

L'emploi des adverbes de temps, ici, explicite bien ce que nous avons avancé plus haut. La narratrice prend un ton accusateur, « *Qui doit payer ?* ». Elle oppose ensuite tous les partis du dilemme « *Vous, grand-mères au doigt inquisiteur...nous les duplicatas exacts de la première*

¹ Ibid

² Ibid. P16

génération, pécheresses passives et soumises ! Toi drap maculé de sang et d'honneur ? »¹

Toute la réalité féminine s'inscrit dans ce passage. L'opposition ici des deux pronoms "vous" et "nous" révèle la présence d'un malaise entre deux générations, celle de la narratrice, et celle de la grand-mère, symbole ici des coutumes car elle en est la gardienne. Le "drap maculé" dont il est question a une symbolique très forte dans la tradition arabo-musulmane. Le sang qui s'y dessine, la nuit de noces, représente la pureté de la femme et l'honneur de toute la famille :

« Dans ton tissu se dessine à l'encre carmin l'espoir et la crainte des mères, des pères, de l'homme, de la patrie, de l'histoire ! »²

Le voile a une isotopie négative tout au long du texte. L'auteure le met à l'index, elle l'utilise pour dénoncer une pratique qui violente la femme, et la paronomase entre viol et voile n'est un artifice du langage littéraire mais une construction lexico-sémantique qui en souligne l'équivalence. Les qualificatifs qu'elle utilise pour établir sa description ne font que confirmer cette isotopie (ex : grisâtre). Il contribue à l'effacement de la femme et à l'annulation de sa présence,

« ...paquets de chair ficelés dans des voiles grisâtres, vus de ma fenêtre, les fantômes borgnes paraissent asexués, mais si on les observe avec plus d'attention, on devine, se tortillant sous le costume traditionnel, des formes trop grasses pour être masculine »³

¹ Ibid. P14

² Ibid

³ Ibid. P18

L'effacement suggéré dans certains passages, devient mort totale dans d'autres. L'auteur se représente souvent par sa sœur aînée, victime elle aussi du même enfermement qu'elle subit. Elle en fait une description ambiguë :

« *La mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr le transportait dans toute la maison* »¹

L'indétermination de cet énoncé, produite par la négation, introduite par "sans le savoir" appelle à la symbolique et attise l'imagination du lecteur.

Le dévoilé est représenté par l'auteure comme liberté. Elle le montre dans un passage où elle décrit la domestique de maison "la nomade", qui, elle seule, avait le droit de quitter la "prison" :

« *Je l'enviais, marcheuse de désert et maintenant de la cité... Ourdhia ne couvrait jamais sa tête, uniquement ses épaules* »².

Mais braver les interdits d'une société habituée à un certain mode de vie n'est pas sans risques, « *Les hommes de ma rue commençaient alors à se regrouper, l'illusion de liberté allait bientôt disparaître* »³. La femme dévoilée devenait une victime parfaite et accessible puisqu'elle circulait sans son habituel bouclier. Il est présenté, ici, une image dévalorisante de l'homme présenté comme une victime permanente du désir sexuel.

Le signifiant de femme est carrément substitué par "voile", dans certains passages du texte, « *Voile parmi les voiles* »⁴. Le voile devient une

¹ Ibid. P29

² Ibid. P56

³ Ibid

⁴ Ibid. P70

image allégorique de la totalité des femmes. Il devient une seconde peau. Un poids qu'elles devaient admettre et accepter car leur statut de « femme » ne leur donnait pas d'autre choix : « *C'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre* ». Le pronom démonstratif "cette", a une fonction réductrice et dévalorisante. Il sous-entend que la femme dont il est question n'est pas comme toutes les autres femmes, elle a un statut inférieur et soumis.

Un changement d'espace s'opère à la fin du roman par une prolepse que la narratrice va faire dans le futur où elle va s'imaginer en épouse. L'auteure introduit une description minutieuse de tous ses gestes qui sont dirigés et dictés par les coutumes et la tradition :

« Je saurai disparaître au bon moment, cachée dans la cuisine. Je retiendrai mes larmes et mes jambes qui auront envie de courir dans la forêt, un sourire sera là, il égayera faussement le visage que tu m'as donné, j'attacherai mes cheveux à ta façon, couvrirai mes épaules avec le voile de la pudeur et du respect... »¹

Ce passage à travers l'espace ne se fera pas de l'intérieur à l'extérieur. Le personnage se trouve tout le temps surveillée et enfermée, tantôt « *escortée par les femmes* », tantôt voilée « *il ne me reste qu'un œil pour compter les dernières secondes qui me transportent vers le dernier instant* » La narratrice va changer uniquement de « prison » :

« Je m'engouffre dans l'ancre métallique et une porte noire se refermait sur mon voile...je me dirigeai vers une nouvelle histoire »²

¹ Ibid. P142

² Ibid. P143

Les noces sont représentées comme un crime, ou plutôt comme un sacrifice ordonné par la tradition et dont la victime unique est la femme.

Nina Bouraoui présente un personnage qui dénonce lui aussi les coutumes d'une société qui annule l'existence de la femme. Même la modernité de Fikria, personnage central, ne lui permet pas de se construire autrement que dans la clôture d'une société misogyne. Le regard transgressant n'atteint pas la lumière du jour, il se pose uniquement comme un délit qu'il faudra punir.

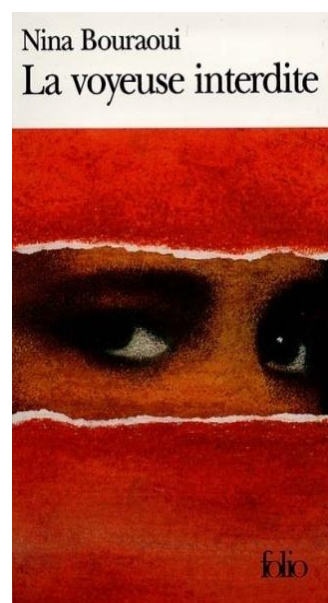
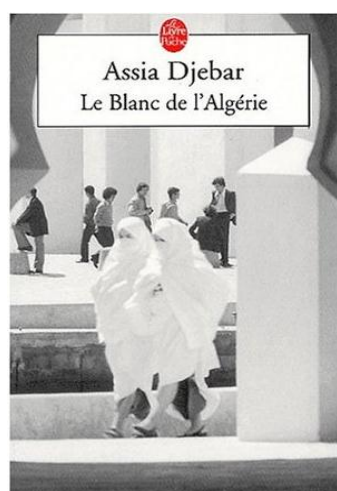
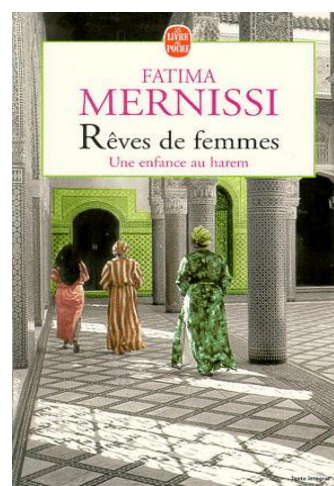
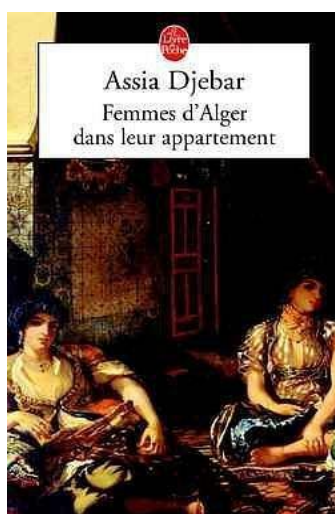
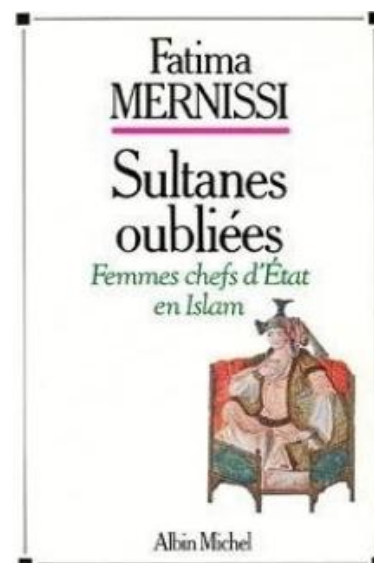
CHAPITRE II

Les différentes formes du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française

L'oppression de la femme musulmane a toujours été associée, par certaines personnes et associations féminines, à la polygamie, au harem ainsi qu'au voile ; en effet, il n'y a qu'à voir ce qui se passe actuellement dans le monde musulman et occidental pour s'en convaincre.

Cependant, tandis que le harem et la polygamie sont des phénomènes cachés ou en voie de disparition, le voile, nous le voyons tous les jours, prend de l'ampleur et est de plus en plus visible que ce soit dans la rue ou dans les titres des publications, et quand ce n'est pas le titre qui exploite ce symbole, c'est la couverture qui s'en charge.

Les ouvrages que nous avons choisis pour le travail en sont les meilleurs exemples. Ainsi, dans les couvertures, nous retrouvons les formes les plus strictes du voile, où on ne laisse apparaître que le visage et les mains. Ce choix de la couverture reflète largement le contenu des livres.



Nous voyons bien que la religion est toujours mise en cause quant à l'oppression des femmes musulmanes. Pourtant, bien d'autres facteurs, comme la pauvreté et le manque d'éducation, ont un rôle aussi important dans l'assujettissement de la femme.

La majorité des articles lus, traitant du voile, démontrent que le port du voile n'est ni un acte voulu ni un acte libre. Il est présenté comme une contrainte, voire comme une pression extérieure. Les femmes voilées sont montrées comme incapables de décider par elles-mêmes, et subissant toujours la domination voire la tyrannie de la société masculine.

Le voile comme oppression apparaît également dans la littérature maghrébine qui représente souvent des femmes qui le mettent pour parer contre des pressions extérieures et non par conviction religieuse ou choix personnel. La simplification des médias ne fait qu'accentuer cet avis, ils donnent des explications qui se refusent à présenter le geste de ces femmes comme un acte réfléchi.

En ce qui concerne les pays musulmans, la religion islamique fut cachetée comme étant oppressive envers la femme ; et le voile, signe le plus visible de la différence entre les cultures, devint et reste encore le symbole de cette oppression

Ce symbole de l'oppression se retrouve tellement enraciné dans les esprits, que sa recrudescence engendre la frayeur et le rejet. Cependant, nous nous demandons si le voile, est vraiment le symbole de la soumission, quand on voit que des milliers de femmes voilées, dans le monde entier, participent de plus en plus dans les domaines scientifiques, économiques et même politiques ? Ne peut-il pas être considéré, à ce moment, comme le symbole de l'autonomie et un espace de liberté ?

Plusieurs écrivaines maghrébines, ont abordé ce sujet, parfois avec beaucoup de clairvoyance, tantôt dénonçant, tantôt critiquant et tantôt tout

simplement décrivant une situation. Parmi ces auteures, Fatima Mernissi et Assia Djebbar sont les plus lues dans le milieu universitaire. Elles portent toutes les deux un œil critique sur la condition de la femme tout en évitant les descriptions misérabilistes que les autres auteurs s'acharnent à faire sur la femme maghrébine. Elles racontent dans leurs ouvrages leur histoire de femmes rescapées du harem et de l'analphabétisme. Leurs représentations des femmes musulmanes sont toutes communes et liées car elles puisent dans une histoire qu'elles partagent.

1. Le voile chez Assia Djebbar

Dans les romans d'Assia Djebbar, certaines femmes sont prisonnières des murs et des voiles, tandis que d'autres circulent librement. L'espace est souvent celui de l'intérieur. Intérieur des appartements et intérieur de la grande maison traditionnelle. Intérieur féminin par excellence, que les hommes ne doivent pas troubler, et où le visiteur annonce sa présence avec un cri ou bien en toussant ou en traînant les pieds. L'espace extérieur est présenté par Assia Djebbar comme masculin :

« Vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... vous vous présentez au monde, vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée »¹

Assia Djebbar passe de l'étude de l'individu à celle de l'identité collective de la femme Algérienne. Elle dit avoir voulu jeter un regard sur les siens et où elle peint la vie de femmes concernées d'une manière ou d'une autre par la guerre. On y suit les expériences des femmes algériennes, qui, pendant la guerre, sont appelées à agir. Émancipées, elles peuvent s'infiltrer dans les quartiers européens. Voilées, elles sont

¹ Mernissi Fatima, *Ombre sultane*

porteuses d'armes et de messages. Cependant, la plupart des femmes de ses ouvrages sont de simples témoins et ne participent pas à la lutte. Elles sont, pour la plupart, passives et confinées dans les patios de leurs maisons.

Assia Djébar traite dans son ouvrage, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, du dévoilement des femmes circulant au milieu de l'espace masculin de la rue. Elle le précise dès l'ouverture de son recueil :

« Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles - nous délivrons-nous – tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ? »

Or, dès qu'elle sort, la femme, même voilée, devient une rivale de cet espace. Symbole de liberté pour les femmes mais aussi de risque pour les hommes habitués à être les privilégiés de ce lieu. Assia Djébar explique que :

« Les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que les femmes entièrement recluses...la femme voilée qui circule de jour dans les rues de la ville est donc, pour une première étape, une femme évoluée »¹

Tout semble signifier, dans ce texte d'Assia Djébar, que le port du voile, quelles que soient sa forme et son "ampleur", par les femmes musulmanes est une pratique qu'il convient de respecter, parce qu'il participe à la libération des femmes musulmanes, en ce sens qu'il leur permet d'accéder à l'agora en pouvant sortir de leurs domiciles et, plus généralement, de leur lieu d'assignation à résidence.

¹ Entretien avec Hubert Nissen « 9^e rencontre d'écrivains francophones organisée par les radios publiques de langue française » retransmises par France culture, 5 Novembre 1995.

Le voile permettrait donc aux femmes musulmanes de sortir de chez elles, d'accéder à l'espace public, de fréquenter des établissements scolaires et donc de s'instruire, de disposer d'une capacité de mouvement et de déplacement dont elles ne pourraient pas jouir, faute de voile, dans une société qui, en raison de ses convictions religieuses ou traditions, les soumet à un certain nombre d'interdits et de tabous

« Enveloppant totalement le corps et les membres, il permet à celle qui le revêt et qui circule au dehors sous son couvert, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin. Elle y paraît surtout silhouette fugitive, éborgnée quand elle ne regarde que d'un œil. Les largesses du « libéralisme » lui restituent dans certains cas et lieux, son autre œil en même temps que l'intégralité de son regard : les deux yeux, grâce à la voilette, sont maintenant grands ouverts sur le dehors »¹

Notons bien les termes employés ici. Ils ne sont pas mis d'une manière aléatoire mais décrivent, en quelques lignes, toute une vérité sociale très complexe. Le voile permet à la femme de sortir dans un espace qui ne lui appartient pas puisque c'est un espace qui est exclusivement réservé aux hommes. Le terme de « voleuse » utilisé ici par l'auteure, n'a pas, à notre sens, une connotation péjorative, puisqu'il dénote une détermination féminine qui prend racine dans une quête vers une liberté tant recherchée. Elle reste une silhouette fugitive comme tous les voleurs qui ont peur d'être pris. Cependant, elle reste la plus forte, dans cette société masculine, puisqu'elle voit tout, elle remarque tout, sans que personne ne la reconnaisse. Elle devient la porte parole « invisible » d'une société qui l'a longtemps ignoré. Elle commence à avoir de l'ascendant sur l'homme puisque ses yeux sont partout et ils font craindre le pire à ces hommes qui se sont toujours sentis puissants. Tel un fantôme, elle rôde et

¹ Assia Djébar, Femmes d'Alger dans leur appartement

elle scrute. Rien ne lui aurait été possible sans ce grand tissu blanc qu'est le voile :

« L'œil féminin, à son tour, quand il se déplace, voilà que, paraît-il, le craignent les hommes immobilisés dans les cafés maures des médinas d'aujourd'hui, tandis que le fantôme blanc passe irréel mais énigmatique »¹

Ainsi, la femme prendrait possession du monde environnant, enveloppée de son voile. Pourtant, « *les largesses du libéralisme* » vont la dévoiler petit à petit, jusqu'à la libérer entièrement du voile. Un vrai défi lancé aux hommes. Délivrée de l'enfermement et de la claustration, elle menace le pouvoir jusque là exercé sur elle.

Cette libération du voile n'est en aucune manière vécue comme une perte de son identité ou comme une façon de copier l'Autre, femme occidentale française. Bien au contraire, cette identité arabe, berbère et algérienne, dans les textes de Assia Djébar, est revendiquée haut et fort et prend tout son sens à travers une affirmation de soi qui se veut revendicatrice.

« ... malgré mes cheveux roux que je m'étais mise à teindre dans l'écarlate du henné, une manière de faire savoir, dans ce bourgs de colons justement, que je tenais à paraître, sans équivoque possible, la mauresque qui travaillait dehors et qui sortait sans voile... »²

Le personnage, ici, exprime sa liberté en sortant dehors, travailler, sans voile, mais cela sans pour autant renier son identité et ses origines. Ainsi, la tenue occidentale, devient l'élément visible de tout ce qui est invisible et refoulé au fin fond de la femme. Le choix de ce vêtement

¹ ibid

² Assia Djébar, *La femme sans sépulture*.

devient primordial car il reflète ses non-dits, tout ce qu'elle ne peut pas clamer haut et fort, ses pensées les plus cachées, ses désirs et ses ambitions.

« Les projets d'une femme se voient à sa façon de s'habiller. Si tu veux être moderne, exprime-le dans les vêtements que tu portes, sinon tu te retrouveras enfermée derrière des murs. Certes les caftans sont d'une beauté inégalable, mais les robes occidentales sont le symbole du travail rémunéré des femmes »¹

Les femmes sont ainsi perçues par la manière dont elles s'habillent et montrent leur corps. Les vêtements qu'elles portent sont l'expression de leur visibilité comme de leur invisibilité face à la société.

Dans son roman *Vaste est la prison*, Assia Djébar décrit la figure de la femme algérienne comme cloîtrée, voilée et mariée dès son plus jeune âge. Elle est surtout résignée. Dans la 3^e partie du roman « *Un silencieux désir* », le personnage, une adolescente de 14 ans est donnée en mariage comme 4^e épouse à un vieillard, décrit comme le plus riche de la ville :

« ... elle est toute fière de porter le voile des citadines d'alors : celui qui engloutit les épaules, le buste, les hanches, le corps portant déjà dessous un large pantalon bouffant, effaçant le dessin des jambes, qu'on appelle le « sérroual de sortie »²

Assia Djébar revient souvent sur une légende courante où les femmes mariées de force attendent l'invisible « voleur des mariées », qui viendrait les délivrer du mari imposé :

« ...elle se met, bien que la vieille gardienne soit accroupie sur le seuil, l'œil sur elle (ou tout au moins,

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*.

² Assia Djébar, *vaste est la prison*.

sur la voilette de soie qui masque à demi le visage de l'idole), elle se met à espérer, comme tant de fillettes jeunes épousées, l'intervention inespérée du voleur de mariée... »

Tout ceci nous met devant l'image de la femme comme un être soumis, sans aucun pouvoir dont le rêve le plus fou serait de s'enfuir très loin.

Contrairement à ce que pensait Fatima Mernissi (rêves de femmes), chez qui nous avons rencontré une femme révoltée à l'instar de sa mère et de sa grand-mère, insoumise, contre les préjugés et tabous de la société, nous soupçonnons chez Assia Djébar, en l'occurrence dans son ouvrage *La femme sans sépulture*, une femme non pas résignée, mais qui semblait s'adapter à son temps et à sa société en acceptant ses exigences et les gestes rituels sans aucune révolte ni colère : « *Je relevais mon voile qui avait glissé sur mes épaules ; je le remettais sur ma tête...* »¹. Dans ce roman le voile ne semble pas être le centre d'intérêt de l'action. C'est plutôt l'histoire de la résistance algérienne face aux colons. Une histoire, dans laquelle le voile revient de temps à autre comme signe de démarcation par rapport à l'occupant. Ici le voile n'altère point la personnalité de la femme algérienne, mais il devient plutôt dans certains passages un symbole de résistance. Lors d'une altercation entre une française et une algérienne, celle-ci, pour se défendre de l'agressivité de l'autre femme, dévoile son visage et la remet à sa place :

« Alors Zoulikha, très doucement, comme à l'école l'institutrice (et son voile découvrant tout son visage) de lui faire la leçon : vous ne me connaissez pas ! Vous me tutoyez... et en outre, je ne m'appelle pas Fatma !... vous auriez pu me dire madame non ?... Elle a remis sa

¹ Assia Djébar, *la femme sans sépulture*.P130

voilette sur le nez et elle a quitté le groupe comme une reine »¹

Notez bien, qu'au moment de reprendre la route, la femme algérienne a remis son voile sur son visage et a regagné l'anonymat de tous les jours. Sortir de l'anonymat quant on veut et y pénétrer quant on veut est un véritable pouvoir qui n'est donné qu'aux femmes arabes et qui leur donnent une ascendance sur les femmes occidentales. C'est un plus, qui loin de les dénigrer, apparaît comme un moyen de résistance et un moyen de se démarquer des autres femmes.

Dans *La femme sans sépulture*, la femme algérienne « choisit de se voiler et défier ainsi le regard hostile et inquisiteur des policiers. Elle choisit de se démarquer de cette foule qui lui était complètement étrangère »². Nous percevons chez cette femme un sentiment de révolte non pas contre le voile, parce qu'il est toujours là dans tous ses états, mais contre l'occupant. c'est sa façon à elle de résister. Elle mène elle aussi son combat à l'instar de son père mort au maquis et de sa mère détenue dans les geôles. Elle porte le voile et celui-ci ne la gêne en rien, consciente de son identité, tantôt il apparaît, tantôt il disparaît, tout dépend des situations.

La mère et la fille se confondent souvent dans les événements à travers ce voile qui devient un vrai masque cachant le véritable visage de ces femmes. C'est une « *Fatma* », avec tout le sens péjoratif du terme, qui est là, sous son voile. Et tout de suite après, lorsque ce voile disparaît, apparaît un autre visage, une autre personne, une autre personnalité qui défie les colonisateurs :

« J'avais plié mon voile, je l'avais dissimulé dans mon sac. Ainsi, habillée comme une européenne, on pouvait

¹ Ibid. P24

² Assia Djebar, *La femme sans sépulture*. P79

me prendre pour une Corse, une juive, bref une femme de chez eux. Mon voile caché, mon accent français impeccable, j'ai pu aisément circuler »¹

Nous voyons, à travers la lecture de ce roman, que le voile peut revêtir plusieurs aspects et dénote, par là, différents niveaux et différents statuts sociaux. Assia Djébar parle de « *voile de soie* », « *voile de deuil* », « *voile de citadine* », « *voilette de gaze* », « *voile de soie et de laine* », « *voile blanc de jeune fille* ». Une polysémie de termes qui prend corps avec une réalité sociale et culturelle bien déterminée. Sans qu'il occupe le devant de la scène, ce voile n'est pas là fortuitement pour autant. Il donne quelques couleurs à cette scène et même si l'auteur ne semble pas lui donner beaucoup d'importance dans son livre, il n'en demeure pas moins qu'il occupe une place indéniable car il apparaît très souvent et les exemples que nous avons cité et qui sont légion en témoignent.

Et comme fonds de toile, nous vivons tout au long de l'histoire une situation conflictuelle entre sacré et profane, entre le colon et l'indigène, entre un héritage qui retrouve ses racines très loin dans le temps et les aspirations des fois non avouées et cachées au fin fonds de l'âme.

Au risque de nous répéter, nous dirons que ce sont deux personnages qui s'affrontent dans la personne de l'auteur et qui les assume pleinement d'une manière responsable. Tantôt c'est l'indigène voilée « *La Fatma* », tantôt c'est « *l'euro péenne* » avec son français qui frise la perfection. Tantôt elle met son voile, tantôt elle le dissimule dans son sac. Et dans les deux, nous comprenons que c'est pour demeurer dans l'anonymat, car le contexte est difficile et les contraintes obligent.

D'un côté c'est le niveau social avec tous ses tabous qu'il ne fallait pas transgresser. Il fallait respecter ses traditions et coutumes, même si au

¹ Assia Djébar, *la femme sans sépulture*. P58,59

fond de soi-même, il y a peut-être un désir de rejet. De l'autre côté c'est le monde du colon, de l'occupant, et il fallait ruser avec lui. Le voile remplit bien son rôle ici. Il cache, il transforme, il apparaît puis il disparaît. Il est l'outil, le compagnon, le confident :

« Dans ma ville, je remis lentement, dans le vestibule d'une maison, mon voile de citadine sur ma tête et, redevenue moi-même, je me suis hâtée jusqu'à la demeure de ma mère où les enfants furent si contents de me voir »¹

Dans cette phrase l'auteur « s'accepte » pleinement avec son voile car elle redevient elle-même en le remettant sur elle. Elle ne le renie pas, elle ne fait pas son procès, elle n'y pense même pas. C'est sa vraie personne qu'elle retrouve avec et sous le voile.

D'un autre côté, à travers tout le roman, nous percevons cette fibre vibrante de nationalisme, de lutte contre l'occupation et de résistance. Le voile est là comme pour témoigner des agissements, des allers et venues de ces silhouettes drapées dans un morceau de tissu qui leurs servait de rempart contre l'occupant, ou qui leur permettait de cacher des munitions. Le voile traditionnel des femmes Algériennes durant la révolution était utilisé comme moyen de résistance et n'était considéré en aucun cas comme signe de subordination. Il va devenir l'enjeu d'une bataille dans laquelle les forces de l'occupation vont déployer plus d'une ingénieuse idée et les ressources les plus diverses.

La question du voile allait se situer au centre de la problématique libération/acculturation qui mobilisait déjà à cette époque la majeure partie de l'opinion publique et des élites algériennes. En effet, dans un contexte de domination étrangère et s'agissant d'une société profondément

¹ Assia Djébar, *La femme sans sépulture*. P59

musulmane depuis des siècles, le fait que "L'Algérie se dévoile" — pour reprendre le titre de Fanon — ne va pas de soi. Le dévoilement est alors synonyme non seulement de trahison mais aussi d'hérésie et de péché. Et surtout une véritable bombe à retardement, une machine infernale dont le sociologue espère justement qu'elle fera «(...) *exploser les murailles de la tradition* ».1 :

« Il ne s'agira plus alors, messieurs, que de s'engouffrer et d'occuper la place-forte... Bien sûr, c'est un travail de longue haleine, mais efficace, messieurs! Croyez-en mon expérience! ... Ayons leurs femmes, le reste suivra! ».2

Depuis des siècles, dans ce vaste espace socioculturel qui s'étend au moins sur les deux rives de la Méditerranée, les pères, frères, oncles et cousins en ligne paternelle régissent la vie quotidienne de leur harem de femmes. Qu'elle soit d'origine culturelle, traditionnelle ou sacrée, la subordination des femmes est un phénomène général et existant, même si l'on peut distinguer des nuances importantes selon les milieux et les périodes. Bien mieux, ce sont les femmes elles-mêmes qui sont chargées par la tradition de reproduire les conditions de leur propre subordination: les mères jouent ici un rôle décisif auprès de leurs filles.

Les responsables de l'administration française en Algérie, soucieux d'abattre la personnalité et l'originalité du peuple, procédant coûte que coûte à la destruction des éléments susceptibles d'évoquer de près ou de loin une conscience nationale, vont porter et diriger tous leurs efforts sur le port de voile, considéré en l'occurrence, comme symbole du statut et de l'identité de la femme algérienne. La politique coloniale est dès lors claire. Pour arriver à frapper au cœur de la résistance algérienne, il fallait

¹ Fanon, *L'An V de la révolution* (1959). Paris, Maspéro, 1968, p.5

² Ibid, P18

conquérir la femme. L'action fut portée sur la situation de la femme algérienne. L'administration s'engage à améliorer son quotidien de femme cloîtrée et soumise, elle décrit le comportement de l'homme algérien comme sauvage et barbare et qui déshumanise la femme. L'occupant émet tout un ensemble de jugements et de considérations visant à une prise de conscience de la femme qui deviendrait ainsi sous leur contrôle un élément majeur dans la lutte. C'est à la femme que reviendrait la tâche historique de bousculer l'homme algérien. Convertir la femme aux valeurs étrangères signifiait donner le coup de grâce à la culture Algérienne.

Malgré tous les efforts et les stratégies déployées par l'occupant pour attirer et déculturer la femme algérienne, voilée ou dévoilée, elle militait pour la cause nationale. En effet, l'autorité coloniale, en œuvrant pour le dévoilement de la femme algérienne, en a fait un instrument de guerre et de résistance, car étant ainsi camouflée, la femme pouvait circuler aisément et passer pour une européenne et ainsi participer à la révolution auprès des hommes.

L'Algérienne se retrouve donc confrontée à un double défi: se libérer en libérant la Cité. Le problème est simple mais ses implications sont immenses. Pour se débarrasser du colonisateur et agresseur, il faut au préalable ou simultanément se délivrer du dominateur et du coup changer de statut. C'est ce que fait l'Algérienne avec une aisance et une efficacité qui étonnent l'occupant.

Voilée ou dévoilée, la femme algérienne change radicalement de visage. Dans le doute et la douleur, elle se découvre. Mais elle découvre aussi un nouvel espace, celui d'une révolution dans laquelle elle contribue, chaque jour un peu plus, et dont elle étend les frontières. Du coup, elle impose aux hommes de sa tribu une nouvelle image de la féminité: la «colombe» des chants traditionnels et qui représentait jusque-là la fragilité

féminine va se métamorphoser en cette femme forte et indépendante, révolutionnaire de surcroît.

Dans un autre article de son ouvrage, Fanon évalue l'ampleur des mutations intervenues au sein de la famille algérienne pendant la guerre. Il écrit à ce propos :

«La liberté du peuple algérien s'identifie (...) à la libération de la femme, à son entrée dans l'histoire. Cette femme qui, dans les avenues d'Alger ou de Constantine transporte les grenades ou les chargeurs de fusil-mitrailleur, cette femme qui demain sera outragée, violée, torturée, ne peut pas repenser jusque dans les détails les plus infimes ses comportements anciens; cette femme qui écrit les pages héroïques de l'histoire algérienne fait exploser le monde rétréci et irresponsable dans lequel elle vivait, et conjointement collabore à la destruction du colonialisme et à la naissance d'une nouvelle femme»¹

Frantz Fanon voyait ce phénomène aussi comme un danger. Il affirmait que :

« Chaque nouvelle femme Algérienne dévoilée annonce à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défense en voie de dislocation, ouverte et défoncée. Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du haïk, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du colonisateur. La société Algérienne, avec chaque voile abandonné semble accepter de se mettre à l'école du maître et décider de changer ses habitudes sous la direction et le patronage de l'occupant. »²

¹ Fanon, *L'An V de la révolution* (1959). Paris, Maspéro, 1968, p.93

² (*Sociologie d'une révolution*, p 24.)

Les Algériennes croyaient avoir acquis une certaine émancipation et s'attendaient à de profondes modifications et espéraient de grands changements au sein des structures familiales. Mais, peu après l'indépendance, elles se sont retrouvées au même point de départ, car il n'a pas fallu attendre longtemps après l'indépendance pour voir réapparaître le voile. Ceci peut s'expliquer par le fait que beaucoup d'Algériens voyaient la disparition du voile comme un mal nécessaire et une mesure temporaire, tel un déguisement que l'on aurait fait porter aux femmes algériennes durant la révolution.

Chez Assia Djébar, c'est un véritable hymne au voile dans tous ses états et ses espaces que nous retrouvons dans son ouvrage *Femmes d'Alger dans leur appartement*. L'auteur semble hantée ou timorée par cet objet qui devient le symbole de tant de persécution tant physique que morale. Il a caché pendant si longtemps le corps et annihilant ensuite le langage, cette liberté si chère et si naturelle de l'expression :

« Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile »¹

Le terme « sérail » rend bien le sens de cette prison dans laquelle la femme était confinée et où on n'entendait que des chuchotements aux confins des « silences ». A l'inverse du livre *Femme sans sépulture*, ici Assia Djébar montre une certaine révolte contre ce voile qui devient ici comme un carcan étouffant la femme. Il n'est plus « mis » sur son corps comme dans le premier livre ; ici il est « abattu » avec tout son poids de soumission, de misère morale et presque de désespoir :

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P8

« Les femmes vivent-elles, en dépit de ce son feutré ? Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction »¹

« Contrainte » qui dépasse tout entendement puisque la situation, l'état d'âme frisent la fiction, au-delà de toute imagination. Elle ne se contente pas de peindre ce qu'elle voit ; elle peint ce qu'elle pense, ce qui lui pèse sur le cœur.

A la page 124, l'auteur se dévoile entièrement pour nous décrire cette prisonnière qu'elle était avec son voile et dans le silence de sérail et qui demeure toujours otage d'un mutisme imposé et contraignant par crainte des situations nouvelles non prévues :

« J'étais une prisonnière muette. Un peu comme certaines femmes d'Alger aujourd'hui, que tu vois circuler dehors sans le voile ancestral, et qui pourtant par crainte s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles ceux-là, bien perceptibles pourtant...moi de même des années après Barberousse, je portais encore en moi ma propre prison ! »²

Ce sont d'autres voiles qui lui sont imposés ainsi qu'à toutes les femmes. Ils sont toujours présents, les tabous d'une société qui reste figée dans ses coutumes et traditions ancestrales. Des voiles invisibles mais nous les sentons, percevons, ancrés dans l'esprit, soupçonnés dans les gestes et attitudes. Cette femme n'arrivera pas à s'en débarrasser. Elle porte en elle sa propre prison, elle la traîne avec elle. « Souviens-toi enfants toutes deux, nous étions libres ! » dit-elle. Nostalgie d'une étape révolue à jamais. Douce expression d'une enfance pleine de bonheur et d'espérance. Amère

¹ Ibid. P8

² Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P124

constat auquel arrive cette femme désabusée qui enterre presque tous les espoirs qu'elle a nourris dans son enfance, dans son insouciance.

A la page 138, le voile semble être la toile de fonds du décor puisqu'il revient assez fréquemment dans toute sa blancheur et sa pureté. Ici, il représente tout simplement la femme dont il est question dans cette scène :

« Ses doigts relevèrent le voile blanc à terre, puis le lâchèrent... il alla pour dire quelque chose : sur le voile, sur la femme qui attendait... Face à la mer, sans bouger, les mains plongées dans le voile blanc qu'elle froissait convulsivement, la femme pleurait, la femme pleurait »¹

Et curieusement, comme si ce voile blanc perdait de sa symbolique perçue auparavant, nous le retrouvons assez souvent présent dans les enterrements. Et nous croyons comprendre une certaine obsession qui hante l'auteur qui n'oublie et ne manque jamais de remarquer ces voiles. *« Et ces mêmes femmes, présentes, psalmodiant, chuchotant, penchant la tête vers l'une, vers l'autre, arrangeant leur voile par petits gestes secs »²*

Ou bien encore : *« Les visiteuses, foule tendue de curiosité, voiles blancs glissant sur les longues chevelures noires et se cassant à la nuque »³*

Encore : *« Aicha regarde. Ses yeux presque sans cils, usés de larmes nocturnes. Elle ne pleure pas. Elle se mouche de temps en temps. Curiosité des voiles blancs s'affairant autour d'elle. »⁴*

¹ Ibid. P138

² Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P164

³ Ibid. P161

⁴ Ibid. P162

Et, « *Devant le seuil, à même les dalles rouges, trainent en vrac des paires de mules noires. Car les vieilles qui entrent se déchaussent. Se dévoilent le visage. Gémissant ensuite, après avoir trouvé place, entre deux groupes...une dernière arrivée, quelques frissons de voiles...* »¹

D'une perspicacité remarquable et d'un œil de maître, l'auteur du livre ne manque jamais de remarquer dans toutes les scènes auxquelles elle assiste, cette chose qu'est le voile. Nous dirions presque qu'il l'obsède :

« *...de fillettes bientôt pubères, qui se voilaient la tête* »², chez la vieille « *elle, sous ses voiles, son chapelet entre ses doigts* »³, chez la mulâtresse « *emmitouflée dans un voile tout raide de jeune mariée* »⁴, chez la veuve « *Voiles de veuves, costume de soie immaculée, et toujours cette face d'épervier, ce regard noir, insistant* »⁵, des femmes de façon générale « *Dans l'assistance se trouvaient de nombreuses femmes, placées au fond, étendue mouvante de voiles blancs.* »⁶

A la page 145, voilà que le voile redevient le masque sous lequel se cache la femme et qui lui permet de se mouvoir dans la rue à travers une société conservatrice au plus haut point :

« *Enveloppant totalement le corps et les membres, il permet à celle qui le revêt et qui circule au dehors sous son couvert, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin...les largesses du « libéralisme » lui restituent dans certains cas et lieux, son autre œil en même temps que l'intégralité de son regard : les deux*

¹ Ibid. P169

² Ibid. P191

³ Ibid. P196

⁴ Ibid. P200

⁵ Ibid. P204

⁶ Ibid. P217

yeux grâce à la voilette, sont maintenant grands ouverts sur le dehors »¹

C'est un masque que craignent les hommes, qu'ils appréhendent car il cache la « chose énigmatique » qui peut tout voir sans être vue par cette gente d'hommes immobilisés dans les cafés.

C'est l'apologie du voile qui parcourt son chemin balisé par des moments très forts « d'une silhouette fugitive éborgnée », elle « s'émancipe » en utilisant ses deux yeux grâce aux « largesses du libéralisme », qui lui restitue, pas toujours bien sûr, mais dans certains cas et lieux son autre œil et en même temps l'intégralité de son regard. Perspicacité et un soupçon de sarcasme qui dénotent chez l'auteur un sens de l'humour dans un espace social qui demande le solennel puisque c'est son sort et celui de toutes les femmes qui en est le sujet face à ces hommes qui se sont barricadés dans leur tour de négationnisme de tout autre forme de pensée et de tout autre lecture du monde :

« Un autre œil est donc là, le regard féminin. Mais cet œil libéré, qui pourrait devenir signe d'une conquête vers la lumière des autres, hors du confinement, voila qu'il est perçu à son tour menace ; et le cercle vicieux se reforme »²

Situation conflictuelle sempiternelle au sein de laquelle se meuvent les aspirations des uns et la crainte des autres. Nul décret, ni ordonnance ne pourront départager les choses, seul le temps en viendra à bout.

Dans le texte d'Assia Djébar *Vaste est la prison*, c'est un drame intime qui se joue dans le fin fonds de l'auteur du livre. L'âme qui se torture à la pensée de son homme, de son mari que les conditions très

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, P.245

² Ibid. P245

difficile du pays ont obligé à le quitter, laissant derrière lui sa femme confinée dans sa vaste prison, son pays natal. Nous retrouvons dans ce livre une femme prisonnière de sa condition de femme. Laissée au pays, souvent délaissée ou tout simplement abandonnée. Prisonnière de son éducation et des tabous toujours, des traditions et des coutumes bien ancrées et indéracinables. Prisonnière, aussi, des chimères, de tous les espoirs qui l'habitent et des déceptions, prisonnière enfin de sa résignation. Un drame sans nom qui malmène cette femme, qui la ballote entre ses espoirs tout légitimes et des déceptions amères. Elle se résigne finalement. Elle accepte son sort, allant jusqu'à être ravie par ce « voleur » fut-il le diable que d'être donnée ou offerte au « marié désigné » :

« Certaines de ces mariées, je le savais, attendaient, le cœur battant, ce khettaf el aurais. Beaucoup d'entre elles préféraient celui qui aurait toute la beauté du diable au marié désigné ! »¹

Elle raconte aussi le sort de toutes les femmes dont les maris quittent le pays pour aller travailler à l'étranger. Comme ces femmes de pêcheurs dont les maris s'absentent pendant des mois et qui attendent sur le rivage, anxieuses, hantées tout le temps par l'idée que le mari ne reviendra jamais plus, englouti par la mer.

En parlant de la femme et de sa condition, Assia Djébar n'oublie pas de narrer les traditions qui donnaient quelques couleurs à ce contexte social dans lequel la femme essayait de trouver son paradis perdu ou tout simplement la vie qu'elle espérait et à laquelle elle aspirait. Ce « précieux visage » entre « une vieille gardienne » et ce « diable » avec tous ses pouvoirs « maléfiques », image édifiante d'une situation acceptée par la mariée malgré le fait qu'elle lui soit imposée par la force des traditions. Et

¹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*. P94

voilà que cette femme découvre soudainement cette liberté en se plaçant derrière le « trou libre » de la caméra. En portant :

*« Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois
« nôtre ». Unique regard perçant les murs des siècles
passés, s'échappant hors des maisons-tombeaux
d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré.
Redonnant lenteur et relief au rythme des choses »¹*

Elle porte un regard inquisiteur sur ce monde qui a été le sien dans son enfance. Réalité de toutes les femmes, mères, sœurs et tantes :

*« Peuple de cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui, une image-
symbole est le véritable moteur de cette chasse aux
images qui s'amorce. Corps voilé entièrement d'un drap
blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé
libre pour l'œil. Fantôme que l'interdit rend encore plus
sexué, inversant l'apparence ; ombre qui déambule sans
que, des siècles durant, nous ayons hurlé notre
ensevelissement, sans que nous ayons arraché le drap, et
au besoin notre peau avec »²*

Elle découvre cette triste réalité, écœurée, désabusée, révoltée par un spectacle que lui cachait son voile. Un spectacle qu'elle découvre et qui prend l'ampleur d'un « scandale » parce qu'il s'avère être un « ensevelissement » que la femme subissait et elle s'étonne qu'elle n'ait pas bousculé plus tôt ces interdits et arraché ce drap :

*« Cette image –réalité de mon enfance, de celle de ma
mère et de mes tantes, de mes cousines parfois du même
âge que moi, ce scandale qu'enfant j'ai vécu norme-,
Voici qu'elle surgit au départ de cette quête : silhouette
unique de femme, rassemblant dans les pans de son
linge-linceul les quelque cinq cents millions de
ségréguées du monde islamique, c'est elle soudain qui*

¹ Assia Djebar, *Vaste est la prison*. P174

² Ibid. P174

regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. »¹

A la page 184, voilà enfin la liberté puisque le voile disparaît et la femme s'en va seule sans gardien ni tuteur, ou tout au moins elle ira presque libre ; elle n'ose pas se dévoiler totalement. Elle n'est pas entièrement prête pour ça puisqu'elle préfère cacher une partie du visage avec des lunettes de soleil, ou peut-être qu'elle voulait cacher son regard. Elle n'ose pas encore affronter les autres, les hommes de son regard :

« Elle acheta de l'aspirine, commença à étudier, avec hésitation, des modèles de lunettes de soleil, ce serait l'été qu'elle irait là-bas et de se voir brusquement descendre du bateau, prendre le train, sans voile donc, mais la face au moins barrée par des lunettes noires, cela lui semblait plus aisé !... »²

A la page 203, nous retrouvons encore plus fort ces traditions qui frisent presque la démente ou tout au moins l'irréel. Une fillette de quatorze ans « offerte en offrande » à un vieillard sans qu'elle ait droit de regard dans la tractation, ni droit de parole, encore moins le droit de refuser ou d'offenser le père. Elle doit obéir ; et ceci reste son seul droit. Qu'importe, la nouvelle situation va lui permettre de se libérer de son hameau de montagne avec tous ses aléas. Elle va habiter la ville et profiter de la vie citadine :

« Elle est toute fière de porter le voile des citadines d'alors : celui qui engloutit les épaules, le buste, les hanches, le corps portant déjà dessous un large pantalon bouffant, effaçant le dessin des jambes, qu'on appelle le séroutal de sortie »

¹ Ibid. P174

² Assia Djebar, *Vaste est la prison*. P184

Une autre sorte de voile se dessine ici. C'est celui de la citadine. Bien sûr le voile lui colle encore à la peau et ne la quitte point. Voile désagréable qui engloutit tout le corps, entièrement fait en laine et dont la texture est difficilement supportable dans la canicule de l'été. Mais qu'importe, voile pour voile, elle préfère celui-ci, elle le voit comme libérateur.

L'auteur fait une projection dans le passé ou elle revoit son père, elle le réinvente dans sa tour de préjugés, de repères hérités et bien enracinés, difficilement franchissables :

« Ta mère, ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de « leur » châtelaine et si tous ces hommes – les autres et les nôtres – ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre... et moi aussi, à l'instar de « leur » maître je n'expose pas ma femme... certes elle est tout enveloppée de ses voiles raidis et immaculés, et selon nos coutumes elle demeure silencieuse au-dehors, les yeux baissés au-dessus de la voilette »¹

L'homme à son tour se trouve subitement emprisonné dans ce milieu social avec ses coutumes et traditions. Ce sont les mêmes contraintes du voile de la femme qui taraudent l'esprit de ce maître d'école et qui de par sa fonction devrait normalement se libérer de ce carcan qui l'opprime en son fort intérieur. Nous sentons des aspirations qui sont refoulées, le désir de se libérer des préjugés avec un grand sentiment d'impuissance :

« Or, je ne suis que le maître de classe. Le seul maître de classe indigène pour garçons indigènes. Bien raide moi aussi et la tête hardie sous le fez »²

¹ Ibid. P283

² Assia Djebar, *Vaste est la prison* ; P283

Tout le monde est victime de ce milieu si dur qui impose ses lois et ses repères. Nous percevons ici un Don Quichotte qui se bat contre les grosses hélices du moulin à vent et qui en sort toujours vaincu. Trop de choses voulues et désirées et trop d'aspirations inassouvies :

« Ta mère aurait pu, comme les dames Turques de l'ex aristocratie, enlever le voile islamique, porter la jupe parisienne, peut-être même, puisque décidément je ne saurai jamais conduire un véhicule, elle saurait, elle conduire la Citroën avec un allant de sportive. Et elle mériterait, dans ce cas, une photographie »¹

Aspirations qui vite devenaient chimères sans lendemain face à l'impossibilité de changer le cours des choses :

« Mon père pensait alors à tant de ses amis, médecins, instituteurs, avocats qui, comme lui, avaient rêvé dix ou quinze ans trop tôt, de « dévoiler » leur épouses, de voyager avec elles ! »²

Et nous sommes en droit de nous demander si ce père ne faisait pas le procès de cette classe de société dont il faisait partie et qui a raté le coche et n'a pas su la « libérer » de ses tabous ou plutôt qui n'a pas osé. Mais la justification était là, toute faite, il y avait d'autres urgences. L'Algérie était en lutte, non pas contre les moulins à vent mais contre l'oppression du colon.

Dans son roman *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar nous transporte dans un nouveau contexte tout à fait différent des précédents. C'est un contexte de deuil, de colère, de consternation et de douleur. Elle nous transporte dans la tourmente d'une tragédie qui a frappé le pays. Dans les pages 68 et 69, quelques traits de crayons pour nous décrire une scène

¹ Ibid. Page 283

² Ibid. Page 283

pénible, déchirante et dans laquelle elle n'oublie pas de relever la présence du voile qui est là toujours présent ; qui colle à la femme :

« A la descente de l'avion, et traversant violemment le service d'ordre... la mère de M'Hamed, voilée de blanc et toute droite, apostrophe l'ami, d'une voix rêche... »¹

Il fait toujours partie du décor dans lequel les femmes sont actrices. Ainsi, nous le percevons dans les mariages et les deuils, dans les rues et dans les maisons :

« En dehors de la petite muraille en pisé, se dressèrent soudain de multiples femmes de la ville, des amies mais aussi des inconnues, des jeunes et des vieilles ; la plupart, un voile clair flottant sur leur tête, assistèrent donc de loin à l'inhumation. Si bien que quelques-unes ne purent s'empêcher de lancer des clameurs brèves : de colère ou de douleur... »

Il devient un moyen qui leur permet de circuler et d'exprimer leurs pensées, leurs désirs, leurs peurs et leur indignation.

2. Le voile chez Fatima Mernissi

L'auteure et sociologue marocaine s'est focalisée dans ses écrits sur la défense de la femme et s'est donnée comme mission de dénoncer toutes les injustices qu'elle a eu à subir des siècles durant. Fatima Mernissi évoque les théories d'un écrivain Égyptien auteur d'un ouvrage intitulé *Tahrir al-mar'a* (la libération des femmes) où il émettait l'hypothèse que :

« Les hommes voilaient les femmes parce que leur charme et leur beauté leur faisaient peur. Les hommes incapables de résister aux femmes, écrivait-il étaient souvent sur le point de s'évanouir quand une belle

¹ Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*. P68.

femme passait à proximité. Qacem Amin concluait en incitant les hommes arabes à trouver en eux-mêmes le moyen de vaincre leur peur, pour que les femmes puissent quitter leur voile »¹

Le voile devient ici symbole de l'incapacité des hommes à se maîtriser face à la beauté des femmes. N'arrivant pas à vaincre leur peur (peur de leurs pulsions, peur de l'adultère...), les hommes imposèrent le voile à leurs femmes et cachèrent ainsi, l'objet de tous leurs désirs et de toutes leurs convoitises.

Dès les premiers chapitres du livre *Rêves de femmes*, nous sentons une véritable révolte qui gronde à l'intérieur de l'auteure. Une révolte qui s'installe dès le plus jeune âge et qui grandit chaque jour davantage. Il apparaît à travers la lecture du roman, que la cause de cette révolte c'est cette discrimination et cette injustice que semble représenter le voile. Et même si on ne l'aperçoit pas, on le sent car il est ancré dans l'esprit, tout comme le harem qui :

« relève de la même logique, c'est un espace protégé, organisé avec un code précis. Aucun homme ne peut y pénétrer sans la permission de son propriétaire et, dans ce cas, il doit se conformer à sa loi »

« Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. on l'a dans la tête, inscrit sous le front et dans la peau. Cette idée d'un harem invisible, d'une loi tatouée à mon insu sous mon front, bien logée dans mon cerveau, me troublait terriblement »²

Le harem et le voile apparaissent comme appartenant à un même espace, celui de l'interdit. Le mot « tatouée » porte tout le poids qui pèse sur l'âme de cette femme ; car indélébile est cette loi. Elle hante presque la

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*. P95

² *Rêves de femmes*. P61

personne. Le voile, tout comme le harem, quand il n'est pas visible, nous le portons à l'intérieur de nous comme un poids dont on n'arrive pas à se débarrasser et qui conditionne dans une large mesure nos représentations et nos fantasmes.

Cependant, nous ne saurons donner le même sens au terme « voilées » utilisé dans la même page par la narratrice qui décrit la vie à la campagne :

« Les femmes peuvent se rendre librement dans les champs, car aucun étranger ne rôde aux alentours pour essayer de les apercevoir. Les femmes peuvent monter à cheval des heures durant sans rencontrer âme qui vive. Mais si elles rencontrent un paysan sur leur chemin, et qu'il voit qu'elles ne sont pas voilées, alors il se couvre la tête de la capuche de sa djellaba pour montrer qu'il ne les regarde pas. Donc, dans ce cas, le harem est inscrit dans la tête du paysan, sous son propre front. Il porte un harem invisible, caché dans sa petite tête »¹

On comprendrait plutôt une certaine distance que s'imposerait cet homme de la campagne envers ces femmes. C'est un signe de respect que demande la vie à la campagne ; puisque c'est l'homme lui-même qui se voile de sa capuche. L'idée de la femme « *Horma* » s'impose à nous et une toute autre dimension est donnée au voile. Il devient synonyme de la considération que les hommes ont envers les femmes.

Cependant, nous retrouvons à la page 91, une autre signification donnée au mot voile. En effet, l'auteure compare le voile que porte la femme à la croix jaune à laquelle étaient astreints les juifs lors de la deuxième guerre mondiale :

¹ Ibid. P61

« Les Allemands obligent les juifs à porter quelque chose de jaune chaque fois qu'ils mettent le nez dehors, tout comme les musulmans exigent que les femmes portent un voile, pour pouvoir immédiatement les repérer »¹

Apparaît, ici, une démesure où l'on sent une virulence qui ne peut que traduire, peut-être, l'état d'âme de l'auteur. Car si le voile reste un aspect social et religieux, puisque nous le retrouvons dans les trois religions monothéistes, ainsi que dans les sociétés Païennes, toléré, admis ou imposé, il n'en est pas de même du signe dont parle l'auteur et que portaient les juifs et qui leur était imposé, sans aucune autre alternative par le nazisme.

Pour étayer son point de vue et lui donner plus de poids, Fatima Mernissi fait intervenir même sa mère qui, nous supposons, n'a peut être jamais accepté de porter ce voile. Et nous pouvons comprendre par là et par cette projection dans le passé qu'il y avait toujours cette colère ou ce rejet d'une situation qu'elle n'a pas choisie. Et c'est toujours l'homme qui est à l'index et à qui elles dressent des procès.

Une colère que nous retrouvons aussi à la page 97 et qui est exprimée par cette mère interdisant à sa fille de se couvrir la tête et va jusqu'à lui « ôter le foulard » de dessus la tête en « hurlant » :

« Ne te couvre jamais la tête ! a hurlé ma mère. Tu entends ? Jamais ! Je me bats pour l'abandon du voile et toi tu en mets un ? Quelle est cette absurdité ? »²

C'est un combat qu'elle mène peut être depuis sa jeunesse et qu'elle continue maintenant à travers sa fille et l'incite même à tenir tête à qui que

¹ Ibid. P 91

² Rêves de femmes. P 97

ce soit, qui lui demanderait de le porter, fut-ce Hitler, qui symboliserait ici la force et par là l'homme :

« Même si Hitler, le roi tout-puissant des allemands, est à ta poursuite, a-t-elle dit, il faut que tu lui tiennes tête les cheveux découverts. Il ne sert à rien de se couvrir la tête et de se cacher. Ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes. Elle devient au contraire une victime toute désignée. Ta grand-mère et moi avons assez souffert avec cette histoire de masques et de voiles. Nous savons que ça ne marche pas. Je veux que mes filles aillent la tête haute sur la planète d'Allah en regardant les étoiles »¹

Le voile, ici, est représenté comme un signe de soumission et de dépendance avilissante pour la femme, dont il bloque et empêche le développement et l'épanouissement.

Et dans sa logique, elle projette plus loin encore dans le passé ce combat que mène la femme puisque même la grand-mère a souffert de ce voile et de cette discrimination qui poursuit la gente féminine avec toutes les misères qu'elle endure « *ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes* ». Rejeter le voile devient, ainsi, le symbole même et tout indiqué d'une liberté qu'on ne saurait soustraire à la femme.

A la page 111 du même roman, nous percevons un rituel dont la femme ne peut se défaire ; car même dans la précipitation et la hâte, elle n'oubliait jamais de se couvrir. Le voile faisait partie d'elle-même, il lui collait au corps comme une seconde peau, ancré dans sa tête :

¹ Ibid. P 97

« Elle essayait quand même de les suivre, enfilait en hâte sa djellaba, se voilait le visage d'un foulard de mousseline noire et se précipitait à leur suite »¹

A la page 114, l'auteur décrit un autre genre de voile « le Haik » :

«... la longue cape traditionnelle que les femmes portaient en public. Le voile traditionnel était un grand rectangle de coton blanc si épais qu'on pouvait tout juste respirer »².

Celui là, trouve ses racines dans une société ancestrale qui a su imposer sa loi aux femmes. Sujet de toutes les misères pour l'auteure, cette dernière, le voit, le sent et le vit comme un carcan que la femme doit porter malgré toute la révolte qui bouillonne à l'intérieur d'elle-même :

« Le haik, disait Chama, a probablement été conçu pour que les sorties des femmes dans la rue deviennent rapidement une telle torture qu'elles n'aient plus qu'une envie, rentrer à la maison et n'en jamais ressortir » « Si jamais votre pied glisse et que vous tombiez, renchérissait ma mère, vous êtes sûres de vous casser les dents, puisque vous n'avez pas les mains libres »³

Nous avons l'impression que ce voile est assimilé, par l'auteur, à une camisole de force. Symbole d'une torture morale et physique, le voile apparaît comme un linceul enveloppant entièrement la femme en l'emprisonnant et en réduisant au maximum ses moindres gestes.

Cependant, ce voile prend une toute autre apparence à partir de la page 115. En effet, nous assistons à une certaine évolution timide, certes, mais imposée par un contexte social et surtout politique que connaît le pays à l'époque :

¹ Rêves de femmes. P 111

² Ibid. P 114

³ Ibid. P 115

« Quand les nationalistes ont commencé à envoyer leurs filles à l'école, ils leur ont également permis de porter une djellaba, beaucoup plus légère et pratique que le haik pour faire quatre fois par jour le trajet de la maison à l'école »

Lentement mais sûrement, les choses commençaient à bouger, et « *le désordre de la rue s'infiltrait dans notre maison* »¹ et pourtant « *La planète, miraculeusement continuait à tourner* »². Cette phrase, dite sur un ton sarcastique en disait long sur la position de l'auteure qui considérait le voile, avec tous les tabous dits et non dits, comme une mise en scène artificielle faite par une société gérée par des préjugés et des coutumes désuètes puisque sans ce voile de lourd coton, cette société continuait, quand même à exister.

Dans cette évolution, le voile traditionnel commence à battre de l'aile et laisse la place à la djellaba adoptée d'abord par les jeunes qui fréquentaient dorénavant l'école, suivies après par leurs aînées :

*« Peu après, les filles des nationalistes se mirent à sortir dans la rue à visage découvert, jambes nues, habillées à l'occidentale, avec des sacs à main en bandoulière »*³

Et rien n'arrêtera ce phénomène car même la mère se retrouve « *la tête nue et le visage découvert* »⁴. Prémices d'une révolution que l'auteur qualifiera même de rébellion car le phénomène va toucher toute une société aidé par des apports tout à fait nouveaux tant occidentaux que du moyen Orient sous la houlette de l'écrivain Qacem Amine et la pionnière du féminisme Zaynab Fawwaz qui a fait de son combat une lutte sans merci contre le voile. L'auteure le montre bien lorsqu'elle dit :

¹ Ibid. P 115

² Ibid. P 115

³ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*, P116

⁴ Ibid

« La seule chose que pouvait faire Zaynab depuis son harem, c'était inonder la presse arabe d'articles et de poèmes dans lesquels elle exprimait sa haine du voile et condamnait la réclusion des femmes. Ces deux éléments, assurait-elle, étaient les principaux obstacles de l'essor musulman »¹

Les exemples de cette soudaine révolte contre la réclusion des femmes et le signe du voile sont légion.

L'écriture de Fatima Mernissi nous semble au tout début de son oeuvre ce qu'il y a de plus ordinaire. L'histoire qu'elle nous livre est celle d'une enfance banale au sein d'un harem et tout cela se déroulait à Fès, ville arabe, dans les années 40. Mais cette époque est pleine de tourmentes et de rebondissements. La société est en pleine ébullition, c'est l'époque du changement et de l'évolution. La société jusque là masculine et conservatrice est en pleine mutation. L'auteur met l'accent sur cet élément, cette évolution va devenir le thème central de son œuvre. Toute l'histoire va tourner autour de cette longue et tumultueuse progression que va connaître la société marocaine et qui va engager une confrontation interminable entre les traditionnalistes et les modernistes. Le voile allait se retrouver au-devant de la scène de toute cette confusion. Car le combat qui allait être mené contre ces valeurs traditionnelles était surtout un combat de femmes, et la liberté tant convoitée ne pouvait exister derrière un voile.

Fatima Mernissi tente de faire le procès à la vision générale traversant les époques et les civilisations à travers le regard de désarroi d'une petite fille qui n'arrive pas à comprendre le monde qui l'entoure ni le sort triste et malheureux qui était réservé aux femmes à cette époque là. Toute la problématique de la femme maghrébine et musulmane est présente

¹ Rêves de femmes. P 125

dans l'œuvre de Mernissi. Elle nous fait pénétrer au cœur même de l'univers tant caché et protégé par les hommes qu'est le harem. Son choix de l'autobiographie ne fait qu'accentuer cette intrusion, car nous sommes dans sa propre ville, et plus encore, dans le harem de sa famille. Le climat politique et social de l'époque prend aussi une grande place dans sa narration. Elle fait une description minutieuse des faits tels que le combat des nationalistes contre l'occupation française.

Auteure de renommée internationale, Fatima Mernissi, franchit les frontières qui à une certaine époque étaient encore interdites aux femmes, et à travers son œuvre, ce sont toutes ces femmes dont elle parle qu'elle tente de sauver de leur emprisonnement qui a déjà trop longtemps duré à travers de longues générations. L'espace qu'elle nous décrit est essentiellement féminin dans lequel les femmes vivent l'enfermement et la claustration. Elles sont dissimulées aux regards ou bien par un voile ou bien totalement enfermées derrière les murs du harem. Impuissantes, elles rêvent de changement et d'émancipation, mais surtout de franchir les barrières idéologiques ancrées par la force des traditions.

En ce qui concerne son roman *Sultanes oubliées*, les motivations qui ont poussé l'auteure à entamer son écriture nous donnent déjà un aperçu sur son contenu et sur l'importance que la femme va avoir au fil des pages. En 1988, Benazir Bhutto qui avait 35 ans venait d'être élue à la tête du Pakistan, pays majoritairement musulman ce qui avait engendré une grande polémique et un immense désaccord au sein de la société pakistanaise et cela lui a valu même d'être condamnée par des *fetwa*¹. Malgré cela et malgré aussi les attentats suicides dont elle a été victime et où elle a

¹ *Fetwa* : décision religieuse prise par un groupe qui a doit avoir des compétences dans le domaine

échappé de justesse à la mort, elle tient bon et continua sa carrière politique jusqu'en 2007 où elle fut assassinée par un attentat suicide.

C'est en analysant tous ces faits et aussi les déclarations de l'historien Bernard Lewis qui avait dit : « *Il n'y a jamais eu de reine dans l'histoire des musulmans* »¹ que Fatima Mernissi commença ses recherches en allant puiser ses informations jusqu'à 15 siècles auparavant durant les khalifats Omeyyade et Abbasside et c'est là qu'elle découvre que le destin des reines de cette époque ressemble beaucoup à celui de Benazir Bhutto. Une existence tumultueuse, pleine de rebondissement mais malheureusement très brève car elles se sont heurtées à un monde masculin qui avait beaucoup de mal à accepter autant de bouleversement dans ses habitudes et sa façon de voir les choses.

La représentation du voile faite par Fatima Mernissi fait pénétrer le lecteur dans un espace clos, fermé où l'interdit est omniprésent. Qu'en est-il de la représentation du voile chez Nina Bouraoui.

3. Le voile chez Nina Bouraoui

L'héroïne de Nina Bouraoui dans son roman *La voyeuse interdite* est présentée comme un corps sans vie enfermé et coincé dans une chambre. Corps de la jeune fille souillé par la puberté :

« Je suis un épouvantail articulé, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer afin d'échapper à la condamnation divine ». Une image terrible est décrite, celle du père qui la roue de coup : « il me roua de coups et dit : fille, foutre, fornication, faiblesse,

¹ Lewis Bernard, *The political language of islam*, Chicago, University of Chicago,, 1998,p66.

flétrissures commencent par la même lettre. Ce furent ses derniers mots »¹

Cette image nous montre que dès la puberté, la fille doit cacher son corps et refuser d'écouter son langage. De la puberté à la maturité, entre ces âges où la femme, en Algérie, est supposée être désirable, elle devient l'objet de multiples tabous; elle est voilée, gardée comme un bien précieux, confinée dans un espace réduit, clos ; ses pas sont suivis, sa conduite étroitement surveillée. Elle devient *haram*, c'est -à-dire ce qui est sacré, tabou, défendu, ce que l'on doit cacher et protéger. Les femmes sont ainsi cloîtrées, emprisonnées entre les murs de leurs maisons ou sous le pan du voile qui les couvre lors des rares excursions au bain ou aux cérémonies. Dans la société traditionnelle algérienne, des murs se dressent de toutes parts pour protéger et cacher le monde féminin, l'interdit, ce qui doit être dissimulé aux yeux d'autrui : des murs de pierre, des voiles; des interdits confinent la femme à un espace clos, réduit, toujours sous l'œil vigilant du père, du mari, du frère ...

Les espaces sont ainsi dédoublés en deux mondes masculin et féminin, de sorte que la société ne soit pas mixte. Les hommes ne doivent pas troubler la paix intérieure des patios et les femmes, de leur côté, ne peuvent pas troubler le monde masculin : elles restent enfermées dans leurs maisons ou doivent se voiler pour circuler dans la rue. Dans les grandes villes, là où l'espace des hommes et des femmes se superpose et que les femmes qui circuleraient dans la rue seraient une cause de trouble, de séduction et de tentation, l'intimité est sauvegardée par le confinement et le port du voile.

Nina Bouraoui, à travers *La voyeuse interdite* représente le voile comme une mort anticipée issue de la pensée selon laquelle toute femme,

¹ Bouraoui Nina, *La voyeuse interdite*. P31

mère ou fille, est un objet de désir qu'il faut impérativement dissimuler aux regards. Le voile serait alors un moyen de dissimuler les côtés séducteurs de la femme :

« Au début, tout allait bien, ses dents retenaient le voile traditionnel, Ourdhia ne couvrait jamais sa tête, uniquement ses épaules : premières marques d'un corps parfait pouvant attiser le désir de ces hommes toujours en rut. »¹

Considérées comme un bien que l'on se doit de protéger, les femmes sont constamment soumises à la vigilance masculine. Ainsi, les soustraire aux regards et convoitises malsaines devient un souci auquel répond la loi de réclusion. Nina Bouraoui décrit le quotidien et l'existence douloureuse d'une fille enfermée qui attend une délivrance qui viendra probablement d'un mariage arrangé qui l'affranchira de l'enfer où elle vit mais la mènera sûrement vers un autre enfer.

Dans ce roman, tout ce qui est en rapport avec le féminin devient tabou, et tout ce qui est tabou doit être caché. La femme est alors totalement occultée, effacée de l'espace. La femme y subit les pires supplices physiques et mentaux. Son corps est malmené et son esprit avec. L'homme qui a de tout temps développé une peur irrationnelle face au regard féminin va tout faire pour l'éliminer. D'ailleurs, l'héroïne *Fikria* se définit souvent comme un pion « *aveugle* » mais malgré cela, ce sera elle l'unique regard qui va observer et diagnostiquer le mal qui ronge la société dans laquelle elle vit.

Nina Bouraoui utilise ses talents de philosophe pour essayer de se poser les bonnes questions quant aux vrais responsables de cette situation

¹ Nina Bouraoui, la voyeuse interdite.

alarmante que vit la femme maghrébine. Est-ce l'homme qui en est responsable et est-ce que c'est la femme elle-même qui en est l'origine ?

Dans l'œuvre de Nina Bouraoui, le discours réfléchit l'espace identitaire : celui d'être connu et reconnu. La non reconnaissance par l'espace tribal et celui de l'autre espace occident pousse l'auteure à écrire un espace instable, hybride et définitivement mouvant. Espace de l'entre-deux dans lequel l'auteur dénonce l'incapacité de sa culture à lui donner place dans l'espace de l'autre qu'elle côtoie mais qu'elle n'intègre pas.

L'écriture de Nina Bouraoui est tout le temps agressive et provocante. Le début de son aventure d'écrivaine est poussé par son refus ou son incapacité de s'intégrer dans la société dans laquelle elle vit. D'abord dans la société algérienne, où elle est venue passer les quatorze premières années de sa vie ; ne possédant ni la langue ni les mêmes repères et de plus étant de mère française, elle se sent étrangère et rejetée. Elle cherchera naturellement refuge dans l'écriture. Ensuite, vient la rupture brutale qui la sépare du jour au lendemain, et sans préavis de l'Algérie. Elle essaye de s'intégrer tant bien que mal à ce qui va devenir son pays d'adoption, la France. Les années que l'auteure a passées en Algérie allaient être celles qui allaient marquer à jamais sa personnalité et orienter ses choix dans la vie. La société algérienne, à cette époque était majoritairement masculine, la force et la puissance appartenaient aux hommes. Le sentiment d'impuissance auquel la petite fille qu'elle était allait être confrontée, commence petit à petit à installer une véritable haine envers tous les hommes. Et c'est cette haine qu'elle va orienter contre le voile, le signe oppressif par excellence et qui de plus est imposé par les hommes. Elle dénonce par son roman *La Voyeuse interdite*, la condition féminine au Maghreb et plus précisément en Algérie, pays d'où elle puise son écriture.

Toute la frustration que l'auteure a vécu pendant ces années en Algérie est exprimée par le récit du personnage, ou plutôt son corps caché et brimé derrière les rideaux. Nina Bouraoui s'habille avec des vêtements amples et souvent d'hommes afin de se fondre dans la masse masculine, c'est ce qui expliquerait peut être sa focalisation sur le voile qui dissimule le corps féminin. L'auteure va nous précipiter dans l'univers de toutes ces femmes recluses, réalité qu'elle a vécue elle-même durant son enfance et adolescence en Algérie. Son enfance algérienne a donc une influence considérable sur son récit, ses écrits vont être les témoins de son déracinement, son enfance et son emprisonnement.

Synthèse :

Ainsi dans cette partie nous avons pu, à travers une analyse discursive, montrer comment le voile pouvait avoir des perceptions différentes dans la littérature féminine d'expression française.

En effet, si la fonction première du voile semble vouloir enfermer l'être féminin dans un habit qui renvoie à la soumission à Dieu, à la sujétion à l'homme (le père, le frère, l'époux), ou à l'obscurantisme d'une société, ce même voile peut aussi être perçu comme un voile libérateur : libérateur dans le sens où il devient un signe d'émancipation sociale pour la femme qui le porte et qui lui permet dès lors d'investir les espaces publics, des territoires qui lui sont normalement interdits. Ainsi, ce corps tabou, ce corps qu'il faut cacher parce qu'il est provocateur et objet du désir de l'homme, ce corps qui peut nuire à la stabilité de la société et qui doit donc être exclu visuellement de l'espace public, ce même corps caché sous le voile va pouvoir se mouvoir en toute liberté dans ces mêmes territoires. Le voile peut être de ce fait l'allié de celles qui le portent.

Partie III

Analyse sémantique et discursive

Introduction

Dans cette partie, il est question d'opérer une analyse sémantique et discursive en nous basant les méthodes d'analyse informatisée qui permet une approche sémio-linguistique du corpus afin d'appréhender le sens.

Cette analyse du corpus va permettre de questionner le texte au-delà de ce que l'auteur a voulu dire. L'étude a pour ambition de débroussailler quelques questions fondamentales à propos du fonctionnement du processus communicatif du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française. Il s'agit de tenter de comprendre comment les trois auteurs maghrébins choisis pour cette étude, attribuent du sens à des objets à travers l'œuvre romanesque. L'objectif à travers cette analyse est de réfléchir sur l'objet- vêtement. Comment est-ce qu'il produit du sens pour le sujet ? Comment le voile peut-il contribuer à la construction du sens avec le corps à la fois réel et symbolique qui l'habite ? Quelle « figure de Soi » est reflétée par l'iconisation du vêtement en tant qu'objet sémiotique ? Et comment cet objet-vêtement est-il représenté dans l'œuvre littéraire féminine maghrébine d'expression française ?

Nous allons justement appréhender nos textes par une approche intratextuelle en les prenant comme un espace clos où divers systèmes de significations cohabitent. La perspective d'appréhender le sens se fera par l'assimilation de ces systèmes tels que la reformulation et la répétition. Il s'agira ainsi, de voir comment le voile dans notre corpus devient un indicateur de représentations, et en quoi ce signe-objet peut-il être un indicateur de représentations identitaires, historiques et sociales.

CHAPITRE I

Vers une analyse polysémique

Nous allons nous baser sur des méthodes d'analyse informatisée qui permettent une approche sémio-linguistique du texte littéraire, et ce, en les expérimentant sur notre corpus particulier. Mais dans un premier temps, nous allons essayer de nous situer au milieu du vaste champ des études sémio-linguistiques.

- La Polysémie

Le texte littéraire est considéré comme objet purement polysémique. Nous pouvons affirmer qu'il y a autant d'approches que de sens. La diversité est l'un des soubassements du texte littéraire. Le sens est multiple. Mais chaque type de discours a son degré de polysémie et il est complexe de le définir. Il existe deux repères pour situer ces types de discours

D'un côté, nous avons la monosémie comme par exemple lorsqu'il s'agit d'un sujet scientifique tel que le domaine médical ou autre où le discours ne doit souffrir d'aucune modification ni d'ambiguïté dans le sens. D'un autre côté, la polysémie représente tout ce qui appelle à l'imagination et à l'interprétation du lecteur tels que les textes littéraires :

« Ils ne prennent d'élan que par la polysémie qu'ils impliquent. Ceci dit, le roman et le poème ne sont pas entièrement distincts l'un de l'autre. Il serait difficile, d'établir d'une manière fixe les frontières entre le roman, le discours poétique et la poésie, car souvent ils s'entremêlent au sein d'un même message, d'où l'ambiguïté de celui-ci: l'ambiguïté est une propriété

*intrinsèque, inaliénable de tout message centré sur lui-même.*¹ *La notion de polysémie définit le sens comme multiple. Elle pose comme postulat que le sens n'est pas un donné, il est une construction, un processus en devenir.* »²

- L'intertexte et l'intratexte

À présent, il s'agit de choisir l'approche sémio-linguistique par laquelle nous ferons notre analyse :

*« Les recherches intertextuelles orientent l'étude d'un texte littéraire en relation avec son entourage socio-textuel déjà existant. La théorie du dialogisme bakhtinien illustre bien le croisement des œuvres. Aucune écriture littéraire ne peut faire l'économie de cette interaction dialogique qui a pu démontrer que le texte intériorise, consciemment ou pas, des écritures qui lui sont antérieures. »*³

L'approche intertextuelle donne une grande importance à l'entourage textuel du texte afin de déterminer sa sémantique. Cet entourage est fixé par tous les facteurs socioculturels qui tournent autour de l'œuvre. L'œuvre littéraire engloberait alors non seulement ce qu'il y a dans l'œuvre mais aussi tout ce qui est venu avant :

« L'interaction de ces œuvres renvoie à un dialogisme externe qui s'attache à retrouver, dans une perspective intertextuelle, les mécanismes de constructions et de reconstructions littéraires instaurées par les textes. En voulant rendre compte d'un sens transcendant ; le dialogisme externe abandonne le terrain intratextuel qui

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 238.

² Lalaoui Fz

³ Lalaoui Fz

nous oblige à ne considérer du sens qu'à l'intérieur du texte »¹

Nous choisissons cette approche pour appréhender nos textes puisque étant donné qu'elle se focalise exclusivement sur les éléments du texte, elle nous permet d'éviter tout écart d'interprétation.

Le texte littéraire, purement polysémique, se base sur la sémiotique qui non seulement explique son sens mais aussi montre au lecteur comment il peut lui-même en dégager du sens. Elle ne se limite pas à donner un seul sens au texte : (...) *des possibles lectures du texte, par un repérage réglé des traits déclencheurs des effets de la polysémie*².

La sémiotique a utilisé plusieurs approches afin d'appréhender le texte littéraire. Au début elle misait sur la cohérence du discours, elle envisageait le texte comme un système dont il fallait analyser le fonctionnement. L'avantage et non des moindres des recherches structurales menées par Barthes et Brémond, c'est qu'ils incluent la séquence et le personnage. Ce dernier n'est plus appréhendé par ses origines mais par le rôle qu'il joue dans l'histoire. Propp propose sept sphères d'actions et pour chacune d'elle un type de personnage différent

- La sphère d'action de l'antagoniste.
- La sphère du donateur.
- La sphère de l'auxiliaire magique.
- La sphère de la princesse et de son père.
- La sphère du mandant.
- La sphère du héros.

¹ Lalaoui Fz

² Jean Peytard et alii, *Littérature et classe de langue*, Paris, Gallimard, 1970, p. 145.

➤ La sphère du faux héros.

Greimas structure ainsi les rapports entre les personnages :

Destinateur → Objet → Destinataire.



Adjuvant → Sujet ← Opposant.

Nous comprenons par cela que le domaine intratextuel et intertextuel font de la quête vers la cohérence du texte leur but premier.

Le concept d'isotopie de Greimas, désignait un « *ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit.* »¹ Donc l'étude du texte cherche à formuler les principes qui favorisent la cohérence d'un parcours de lecture :

« l'isotopie se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative, même si les règles de la cohérence changent(...) »²

Le concept d'isotopie a connu une extension sémantique remarquable puisque, chez François Rastier, à titre d'exemple, il désigne « *toute itération d'une unité linguistique* »³. De même pour Michel Arrivé qui conçoit que : « *l'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du*

¹ Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1971, p. 188.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 128.

³ François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette U, 1989.

contenu. « ¹ En fait, rechercher les isotopies ainsi que leurs rapports mutuels dans le texte, c'est affirmer que le sens émerge de la cohérence. ²

Selon les théories de l'école de Prague, le texte peut assurer en même temps sa progression et sa cohérence :

« Ces recherches aboutissent à distinguer, à partir de l'opposition thème/rhème, trois types de progressions : linéaire, à thème constant et à thème éclaté. D'autres paramètres bien sûr contribuent à assurer la cohésion du texte ; il s'agit notamment des relations logiques et temporelles entre les phrases. »³

Viennent ensuite les travaux concernant la cohésion globale du texte. Michel Charolles l'explique :

« Comme tous tas de mots ne donne pas une phrase, tout tas de phrases ne forme pas un texte. À l'échelle du texte ainsi qu'au plan de la phrase, il existe donc des critères efficaces de bonne formation instituant une norme minimale de composition textuelle. »⁴

Charolles soutient que pour aboutir à une cohérence textuelle il faudrait réunir quatre règles (répétition, progression, non-contradiction, relation). Les travaux qui ont été fait ont abordé la façon par laquelle est préservée cette cohérence typologique, isotopique, syntaxique, qui seule semble autoriser le sens à émerger.

Une autre approche de la sémiotique tente de démontrer que la polysémie et donc la différence est la norme pour atteindre le sens. Le texte

¹ Michel Arrivé, *Langages* N°31, Paris, Didier/Larousse, 1973, p. 54.

² Lalaoui Fz

³ Lalaoui Fz

⁴ Michel Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence de texte. » *In langue française* N°38, Paris, Larousse, Mai 1978, p. 8.

contient un sens justement parce qu'il en contient plusieurs. La recherche typologique est pour beaucoup un objectif de départ, permettant ultérieurement de mieux percevoir comment dans l'unité naît le multiple et de retrouver à travers le multiple la typologie qui a octroyé à tel texte sa spécificité et donc son sens¹. Mikhaïl Bakhtine a été le premier à travailler sur cette nouvelle approche sur l'hétérogénéité du texte :

« Le sens est potentiellement infini... toujours en contact avec un autre sens pour révéler les moments nouveaux de son infinitude... Il n'y a pas de sens en soi. »²

Le texte littéraire est donc un discours qui est rajouté à un autre qui était déjà présent avant :

« Le discours rencontre le discours d'autrui sur tout le chemin qui le mène vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui. »³

La notion et la conscience de soi chez les personnages de nos romans est la plupart du temps dialogisée : ils s'adressent tantôt à eux-mêmes tantôt à d'autres personnes. Ce n'est que dans *l'interaction des hommes que se dévoile l'homme dans l'homme pour les autres comme pour lui-même*.⁴ Gérard Génette évoque la transtextualité concept qui englobe tout ce qui

¹ Lalaoui Fz

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale (Carnets 1970/1971)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 366.

³ Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique- Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil poétique, 1981, p. 98.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïvski*, Paris, Seuil, 1970, p. 344.

met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes.¹ La transtextualité peut revêtir cinq formes :

- L'intertextualité, qui, utilisant par exemple l'allusion ou la citation, implique la présence simultanée et effective de plusieurs textes.
- La paratextualité, qui recouvre titres, préfaces, notes...
- La métatextualité (commentaires critiques).
- L'architextualité (désignations typologiques).
- L'hypertextualité, qui désigne les relations unissant un texte *T* à un autre texte antérieur *Ta* qu'il transforme ou imite.

Si l'on se réfère à cette approche, le sens d'un texte ne se fait qu'à travers tout ce qui a été fait antérieurement. Le sens n'est plus unique mais multiple. Les contextes sociaux, historiques, etc. jouent un rôle très important dans la compréhension du sens. Le texte est donc un espace très vaste où les interactions sont très variées. De ce fait, la compréhension de la sémiotique d'un texte ne saurait se faire sans la connaissance de tous ces éléments. En effet il y a :

« (...) nécessité, pour la narratologie, de sortir de l'illusoire clôture structurale aveuglée par l'énoncé comme succession linéaire d'unités discrètes. Il n'est pas de récit sans accommodation intersubjective des (co) énonciateurs, sans repérages par rapport à une situation dans laquelle s'insère la narration comme acte de discours. »²

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

² Jean-Michel Adam, *le Récit*, Paris, P. U. F, Que Sais-Je?, 1987, p. 118.

D'un autre côté, il est tout à fait possible de travailler sur la diversité au sein même d'un texte clos et de rechercher le sens à travers cela et dans une perspective intertextuelles. Peytard explique cette recherche du sens :

« Là, où une différence se produit par entailles du texte, un sens a chance de se profiler, de s'établir en pointillés. Les différences font signes. Il conviendra donc de construire l'analyse, objet de connaissance des possibles polysémies, sur/par l'établissement du réseau des jeux différentiels (...) »¹

Nous allons justement appréhender nos textes par une approche intratextuelle en les prenant comme un espace clos où divers systèmes de significations cohabitent. La perspective d'appréhender le sens se fera par l'assimilation de ces systèmes tels que la reformulation et la répétition.

1. Sémiotique et communication

Le langage constitue un moyen de communication définissant les relations entre les sujets et de représentation définissant le sens comme une relation entre le sujet et l'objet. La tradition rhétorique ou herméneutique considère les textes et les discours dans leur production et dans leur interprétation, une relation centrée sur la communication. Dans ce sens, la signification devient une propriété assignée aux signes tandis que le sens devient une propriété assignée aux textes.

La notion de contexte devient transitoire et servirait à opposer deux problématiques ; celles du *sens* et de la *signification*. En effet, un signe, n'a pas de sens lorsqu'il est isolé et un texte n'a pas de signification s'il est décontextualisé. Le sens suppose une contextualisation aussi bien par la

¹ Jean Peytard, « Instances et entailles du texte littéraire. » *In littérature et classe de langue*, Paris, Crédif, Hatier, 1982, p. 145.

langue (le texte représente le contexte) que par la situation (d'un point de vue pragmatique, l'histoire et la culture représentent le contexte).

La tradition occidentale définit le contenu linguistique de deux façons principales :

- La *signification* : représente la relation entre les plans du signe (signifiant, signifié) et ses corrélats (concept, référent) ;

- Le *sens* : représente le parcours ou un processus dynamique entre les deux plans du texte (l'expression et le contenu). Ce parcours obéit à des paramètres variables qui dépendent de situations particulières.

2. Les fonctions sémiotiques du signe

La fonction sémiotique du signe témoigne d'un mouvement double du sens dans lequel l'interprétation de l'objet artificiel est basée sur deux dimensions : la première selon laquelle l'objet est destiné à un usage précis et dont "la fonction est primaire", la deuxième selon laquelle l'objet est un moyen remplissant une fonction communicative considérée comme "fonction seconde" ou "fonction mixte" que la société lui attribuera. R. Barthes, s'intéresse à la "fonction primaire" du signe. Dans ce sens, il explique que les systèmes sémiologiques non verbaux sont considérés comme des objets destinés à servir leur propriétaire en premier lieu et le cas du Voile dont la première utilité est la protection du corps, mais surtout la dissimulation de ses parties intimes. Cependant, d'autres acceptions peuvent se laisser percevoir pour communiquer une information sur la personne qui porte le vêtement ou émettre de manière intentionnelle un message pour communiquer un statut spécifique dans un contexte social déterminé. R. Barthes explique que la société joue un rôle important dans le processus de sémantisation des objets par la convention :

« (...) Le signe une fois constitué, la société peut très bien le re- fonctionnaliser... »

« (...) Dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage. »¹

Pour cela, il prend l'exemple du manteau dont la fonction est indissociable de la situation atmosphérique. Il donne également l'exemple du téléphone, qui de par ses différents modèles rend compte d'une fonction utilitaire, celle de communiquer. R. Barthes, appelle la catégorise de ces signes sémiologiques ayant une origine utilitaire et fonctionnelle, des "fonctions-signes".

R. Barthes considère le vêtement et par conséquent *le Voile* pour notre cas comme un objet à deux faces : pour lui, l'objet représente "deux objets en un seul objet", il ne désigne pas seulement une structure matérielle, dotée d'une morphologie et d'une fonctionnalité mais également d'une forme extérieure identifiable dans son usage ou dans sa pratique indissociablement du contexte qui lui attribue une efficacité énonciative et pragmatique.

2.1. Signification et interprétation

□ La signification

La notion moderne de signification² est apparue à la fin du XII^e siècle. Dumarsais atteste : « Il est du ressort de la grammaire de faire

¹ Roland Barthes, *Système de la mode*.

² La *signification* est une propriété des termes catégorématiques. Selon Guillaume de Sherwood, elle se définit comme la présentation d'une forme à l'intellect. Elle confère au terme son *appellation*, c'est-à-dire sa capacité à s'appliquer à des objets. La *signification* du terme est en elle-même stable ; cependant, elle est modifiée dans la proposition par diverses *suppositions*. La signification est ainsi définie en dehors de tout contexte comme le renvoi à une "nature commune", alors que

entendre la véritable signification des mots, et en quel sens ils sont employés dans le discours. »¹ La signification est alors définie dans un cadre logique, et distinguée de la dénotation dans un cadre purement linguistique, et opposée au sens, elle doit se référer aux différents paradigmes sémantiques traditionnels.

- **La triade** : Le paradigme dominant est déterminé en fonction de la triade aristotélicienne Mot / Concept / Chose. Cette triade sert de cadre conceptuel aux programmes de recherche qui permettent de montrer « *la manière dont le langage se rapporte au monde par l'intermédiaire de l'esprit* »²
- **L'indice** : Aristote définit le signe comme suit :

« Le signe (to sêméion), entend être une prémisse démonstrative, nécessaire ou probable. La chose, dont l'existence ou la génération entraîne l'existence ou la génération d'une autre chose qui lui est antérieure ou postérieure, c'est ce qui constitue le signe de la génération ou de l'existence »³.

- **Référence et inférence** : Deux relations fondamentales viennent s'ajouter à la triade et à l'indice ; il s'agit de la référence et de l'inférence, qui fondent un mode d'interprétation et un modèle de sémantique.

la *supposition* est une référence en contexte à certains individus compris dans la *signification*. Si la distinction entre *appellation* et *supposition* ne se maintient pas toujours (par exemple chez Occam), la notion de signification va demeurer, car elle est confortée tour à tour par les diverses formes de référentialisme qui caractérisent notre philosophie du langage.

¹ (Traité des tropes, I, v).

² JOHNSON-LAIRD, P. N. [1988] : La représentation mentale de la signification, *RISS*, 115, 53-69.

³ ARISTOTE, (*Premiers Analytiques*, II, 27 ; 70 a, 71).

- **La différence** : La synonymie représente la problématique de base de la sémantique linguistique qui conçoit que la signification n'est pas constituée exclusivement par la *référence* à certaines choses, ou par l'*inférence* entre différents concepts, mais par la *différence* entre les différentes unités linguistiques. Cette conception a donné naissance à la théorie de la valeur chez Saussure ; celle-ci impose une distinction entre le *signifié* et le *concept*.

□ L'interprétation

La notion d'interprétation renvoie à différents concepts dans plusieurs disciplines, elle est liée aux problématiques du signe et du texte. Les modèles de la signification proposés par les linguistes sont basés sur la relation de représentation. Ces modèles de sens s'axent sur l'action d'interprétation, au niveau du texte qui ne présente et ne représente pas dans un texte des choses mais des formations mimétiques dépassant les conventions sociales et certaines formes de doxa. Nous distinguons dans le processus d'interprétation deux conceptions : l'une syntaxique et l'autre sémantique.

- **La conception syntaxique** procède à une opération de transcodage qui sépare l'aspect syntaxique de l'aspect sémantique. Ce processus se réduit alors à un transcodage du langage "naturel" dans un langage artificiel.
- **La conception sémantique** : basée sur la relation de représentation entre les symboles logiques et les objets. Elle considère que les objets peuvent être représentés par des symboles et les états de choses par des propositions.

L'interprétation est donc conçue comme un processus sémiotique qui suppose quatre facteurs ignorés par les conceptions syntaxique et logico-

sémantique de l'interprétation : un sujet, une pratique sociale, une action et une temporalité.

□ La fonction du signe chez Barthes

R. Barthes distingue deux valeurs ; une valeur transitive en rapport avec la fonction d'usage et de la valeur signifiante et une fonction significative et communicative. La sémiotique envisagée par R. Barthes a pour objectif de décrire et d'explicitier les phénomènes relatifs à la signification des signes produits par les objets dans la vie quotidienne tels que le vêtement. Il part du principe selon lequel le vêtement prend en considération les systèmes conventionnels interprétatifs ouverts et les phénomènes de communication complexes liés à la culture et au contexte social. R. Barthes explique la chose suivante :

« On a vu que la séparation de la langue et de la parole constituait l'essentiel de l'analyse linguistique, il sera donc vain de proposer d'emblée cette séparation pour des systèmes d'objets d'images ou de comportements, qui n'ont pas encore étudiés d'un point de vue sémantique. On peut seulement pour quelques uns de ces supposés prévoir que certains faits appartiendront à la catégorie langue et d'autres à la catégorie parole, en disant tout de suite que, dans ce passage sémiologique la distinction Saussurienne risque de subir des modifications , qu'il s'agira précisément de noter. Prenons le vêtement comme exemple, il faut sans doute distinguer ici trois systèmes différents selon la substance engagée dans la communication : 01) Le vêtement écrit (...), 02) Le vêtement photographie (...). Le système qui nous intéresse c'est : 3) Le vêtement porté (ou réel) : Comme l'avait suggéré Troubetskoy, on retrouve la distinction classique de la langue et de la parole, la langue vestimentaire est constituée par : 1) les oppositions de pièces, empiècement ou "détail" dont la variation entraîne un changement du sens (porter un béret ou un chapeau melon n'a pas le même sens). 2) les règles qui président à l'association des pièces entre elle, soit le long du corps, soit en épaisseur ; la parole vestimentaire comprend tout les faits de fabrication

anomique (il en subsiste plus guère dans notre société) ou de port individuel (taille du vêtement, degré de propreté, d'usure, manies personnelle, association libre de pièces). Quant à la dialectique qui unit ici le costume (langue) et l'habillement (parole), elle ne ressemble pas à celle du langage, certes l'habillement est toujours puisé dans le costume (sauf dans le cas de l'excentricité, qui d'ailleurs a elle aussi ses signes). Mais le costume du moins aujourd'hui précède l'habillement, puisqu'il vint de "la confection" c'est-à-dire d'un groupe minoritaire (quoique plus anonyme que dans le cas de la haute couture.)»¹

En nous référant à ces propos, nous pouvons considérer le vêtement sous trois angles distincts :

- 1- Le vêtement représente des identités, des origines, et des influences.
- 2- Le vêtement est un indicateur de l'appartenance à une certaine classe sociale.
- 3- Le vêtement est commutable suite aux influences (frontalière, medias, guerres), et au contexte spatio-temporel.

En effet, R. Barthes considère que « *Un vêtement peut signifier parce qu'il est* », par conséquent, il est classé de la manière suivante :

- 4- Nommé : il asserte une espèce et révèle l'identité du groupe.
- 5- Porté : il asserte une existence à la fois matérielle et physique.
- 6- Vrais (ou faux) : il fait fonction d'artifice.
- 7- Accentué : il est à la fois la marque, l'empreinte et la trace de l'existence de l'objet- même.

¹ R. BARHTES, "L'aventure sémiotique" 1985 éditions du Seuil de la page 29 à la page 31 sous le 2 ème titre de "langage et parole" "perspectives sémiologiques".

La médiation sémiotique par l'objet- vêtement ne se limite pas à ces différents rapports entre Soi et la société, entre Soi et Soi, c'est-à-dire dans l'articulation entre les sphères du corps habillé et de la société dans laquelle il évolue.

Il s'agira ainsi, de voir comment le voile dans notre corpus devient un indicateur de représentations, et en quoi ce signe-objet peut-il être un indicateur de représentations identitaires, historiques et sociales.

□ **La classe des signes chez Umberto Eco**

U. Eco de son côté élabore une théorie dans laquelle il accorde un intérêt particulier aux mots, à la langue et aux signes non-linguistiques. Il classe les signes selon deux classes : la classe naturelle et la classe artificielle et dégage trois fonctions (fonction primaire, fonction seconde et fonction mixte). Les signes mixtes nous intéressent de manière plus particulière dans la mesure où ils remplissent deux fonctions (primaire et seconde).

Dans sa classification des signes naturels, U. Eco distingue :

- **Les signes identifiés grâce à des choses ou à des événements naturels** ; autrement dit leur signification et leur décodage dépend d'un apprentissage préalable.
- **Les signes émis de manière inconsciente** par un agent Humain.
- Quant à sa classification des signes artificiels, il distingue :
- **Les signes produits explicitement** pour émettre de manière consciente et intentionnelle un message basé sur une convention dont la visée est de communiquer.
- **Les signes produits explicitement comme fonction** définis par la sémiotique comme des signes en usage dès qu'ils rentrent en contact avec la société, les meubles, l'architecture, les vêtements sont classés comme des signes mixtes à double fonction :

- **Une fonction primaire** : elle renvoie à la fonction pour laquelle il a été créé. Le vêtement a pour fonction de protéger le corps.
 - **Une fonction seconde** : dans laquelle la signification est conditionnée par des caractéristiques sémiotiques de l'objet. U. Eco explique que « *Dans certains cas, la fonction seconde prévaut ainsi au point d'atténuer ou d'éliminer entièrement la fonction primaire* ».
- **Les signes mixtes** : Ce sont des images quotidiennes qui ont une double fonction où se manifeste en même temps (la fonction primaire et la fonction seconde). Le Voile constitue ainsi un signe mixte dans la mesure où sa fonction primaire est de couvrir et de protéger le corps, sa fonction seconde est de différencier, de distinguer la personne qui le porte et marquer son appartenance religieuse et sociale :

« Dans le taxi, encombrée d'un voile de laine mais d'une blancheur intacte, la vieille s'assoie entre Sarah et Anne. »¹

« Les femmes vivent-elles, en dépit de ce son feutré ? Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction. »²

2.2. La sémiotique de l'objet

« [Les] objets dont s'entourent les individus, et surtout ceux qu'ils portent sur eux-mêmes, sont propres à refléter leurs sentiments et leurs pensées intimes. Dans les sociétés qui tendent à extérioriser, à « exhiber » de tels sentiments, ces objets constituent ce que les

¹ Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement, p106

² Femmes d'Alger, p8

journaux de mode actuels appellent le désir de « se donner une personnalité » ; c'est ce qu'on désignait, en 1830, par le besoin de se donner un genre. »¹

L'objet occupe une place majeure dans la sémiotique narrative. Il est actant syntaxique visé par un sujet en quête d'un objet de désir . Le souci étant d'identifier la position actantielle par la relation qu'elle entretient avec une autre position. Le sujet est ainsi construit et déterminé par la relation qu'il entretient avec l'objet ; une relation d'interdépendance et de co- présence. Dans cette perspective, A.J. Greimas décrit l'existence sémiotique de l'objet comme « *réduit à des points d'intersection de ces faisceaux de relations* »². Il révèle un caractère différentiel qui lui confère un statut de valeur linguistique³ lié d'une part à l'objet « *distinct de l'acte de penser (ou de percevoir) et du sujet qui le pense (ou le perçoit)* »⁴ , et d'autre part identifiable par « *ses déterminations (appréhendées comme des différences se profilant sur l'objet) et non en soi* »⁵.

L'objet est dès lors considéré comme un lieu où s'entremêlent des valeurs :

« Ce qui est essentiel pour l'homme, c'est la quête et la manipulation des valeurs (leur appropriation, leur attribution, etc) ; les objets ne les intéressent que dans la mesure où ils constituent des lieux d'investissement des valeurs »⁶.

L'objet est alors envisagé comme « *un prétexte, (...) un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à*

¹ GREIMAS. A. J., *La mode en 1830*, p. 9.

² COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p.259.

³ GREIMAS A.-J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p.21.

⁴ COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p.258.

⁵ GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p.21.

⁶ *Ibid.*, p. 169.

lui-même »¹ et ce sont ses valeurs et déterminations qui représentent les véritables cibles du sujet. Pour A.J. Greimas « *la reconnaissance d'une valeur permet donc de présupposer l'objet en tant que lieu syntaxique de sa manifestation* ». ²

A partir de la relation Objet-Sujet ou de Sujet- Objet, le mode d'existence de l'objet apparaît comme objet actualisé au moment où il est disjoint avec le sujet, et réalisé, au moment où il est conjoint avec lui :

« [les vêtements] possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels. »³

La sémiologie est considérée comme la science qui s'intéresse à la vie des signes au « *sein de la vie sociale (...)* ». Son objectif est d'étudier les systèmes signifiants verbaux et non verbaux en se référant à une théorie scientifique de la signification. Dans cette optique, F. de Saussure élabore une méthodologie "structuraliste" appliquée aux faits de la langue. La *sémiologie* va dès lors désigner une tradition européenne active dans le champ des sciences humaines et sociales.

La recherche sémiologique a connu un développement important en France au milieu des années 60 dans le domaine des lettres ; notamment les travaux de Roland Barthes (1915-1980) lui ont permis de reconsidérer l'objet de la sémiologie qui est de comprendre la manière dont la signification s'élabore. Son champ d'étude concerne l'ensemble des productions sociales (objets de consommations, modes, rituels, etc.), en

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p.23.

³ BARTHES. R ., *Système de la mode*, p. 45.

particulier celles qui sont véhiculées par les systèmes de communication de masse. E. Buyssens, G. Mounin et L.-J. Prieto limitent leurs recherches aux phénomènes qui relèvent de la "communication", ils définissent ce processus comme étant un processus volontaire de transmission d'informations par le biais d'un système explicite de conventions connu en sciences de la communication sous le nom de "code". Il est l'un des facteurs garants de la communication mis en avant souvent dans la visée mécanique.

U. Eco (1988) définit le code comme « *Une série de règles qui permettront d'attribuer une signification au signe.* ».

C. S. Peirce considère que la sémiotique établit un rapport entre l'aspect culturel et le signe, dans ce sens, il affirme que :

« Les systèmes de signes n'existent pas indépendamment des pratiques sociales (i.e. d'acteurs sociaux), c'est-à-dire indépendamment d'un référent culturel, d'un acteur social, de ses activités, de l'espace et du temps « habité » par l'acteur de l'environnement pertinent au destin de l'acteur. Ainsi, l'étude de systèmes de signes connaît méthodologiquement parlant, deux intimement liées : l'étude de l'organisation interne d'un système (à la manière de la linguistique qui étudie la langue comme un système organisant la production de la circulation d'énoncés) et l'étude du statut et de la fonction d'un système de signes relatifs à un contexte social donné ainsi que son application et exploitation par un acteur social »¹.

La sémiotique relève de trois grands champs. Le premier champ concerne la *sémiotique générale* qui s'intéresse à théorie de la connaissance, sa finalité est de structurer et de construire son objet

¹ P. Stokinger, Communication interculturelle, sémiotique et nouvelles technologies de l'information.....

théorique en développant des modèles formels de portée générale. L'objectif est de proposer une théorie générale de la pensée symbolique et de définir la structure du signe, ses relations ainsi que ses effets.

Le deuxième champ concerne *Les sémiotiques spécifiques* qui s'intéressent à l'étude du langage, autrement dit aux systèmes symboliques de l'expression et de la communication.

Les systèmes langagiers sont ainsi envisagés à partir de différents points de vue :

- **Syntaxique** : lié aux relations formelles qui unissent les signes entre eux.
- **Sémantique** : lié aux relations des signes, à leur référence.
- **Pragmatique** : lié aux relations des signes aux utilisateurs.

Il existe cependant une différence entre la sémiotique spécifique et la sémiotique appliquée. La première s'intéresse à l'étude des systèmes symboliques de l'expression du langage sous ses différentes formes verbales et non verbales en adoptant des modèles d'analyse visant à expliquer les modalités de la communication. La deuxième s'intéresse au discours d'un point de vue d'analyse sémiotique conceptuelle, sa visée est d'interpréter les différents types de productions.

La sémiotique spécifique se penche sur deux aspects du signe sémiotique : Le premier aspect correspond au signe pouvant avoir plusieurs formes, autrement dit, à une entité destinée à véhiculer une information de manière intentionnelle ou pas, et ce par le biais d'un canal (physiologique ou technique), sans pour autant déséquilibrer le processus de communication (émetteur, récepteur, et un message relatif à un objet (le sujet ou la chose en question). Cette entité peut être un objet comme le vêtement composé de différents signes répertoriés et codés. Le deuxième aspect est lié au signe envisagé à partir de ses effets ; c'est-à-dire en tant

qu'entité signifiante dans un contexte déterminé d'utilisation appelé "sémiosis ou signification".

A partir de ces distinctions nous pouvons comprendre que l'objet, et nous entendons par cela tout phénomène perceptible (naturel, artificiel relatif à la société) fait partie intégrante d'une démarche interprétative et obéissant à une convention interprétative ou à une forme de **convention culturelle ou de code**. Dans cette perspective, R. Barthes affirme que « *l'objet culturel possède, par sa nature sociale, une sorte de vocation sémantique : en lui le - est tout prêt à se séparer de la fonction et à opérer seul, librement (..).* »¹.

C.S. Peirce affirme que « tout objet, peut être considéré comme signe sous le processus sémiotique. »².

Notre recherche va donc s'orienter essentiellement sur les vocables « Voile et Hidjab » et sur les différentes perceptions et acceptions que les écrivaines font de cet objet sémiotique au sein d'une littérature féminine maghrébine d'expression française. Pour ce faire, nous nous intéresserons plus particulièrement à la sémiotique de l'objet, et ce à partir des travaux de R. Barthes, et de U. Eco. En tant qu'objet, le voile construit une médiation sémiotique entre un Soi-sujet, entité physique, corps) et le contexte social (l'image que l'objet renvoie), c'est dans ce sens que le vêtement devient problématique car il est lieu d'une sémiosis, le vêtement deviendra lieu de perceptions, de sensations et de recouvrement.

¹ R. BARTHES, *Système de la mode*, Paris, Le Seuil, 1967.

² C.S. PEIRCE, *Pragmatisme et pragmatisme*, Paris, Albin Mitchel, 2002.

3. Le processus de communication à travers l'objet

La communication par le biais du vêtement est considérée comme une communication non verbale. Elle est soit intentionnelle soit conventionnelle. Son fonctionnement est assuré par un code commun entre un émetteur et un récepteur. Le signe peut ainsi révéler plusieurs significations qui attribuent des référents au signifié. Ces données permettent d'informer sur les dimensions : culturelle, sociale, politique, historique, voire même renseigner sur une idéologie dominante. Le processus d'identification, de décodage et d'interprétation de la signification va s'opérer grâce au système de signification établi par le schéma Saussurien

SENS = SIGNIFIANT + SIGNIFIÉ.

- 1- Le signifiant : représente l'aspect sensible du signe, lié au/aux sens.
- 2- Le signifié : traduit la représentation mentale que l'individu se fait du référent au contact du signifiant.
- 3- La signification : représente lien logique qui unit le signifiant au signifié. La signification englobe champ sémantique que produit le signe dans l'esprit. Celle-ci dépend de deux champs distincts : la dénotation et la connotation, établis par une convention et régis par des règles sociales qui désignent ou de signifient quelque chose d'abstrait ou de concret.

Le vêtement en tant qu'objet sémiotique communique un message, transmet une signification, une appartenance, une origine, ou une catégorie sociale

C.S. Pierce affirme que le processus de signification et de communication constitue un phénomène cognitif, une représentation ou une "construction mentale à travers laquelle le signe représente une chose à laquelle il renvoie dans un contexte culturel donné.

Le signifiant ne se conçoit pas uniquement comme phénomène physique, mais comme une représentation mentale qui résulterait d'une perception de l'objet qui conduirait à une d'interprétation. Cette conception rejoint celle de F. de Saussure qui a justifié que le signe linguistique consiste en l'union entre une idée (concept, le signifié) et "une image acoustique" (le signifiant) :

« (...) la langue (...) est un système de signe où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychique »¹

La production du sens d'un objet est identique à celle d'un énoncé linguistique qu'il soit écrit ou oral. Considéré comme signe sémiotique, il est lié à la compréhension des unités semblables qui peuvent se substituer au signe. La valeur de cette unité significative est déterminée par l'influence du contexte et par la mémoire responsable de la représentation et du rapport significatif, référentiel et symbolique de l'objet.

4. Le corps comme Objet- Sujet

La vie des individus obéit à une norme qui passe de l'initiation à la formation : deux étapes ultimes nécessaires à la construction de l'être. Ces aspects qui ont parfois tendance à se confondre représentent le cœur des transformations à la fois du corps et de l'esprit. Ces transformations aussi bien dans les sociétés traditionnelles que modernes immergent et laissent sur le corps des marques continues. Les personnages des romans se retrouvent ainsi soumis dans leurs itinéraires à différentes formes d'initiation et de formation.

¹ F.D.SAUSSURE, Cours de linguistique générale, éditions. Payot, 1995.

Plusieurs romans maghrébins d'expression française, et plus particulièrement écrits par des auteurs féminins ont gardé dans leur mouvement interne une certaine présentation de personnages obligés de passer par l'initiation traditionnelle pour intégrer une société active et moderne.

4.1. Le corps - objet en phase d'initiation

L'initiation se présente alors comme une voie liée à la transformation de l'être. Autrement dit, tout est marqué par une forme de transformation dans un processus d'initiation. Ainsi, dans la société maghrébine contemporaine, l'initiation restitue à l'individu une identité nouvelle qui lui permet de s'ouvrir à un monde nouveau et ce malgré la diversité des cadres de formation. L'initiation constitue ainsi une naissance nouvelle, une entrée dans le monde :

« L'initiation est, à plus d'un titre, un baptême en tant qu'elle consacre une naissance, une entrée dans le monde. Elle s'effectue dans des directions diverses mais qui sont d'une égale importance : l'initiation vise à la purification du corps et de l'esprit [...] Elle consacre désormais le passage du profane au sacré, de la confusion à l'unicité, et de la stérilité à la fertilité. »¹

La littérature contemporaine a porté un intérêt particulier pour la symbolique de l'être, de l'objet et du vêtement. Elle s'est bâtie sur des symboles liés à la culture pour justifier une forme d'idéologie en quête d'un statut et d'une identité, politique, culturelle, sociale, etc. C'est pourquoi, la représentation du corps et surtout de la femme dans les romans maghrébins contemporains d'expression française font partie d'un axe

¹ Ghizlaine Laghzaoui, « L'initiation : le corps dans tous ses états » in Etudes françaises, n° 41, 2 p.26.

thématique qui converge vers cette Idéologie de la quête de Soi et de l'identité.

Le corps du personnage se retrouve donc confronté à l'expérience de sa présence dans un univers fictionnel garantissant sa maturité physique et intellectuelle. Dans cette optique, E. Balaert avance que :

« Le corps est le théâtre de l'initiation, l'acteur principal est le spectateur, il est sur tous les fronts; il en constitue le point de départ mais également la finalité. »¹

Ainsi, si les écrivaines maghrébines contemporaines accentuent cette forme d'organisation de l'évolution des différents personnages en fonction d'un schéma culturel traditionnel, c'est parce que la culture représente une marque et une expression identitaire dans un univers discursif clos, celui du roman. Par le passage d'une situation à une autre, d'un statut à un autre, le personnage en sort complètement transformé. C'est pourquoi, la plupart des œuvres littéraires contemporaines les installent dans une forme d'indépendance.

La purification du personnage va également se caractériser dans une représentation dualiste : celle du corps et de l'histoire par la reconnaissance d'un monde nouveau qui s'installe en se confrontant aux changements imposés par cette histoire et par la jonction de civilisations occidentales perceptibles à différents niveaux (école, religion, idéologie, initiation à de nouvelles valeurs (politique, sociale...)).

¹ E. BALAERT, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle, @nalyses*, 2008 p.46

La quête de Soi et de l'identité va apparaître dans les discours littéraires justement par le biais des différentes représentations des personnages. Ainsi, une typologie des corps est mise en scène dans les romans. En partant de la représentation du corps à travers les différents personnages, nous découvrons que les visions des auteures le montrent à la fois en tant qu'objet et en tant que sujet.

En effet, la symbolique de la mort ou de la disparition par exemple dans le roman d'Assia Djebbar *La femme sans sépulture* où le personnage de *Zoulikha*, femme engagée dans la lutte pour l'indépendance et portée disparue après son arrestation par l'armée française, permet ainsi de dévoiler une volonté de faire disparaître son corps pour cacher une souffrance. En ce sens, la dynamique philosophique abordée va caractériser l'œuvre. C. Labrosse avance que :

« Pour Merleau-Ponty, notre corps « est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet [...] » (1964, p. 180-181). L'objet, ici, étant lié au corps objectif parce qu'il peut être appréhendé, vu, à la manière d'un objet; le sujet étant lié, pour sa part, au corps phénoménal parce qu'il correspond à l'instance capable de voir, de sentir et donc d'appréhender à son tour le monde qui l'entoure (1964, p. 180). La construction du corps objet de l'écriture chez Marchand, par conséquent, correspond à la construction du corps objectif des personnages que nous sommes en mesure de voir dans le texte. »¹.

¹ Claudia Labrosse, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @nalyse, 2008. p. 66.

De cette citation, il en ressort que le corps correspond à la fois à l'objet et au sujet. Les personnages sont soumis à des jonctions et à des mutations. Ainsi considéré comme Objet, le corps est manipulé et comme Sujet, le corps manipule. Ces mutations et manifestations rappellent une mise en scène du corps dans une œuvre romanesque dans laquelle le corps est en étroite relation avec l'environnement discursif fictionnel.

« Elle détectait mes moindres signes de défaillance : un sourire figé, une mâchoire plus que nouée, des lèvres tremblotantes, un regard aveugle car elle connaissait mieux que quiconque la souffrance d'être née femme dans cette maison : une souillure qui deviendrait plus tard une souillon ! En admiration devant mes larmes, elle collait ses joues aux miennes, toutes tombantes et irritées par les pleurs, puis se retirait avec un bref sourire de satisfaction, la peau du visage zébrée par de fines rigoles de sel ; j'avais alors le sentiment d'un vol, d'un détournement illicite échappant au contrôle de la raison, je me sentais détroussée, pis encore : bafouée ! en « s'appropriant » mes larmes et de nouveaux maux fraîchement extériorisés, Zohr incarnait à mes yeux toute la misère de la nature humaine, je voyais en elle mon sombre destin et mes larmes alors redoublaient, elles partaient du fin fond de la gorge, traversaient l'intérieur du visage, et, arrivées à l'ouverture orbitale, elles s'épalaient sans discipline sur l'enveloppe de leur source initiale. Lorsque Zohr se recroquevillait devant moi, j'avais toujours peur que les deux bouts de sa silhouette ne se détachent l'un de l'autre ! mon imagination me laissait entendre le bruit de côtes s'effritant à chaque mouvement inhabituel, les chairs se compressaient, les entrailles piquées par l'os des genoux crissaient, la tête dans le vide, elle attrapait un de ses bras trop longs pour le jeter derrière l'épaule. Là, petit tas de chair informe, elle poussait le dernier cri de l'animal attendant sa mort dans la solitude ; mais Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait ! la mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements

inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise ! »¹

« De la fenêtre de sa cuisine, Hania observe, à présent, la scène. Cette étrangère qui revient de si loin, d'horizons inconnus, mais qui, tout de même, les semaines précédentes, a parcouru les sentiers, les hameaux que Zoulikha a habités les derniers mois de sa vie. Hania se rappelle que l'une des tantes de la visiteuse est morte dans la maison mitoyenne ; cette voisine morte jeune, sans descendance, était restée auparavant longtemps alitée, asphyxiée pour ainsi dire, Hania ne sait plus de quel fléau elle a souffert ; elle cherche, plutôt de tuberculose pulmonaire, se remémore-t-elle. Voici que cette nièce de la voisine tuberculeuse - cette inconnue, au visage aigu et non fardé, seuls les yeux couleur noisette, noircis de khôl, et qui a une façon lente de vous fixer - déclenche, par son arrivée, des tornades de souvenirs. »²

Ces extraits montrent clairement que le lexique corporel est très abondant. Il permet d'assurer la compréhension du sens de cette représentation du corps lui-même en mettant en valeur le mode de construction des personnages. De même, les passages sur les souffrances subies, sur les horreurs de la mort, sur les violences, sur les souffrances des proches, sont diversifiés.

4.2. Le corps - objet en phase de réalisation de l'être

La mise en scène des différents personnages dans différents contextes par les écrivaines a permis de donner naissance et surtout de faire exister des personnages dotés d'un réalisme bouleversant, qui ont été confrontés chacun de son côté à des situations aussi bien complexes que compliquées. La résistance à certains paramètres, l'affront, la résistance a

¹ N. BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Editions Gallimard, 1991.

² A. DJEBAR, *La femme sans sépulture*, Editions Albin Michel S.A., 2002.

permis d'orienter l'idéologie de conquête et d'affirmation et de leur identité. Cette représentation du corps dans celui des différents personnages témoigne d'un engagement en faveur de la réalisation du projet d'écriture de l'auteur mais également à partir de l'image présentée, de ceux qui se retrouvent dans sa quête.

C. Labrosse présente une analyse sur l'importance du corps axé sur l'auteur, elle révèle ainsi :

« Le corps est le pivot autour duquel tourne nécessairement notre conscience de la réalité. Le regard transite par le corps et va se poser sur le monde environnant, qui prend dès lors, dans les textes de l'auteur, les attributs physiques du sujet écrivant. L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée abstraite et figée pour le narrateur, mais se transforme en un organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle »¹.

De ce passage, nous comprenons que les écrivains traduisent et véhiculent à travers leurs écrits une volonté de voir se réaliser leur être, leurs convictions. En effet, ces êtres de papiers leur permettent de consigner leurs différentes relations au monde. Les personnages laissent transparaître des corps qui grandissent, évoluent et se transforment sous les effets des épreuves de l'initiation. En effet, leurs corps se font en présence continue de la vision des auteures qui les créent. Ce rapport reste assurément une traduction du surpassement qu'ils font pour se réaliser eux-mêmes à travers êtres de papier, leurs reflets.

¹ Claudia Labrosse, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008. p.75.

Les romans retracent les histoires avant les indépendances mettent au jour l'action révolutionnaire, l'idéalisation de l'espace maghrébin, le surpassement. Les corps des personnages suivent les convictions des auteurs et retracent les parcours et toutes les difficultés adjacentes. L'engagement du personnage se lit, à travers son corps qu'il livre au service de l'écriture et de la fiction.

4.3. La destruction progressive du corps - objet

La trame descriptive présente dans le roman une construction à la fois physique et psychologique du personnage. En adoptant une stratégie narrative reposant sur la description, nous remarquons que le corps est très expressif. Il devient porteur d'un message que traduit le narrateur à travers la focalisation. Certains auteurs privilégient les parties du corps les plus expressives: la tête, le visage, les mains, etc. dans leurs descriptions :

« Ils m'attendent. Je le sais depuis longtemps. A la main crispée de ma mère lorsque nous sortions, à ses épaules voûtées afin de dissimuler les moindres attributs féminins, à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale, j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique. Nous étions parmi des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane, ils se touchaient, s'étreignaient, crachaient sur les pare-brise des voitures ou dans leurs mains, soulevaient les voiles des vieillardes, urinaient dans l'autobus et caressaient les enfants. Ils riaient d'ennui et de désespoir. A mon tour, je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers... »¹

¹ N. BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Editions Gallimard, 1991.

« L'homme était redoutable. Je me dis une fois, proche soudain de lui : Est-ce qu'il torture lui-même... et avec ces mains ? Sa silhouette trapue, ses épaules larges : debout, massif et haut, l'estomac proéminent sous la veste, ne portant jamais d'uniforme. Sous les lunettes épaisses, le regard pesant, aigu ; au milieu de chaque entretien, enlevant d'un geste vif ses verres d'une main aux doigts soignés, les essuyant lentement, les balançant ensuite contre l'épaule, prenant enfin son temps pour ouvertement me faire face. »¹

Les descriptions dans ces extraits permettent de mettre l'accent sur les portraits physiques des personnages. Les éléments du corps sont mis en relief et marquent la vie et la présence des personnages. Dans ces extraits les narrateurs expriment la présence du personnage à travers l'évolution de son corps. Les caractéristiques du portrait physique se dévoilent progressivement et le corps est décrit en tant qu'objet d'attraction, d'action voire même d'oppression.

Philippe Hamon, en s'intéressant au statut sémiologique du personnage, aborde une dimension du personnage-corps qui se laisse décrire en tant qu'objet, à travers sa réflexion, il met en relief la double facette de signifiant et de signifié qui donnent sens de sa présence dans le tissu social :

« En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain

¹ A. DJEBAR, *La femme sans sépulture*, Editions Albin Michel S.A., 2002

nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage) »¹.

Ainsi, par sa représentation et la réalité sociale qui le conduisent, le corps se perçoit à travers cette nature transversale. I. BAZIE avance que *«Tout questionnement sur le corps exige au préalable une construction de son objet, une élucidation de ce qu'il sous-tend»²*. Ce que le corps sous-tend, c'est ce qu'il véhicule dans le cadre de l'œuvre littéraire, convoquant ou renvoyant à un contexte social, culturel, à des perceptions et à des pratiques diverses.

Dans les romans maghrébins féminins d'expression française, la consécration continue du corps des personnages se caractérise par une sorte d'idéalisation et de charisme. Le corps témoigne donc d'une présence de l'existant ou de l'ayant existé. En existant, il revêt et révèle une certaine valeur et devient par ailleurs un centre d'intérêt par rapport à une situation, à une action individuelle ou collective. Son importance se dévoile par sa faculté à résister et à tenir le fil de ses convictions.

5. Le corps féminin, objet de désir, de répulsion et d'idéalisation

Le corps de la femme, le statut social qu'il reflète, a permis aux écrivains maghrébins et plus particulièrement les écrivaines féminines de faire de la femme un sujet de prédilection de plusieurs œuvres contemporaines. Leur objectif était de mettre le personnage de la femme en situation à travers la réalité de son corps. C'est ce corps-objet qui attire et en même temps inspire de la répulsion. Le corps du personnage-femmes est

¹ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit, p.115.

² I. BAZIE, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieux », in Tangences, N°75, 2004. pp.123-137.

livré pour le désir et le plaisir de l'homme et fait par conséquent très souvent l'objet de violence :

« Qui doit-on condamner? Qui est le plus à plaindre? Les hommes au désir vagabond et peu exigeant? Chacals citadins, violeurs de conscience, l'œil chercheur aidé par un dard dressé en radar balayeur d'espace comme un cyclope attentif qui intuitionne les angles aveugles, ses bras ballants en signe de découragement, son sexe lourd et encombrant se déversant sur lui ou sur son semblable devant une fillette à la fois horrifiée et fascinée par le colimaçon sans tête ni yeux?

Esclaves du sexe ne cherchez pas, vous ne trouverez jamais un regard complice, le voile jeté sur les choses et vos femmes ne s'arrache pas si facilement !

*Et nous jeunes filles? Que faisons-nous pendant ce temps-là? Ce temps perdu! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles! Muses inassouvies! Laissez-moi rire! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une * Haram : interdit¹ ».*

Cette représentation du corps féminin s'exprime de diverses manières dans notre corpus. F. Naudillon le présente comme suit :

« Corps torturé, corps esclave, corps exotique, corps maternel ou corps sensuel, le corps de la femme noire apparaît comme une grande machine à fantasmes, qui fonctionne à la fois dans le discours externe (principalement le discours colonial et le discours masculin) et dans le discours interne (la littérature écrite par des femmes) »².

¹ N. BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Editions Gallimard, 1991.

² F. NAUDILLON, « Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie- Célie Agnant et Gisèle Pineau », in *Etudes françaises*. 41, 2. p.73.

Les personnages féminins sont présentés dans les romans maghrébins d'expression française comme n'ayant pas une vie affective et sexuelle plaisante ou acceptable. Le corps se matérialise et constitue un obstacle à toute sorte d'épanouissement affectif, social, sexuel,...etc. La représentation du corps de la femme transparaît dans ses relations avec l'environnement immédiat et accompagne l'homme en établissant avec lui un réel rapport de complémentarité. La présence dissimulée souvent secrète, ignorée, bafouée conduit à des évolutions où le corps féminin se *chosifie*.

L'emploi du corps féminin dans les romans traduit un discours particulier dans lequel une force se déploie de manière constante autour de cette présence. Celle-ci détermine la place et le rôle de la femme dans le tissu social. I. Husson-Casta révèle que : « *Le visage féminin est certainement l'objet de description le plus surchargé de fleurs de rhétorique, car il est vital de ne pas décevoir le désir du lecteur.* »¹

Le corps féminin constitue un point focal dans la narration, il accomplit une séduction double qui commence par le regard du personnage pour arriver au regard du lecteur.

5.1. La femme-objet

L'espace d'évolution du corps féminin dans les romans maghrébins révèle une configuration de corps exposés manipulés constamment par les institutions sociales. C'est la raison pour laquelle la quête libératrice des femmes commence à prendre sens lorsqu'elle débouche sur une réhabilitation intégrale.

¹ I. HUSSON-CASTA, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, Septentrion, Presses Universitaires, thèse à la carte, Paris, 1992. p. 38.

Dans les sociétés traditionnelles maghrébines, le corps de la femme est instrumentalisé, de nombreuses quêtes s'établissent à partir de certaines conventions sociales. La femme devient un objet à la fois prisé et méprisé. Cette instrumentalisation conduit à des comportements qui engendrent des conséquences néfastes sur le corps de la femme.

Notre corpus présente certaines facettes de cette instrumentalisation pour matérialiser une intégration sociale :

« La vieille Mauresque soufflée par les gâteaux trop gras et le désœuvrement a retrouvé sa jeunesse d'antan, ricanant, critiquant, veillant, jurant, elle tournoie comme une guêpe affolée autour du miel de la nouvelle histoire, renaissante, elle semble être la mariée d'un soir! Tout le monde est là, oubliant ses formes inhumaines, à la féliciter. Moi je suis cachée derrière la porte entrouverte de la cuisine. Personne ne me voit sauf une petite main grassouillette qui joue avec les pans de ma robe trop longue : peureuse Leyla ! Projection de moi sur ma mère. Projection de ma mère sur moi. je sens mon sexe se huiler »¹.

« La plus jeune, une nouvelle mariée de quinze ans, m'avait-on dit, les joues rebondies, le visage éclatant de lumière et de santé, servait dans une jupe écarlate ramenée de la ville, ou même, me dit-on, de la capitale, et de ses doigts rougis récemment au henné, elle nous tendait, les paupières à demi baissées parce qu'elle jouait depuis sept jours au jeu social de la pudibonderie, vers chacune elle tendait, un demi-sourire sur ses lèvres fardées, une part de pain d'épice à la cannelle ou à la croûte ornée de grains d'anis. Officiellement, je crois, on s'était dit que l'on fêtait avec elle son septième jour de bonheur. Toutes les invitées pourtant, jeunes comprises, se comportaient comme si la reine de la fête, c'était moi. Moi, la veuve et l'épousée désormais d'aucun homme, mais chacune, sans doute, de m'envier, comme si je devenais l'épouse platonique de la quarantaine de

¹ N. BOURAOUI, *La voyageuse interdite*, Editions Gallimard, 1991.

maquisards avec lesquels il me faudrait rester, et m'éloigner de nos montagnes... »¹

Le mariage symbolise dans la société maghrébine la sacralité. La femme-objet devient le fruit de la quête consacrée au bonheur ou au malheur. Son identité réelle crée une controverse sur les mariages traditionnels et la polémique tourne autour de ce qui est traditionnel et de ce qui est moderne. Les conditions de mariage qui imposent soumission et obéissance s'établissent dans un silence total de la femme qui subit le poids de la tradition.

5.2. La femme laborieuse et exploitée

Le personnage- femme se retrouve souvent enfermé, soumis et exploité dans un système satanique. En disposant de sa propre destinée, la femme va tenter de se mettre au travail pour subvenir aux besoins de sa famille. Ainsi, dans sa condition de désocialisée, de marginalisée elle sera confrontée à des rôles qui lui ont été assignés telles que les tâches domestiques et l'éducation des enfants, etc. La détermination et la dévotion dans l'accomplissement de ses tâches redéfinissent alors son rôle social.

La plupart des écrivains maghrébins ont présenté le personnage-femme comme un personnage conscient des difficultés, soucieux de ses fonctions. C'est ainsi par la force de son travail que la lutte vers l'émancipation va connaître des avancées.

Les femmes activent dans des espaces ouverts et fermés. Elles se rendent utiles en exerçant leurs activités. Dans notre corpus, les femmes maghrébines sont toujours au travail. Leur présence manifeste dans leurs tâches quotidiennes justifie sa détermination.

¹ A. DJEBAR, *La femme sans sépulture*, Editions Albin Michel S.A., 2002.

CHAPITRE II

Analyse discursive dans le corpus étudié

Nous voulons ouvrir ce deuxième chapitre sur le débat qui réunit *texte* et *discours*. Ce qui les différencie et peut même les conduire dans une perspective méthodologique, à s'opposer. En effet, nombreux sont les linguistes qui considèrent *texte* et *discours* comme deux objets d'investigation distincts, ayant leur propre méthodologie et leurs propres outils d'analyse.

1. Cadrage conceptuel et présentation de la démarche

Le texte apparaît comme un objet abstrait qui ne possède aucune coordonnée spatio-temporelle. Alors que le *discours* est au contraire historique : l'historicité que véhicule un *texte* est bien celle de ses *discours*.¹ Les sciences du langage considéraient l'opposition langue/discours comme une simple reformulation de la dichotomie

¹ Comme l'a souligné Jean-Marie Viprey dans ses travaux de thèse, la notion de discours s'est affirmée à part entière dans la sphère des sciences du langage, dans les années soixante-dix, en résultat d'efforts combinés d'Emile Benveniste (1966), de Michel Foucault (1970), d'Umberto Eco (1962) et d'autres propagateurs de la théorie de Michaïl Bakhtine.

Dès lors, on a posé les principes fondamentaux de l'analyse du discours. La notion du discours apparaît ambiguë dès lors qu'on l'examine dans l'opposition langue/discours. Maingueneau rend compte de cette ambiguïté et montre que la notion de discours ne peut se définir clairement que dans le jeu de couples notionnels.

saussurienne langue/parole. Mais on observera avec Oswald Ducrot¹ -cité par Jean-Marie Viprey- que :

« (...) "parole" vise à conceptualiser le champ d'investigation du linguiste, sa matière, par opposition à ce que c'est son objet qui est plutôt "un principe de classification" : la langue. Ainsi, si l'on considère que parole désigne la matière du linguiste, alors discours ne saurait être un synonyme innocent. »²

En effet, le discours est une activité qui comporte un sujet parlant, une situation d'énonciation, et une sphère spatio-temporelle dont les éléments sont descriptibles par des instances extra-linguistiques.³ Pour l'essentiel, retenons l'idée forte selon laquelle les deux termes *discours/texte* s'excluent mutuellement : le *texte* est une abstraction, un construit qui n'a pas le même statut ontologique que le *discours*.

La correspondance des deux univers n'est réalisable qu'à la seule condition de les considérer comme deux objets dont l'analyse nécessite deux démarches différentes. C'est pour cette raison précise que notre domaine d'analyse s'écarte sensiblement de l'analyse du discours défini comme un acte saisi dans la sphère spatio-temporelle et qui propose multiples interactions discursives. Aussi, quand il s'agit d'analyser un discours, il est nécessaire de prendre en compte ses composantes : (-Sujet parlant -Situation d'énonciation -Une sphère spatio-temporelle). Ces composantes sont analysées dans leurs diverses combinatoires ; ainsi, on parlera du rapport narrateur à narrateur au même titre que celui d'auteur à

¹ Oswald Ducrot, *Langage et science du langage*, Paris-Québec, 1964, p. 249.

² Jean-Marie Viprey, *Macroanalyse des microstructures dynamiques du vocabulaire : statistique /stylistique endogène appliquées au texte des Fleurs du Mal de Baudelaire*, Besançon, 1996, p. 17.

³ À ce propos, rappelons que pour Harris, Le discours est un énoncé déterminé par son caractère suivi. En réalité, le discours dont parle Harris n'est autre que l'énoncé. Harris semble poser l'équivalence suivante : discours = énoncé (suivi).

lecteur. On parlera aussi bien de stratégies discursives issues des différents foisonnements énonciatifs que de schéma d'énonciation même si celui-ci intègre des instances extérieures au texte.

Nous pouvons dire, par exemple, que *La voyeuse interdite* est plus un discours sur la réalité de l'Algérie et de son histoire et non comme un texte qui construit sa propre réalité. Car, le texte littéraire n'a d'autre réalité que celle matérialisée par l'encre et le déploiement de ses mots. C'est pourquoi, l'essentiel de notre approche méthodologique privilégie le terrain de l'intratextuel. Le traitement des séquences, au niveau lexical, puis l'analyse de la q-occurrence qui suit, illustrent encore notre volonté de ne pas s'écarter du texte considéré comme un espace clos propre à l'analyse.

À cet égard, rappelons que la q-occurrence est la recherche des liens que forment les couples de vocables dans un cotexte¹ déterminé. L'analyse de la q-occurrence se concrétise dans l'effort d'une lecture tabulaire, une lecture dont la perception n'est pas successive mais plutôt globale. L'idée d'une lecture tabulaire renvoie à l'image d'un tableau ou d'une photographie dans laquelle il y a simultanément des signes de tout ordre. En somme, la perspective tabulaire place le lecteur à la fin du texte ; il aura alors la possibilité d'embrasser l'ensemble des rencontres lexicales.

La circularité que l'on retrouve dans nos textes ne signifie nullement absence *d'ordre*. Notre intérêt est alors porté sur les mécanismes structurels de cet ordre *caché*. La répétition se trouve être l'un des repères qui a favorisé la reconstitution de cet ordre ; il a été pour cela pertinent de l'étudier à des niveaux divers, notamment en ce qui nous concerne : lexical puis temporel.

¹ Le cotexte est l'environnement linguistique immédiat ; les énoncés qui précèdent et/ou suivent l'énoncé considéré.

L'essentiel de ce chapitre est consacré à l'étude du vocable, de sa fréquence et de sa répartition à l'intérieur des séquences afin de montrer comment cette répartition construit du sens dans le récit et l'organise. Par cette démarche, nous tentons à vérifier la validité de la reconstruction linéaire du récit et voir si l'organisation du lexique, dans l'ordre reconstruit, rend compte d'une certaine progression chronologique des événements.

Il importe, pour plus de clarté, d'apporter quelques précisions terminologiques et de définir pas à pas nos choix méthodologiques. Nous commencerons par examiner ce qu'il faut entendre par les termes : *vocable*, *lexème*, *occurrence*, *cotexte*, *empan* et *q-occurrence* :

- **Lexème** correspond à l'entrée d'un dictionnaire. Nous sommes au niveau de la langue pour reprendre la schématisation saussurienne qui oppose langue à parole. Lors de la lemmatisation, les formes fléchies d'un verbe sont par exemple regroupées sous un seul lexème (ou lemme) : le verbe à l'infinitif.
- **Vocables** désigne les lexèmes actualisés dans le texte, le **vocabulaire** désigne l'ensemble des vocables d'un texte.
- **Occurrence** désigne toutes les apparitions concrètes d'un même vocable dans un corpus ; l'occurrence est spatialement localisée
- **Cotexte** désigne l'environnement linguistique immédiat ; les énoncés qui précèdent et/ou suivent l'énoncé considéré.
- **Empan** suite connexe de vocables composée d'un nombre défini d'éléments pouvant franchir les frontières de la phrase.
- **Q-occurrence** : étude des liens associatifs que forment les couples de vocables. Cette notion empruntée à Jean-Philippe Massonnie permet d'étendre la notion de co-occurrence. La q-occurrence étudie toutes les associations formées par des couples de lexèmes ou de

vocables sans se limiter à l'analyse des co-occurents de termes pivots choisis par le chercheur. Nous y reviendrons.

Ce faisant, nous reprenons à notre compte -à l'exclusion de la notion de q-occurrence- les définitions proposées par Charles Müller (1977) et la lexicométrie classique. Nous acceptons également l'idée selon laquelle le lexique (ensemble des lexèmes), unité virtuelle de langue, comporte des entrées à sémantisme non nul et des entrées à sémantisme "vide" (ou prétendu vide). Il ne nous apporte rien, en effet, de distinguer pour notre niveau d'approche les mots-pleins des mots-outils (vaine perspective qui déborde notre propos), nous nous contenterons de catégoriser et donc de distinguer, dans le cours de notre travail, les vocables par leur appartenance à une grande catégorie grammaticale (verbes, substantifs, etc...).

L'analyse discursive du corpus choisi nous permet de questionner le texte au-delà de ce que l'auteur a voulu dire car toute analyse textuelle est, du point de vue de Maingueneau (2005), « *l'analyse de l'articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit* ». Grawitz affirme les propos suivants :

« Un texte est un mode d'organisation spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit. Considérer la structure d'un texte en le rapportant à ses conditions de production, c'est l'envisager comme discours »¹.

Mais encore, le texte est une machine répétitive de sens qu'il faudra traquer à chaque fois que l'occasion nous est donnée. Il renferme des possibilités illocutoires multiples qui rendent le sens mouvant dynamique et instable.

¹ Grawitz, M. 1990. Méthode des sciences sociales, Édition Dalloz p345

Bakhtine de son côté, affirme que « *le centre nerveux de toute énonciation, de toute expression, n'est pas intérieur, mais extérieur : il est situé dans le milieu social qui entoure l'individu.* »¹

C'est dans cette optique et avec cet objectif, que nous avons choisi le logiciel Tropes pour analyser le corpus choisi. Ce logiciel s'intéresse à l'aspect sémantique des textes, aspect que nous nous proposons d'étudier sur les textes du corpus. Le choix d'explorer ces textes avec ce logiciel Tropes est motivé par notre souci de jeter un éclairage sur l'architecture du texte, c'est-à-dire son sens. Ceci suppose un ensemble théorique qui rende compte à la fois de l'économie textuelle des énoncés et de l'économie cognitive des énonciateurs. Ceci suppose également un outil qui - issu de la conception théorique - mette la subjectivité du codeur à distance, au moins durant le temps de l'analyse.

Le logiciel Tropes permet de cartographier les grandes thématiques sous forme d'univers de références, ce qui donne accès à une exploitation quantitative et qualitative des occurrences et leur représentativité spatiale. Les regroupements se font par thèmes qui eux même forment ces univers de références selon des relations associés hiérarchiques :

- Relations lexico-syntaxiques
- Relations entre déterminants et déterminés
- Relations de synonymie ou de contigüité sémantique

Le dépistage de ces relations aboutit à des réseaux sémantiques. Pour des raisons de traitement de textes, Tropes divise les textes en séquences puis il regroupe en catégories sémantiques les verbes, adjectifs, adverbes, pronoms personnels et conjonctions. L'analyse sémantique vise à classer

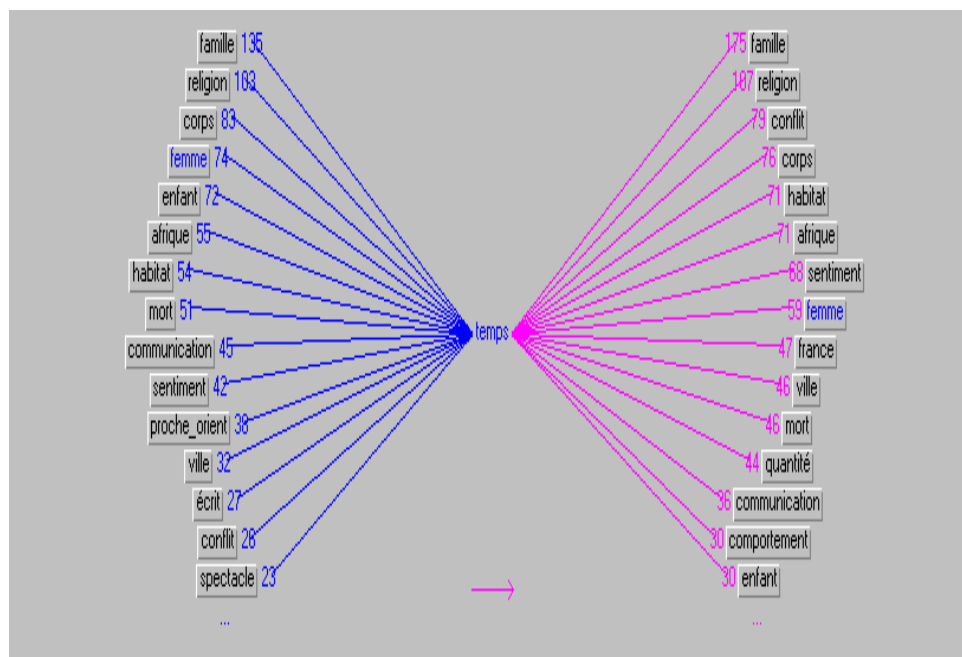
¹ Bakhtine (1977 : 134)

tous les mots significatifs dans ces catégories, à analyser leur répartition en sous catégories. Il isole par exemple les thèmes sur la base de classifications sémantiques prédéfinies.

L'analyse lexicométrique du corpus choisi nous montre dans un premier temps les univers de référence. Les univers de références dominants sont :

- L'univers de référence : Temps : 4034 associations sémantiques
- L'univers de référence : Famille : 4001 associations sémantiques

2. Les univers « Temps » et « Famille » dans leurs espaces tabulaires



Ce schéma représente l'espace combinatoire du vocable « temps ». Nous remarquons que les associations sémantiques les plus significatives concernant le vocable « temps » sont les suivantes :

- Temps/Famille

- Temps/religion

- Temps/corps

Ces combinatoires nous paraissent tout à fait logiques quand on lit les textes du corpus. Dans *Le monde n'est pas un harem*, le « je » qui assure une focalisation zéro est un scripteur qu'on pourrait associer à l'auteur. Celui-ci nous montre, à travers des paroles de femmes, comment en l'espace d'un demi-siècle, la société moderne a imposé des mutations à la famille traditionnelle en accomplissant un saut dans le temps et un changement dans l'espace : d'un espace réservé exclusivement aux femmes, à un autre espace qui était exclusivement réservé à l'homme. Ces femmes racontent au scripteur leurs vies, leurs mariages, leur espoir pour leurs enfants et surtout pour leurs filles. Le narrateur raconte la lutte de ces femmes pour gagner leur indépendance et leur dignité. Elle leur offre, dans ce livre une voix pour raconter leur propre histoire. A travers leurs souvenirs, elles racontent leur passé en se projetant dans un futur qu'elles veulent beaucoup plus clément :

« Vivant dans une société qui nous force à substituer le passé au futur, arborer son présent comme bouclier dans les rues des médinas et les citadelles des bureaucrates est une gymnastique salutaire. Mais au-delà de cette raison séduisante et très moderne (valoriser le futur), une autre raison plus archaïque me fait détester le passé: regarder en arrière, c'est faire le bilan, s'évaluer froidement »¹

Tout comme Fatima Mernissi, Assia Djebar, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* donne la parole aux femmes. Un véritable récit de mémoire. Les femmes, ici aussi, se dévoilent :

¹ Fatima Mernissi, *Le monde n'est pas un harem* p 1

« Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen pour tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons! La femme-regard et la femme voix... »¹

Dans *Sultanes oubliées* la notion de temps prend toute son ampleur puisque c'est pour discréditer l'élection, au Pakistan de Benazir Bhutto en 1988 en tant que Premier ministre d'un État islamique que les hommes, conservateurs vont se tourner vers le passé : *« Comment expliquer qu'un homme politique musulman qui s'est fait battre aux élections devant une femme puisse brandir le passé et exhiber la tradition comme arme pour disqualifier sa rivale »*² se demande Fatima Mernissi.

C'est ce même passé qui sera le témoin du narrateur. En effet, celui-ci questionne, dans ce livre, les textes historiques pour montrer qu'il y a eu d'autres femmes chefs d'État en Islam et discréditer la parole de l'homme. Son enquête s'est intéressée au quinze siècles de l'islam. Une enquête historique, une analyse sociologique, une réflexion sur le pouvoir et sur ses paradoxes, une interrogation très actuelle sur le statut de la femme et son émancipation en pays musulmans. Elle montre comment, à travers le temps, ces femmes, chefs d'état en islam ont su s'imposer et inscrire leurs noms dans l'Histoire³. Elle se demande *« Comment des femmes des **temps** anciens, supposées avoir moins d'atouts que nous se*

¹ Djébar , Femmes d'Alger, p128.

² Mernissi, femmes sultanes p1

³ Histoire telle que la représente Pierre Barberis. Réalité « absente » indissociable des discours tenus sur elle., in *Prélude à l'utopie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991 ; in-8°, p 698

sont débrouillées-elles là où nous les modernes échouons si lamentablement ? »¹

Ce procès qui fait parler trois femmes au passé est une rétrospection analytique de la condition de la femme musulmane et ses implications en termes de rôle politique dans la sphère des différents systèmes idéologiques qui ont régné durant des siècles. La polyphonie enclenchée par ce « nous » intégratif structure le récit par la mise en place d'une équivalence temporelle : le passé (déjà avéré) et le futur (pas encore vécu). Cependant cette équivalence révèle une fissure au milieu, celle du présent qui rend compte de l'incapacité de la femme musulmane d'acquiescer ou de reconquiescer ses fonctions de dirigeante, de stratège en somme d'actant dynamique et vivant dans la société. Encore une fois, le voile est un sous entendu sémantique qui exhibe une réalité qu'on voudrait cacher, qu'on aime cacher. Le vocable « voile » est moins important que sa représentativité figurative car il montre cet écran de fumée que l'homme a érigé face à la femme.

Le problème serait-il un problème de religion ? Pour notre deuxième combinatoire lexicométrique, nous sommes tentées de dire non puisque au temps où l'islam était à son apogée, les pressions faites sur les femmes n'ont jamais été aussi fortes qu'elles le sont aujourd'hui.

Dans *Le monde n'est pas un harem*, le narrateur explique que :

« ni ce livre ni aucun autre n'a amélioré en quoi que ce soit le sort des femmes. La situation des femmes pauvres au Maroc n'a pas changé d'un iota depuis les années 70 où ces douze interviews furent réalisées. Sauf qu'il y a davantage de jeunes filles paysannes condamnées à

¹ Mernissi, *Sultanes oubliées*. P56

l'analphabétisme (plus de 90 %) selon les dernières statistiques) »¹

L'auteur propose un contre discours à celui que l'histoire a érigé, celui du religieux. La stratégie discursive de Mernissi oppose pour le contrecarrer le discours religieux au discours historique. L'esprit misogyne relèverait davantage de la falsification de l'écriture de l'Histoire que de la vérité historique. La démarche encore une fois de Mernissi, ressemble à celle des femmes d'Assia Djébar où chacune avait un charisme, une posture fière et souveraine.

La narration, dans *Sultanes oubliées*, est plus descriptive et tente de greffer sur le discours de fiction un autre visant à réorienter les croyances du lecteur en stimulant son rapport à la religion d'où l'idée maîtresse de relire les textes sacrés et de combler les béances de la mémoire collective par une interprétation objective des schèmes culturels et religieux de la période islamique. Elle affirme que :

*« Une incursion dans le **passé** [...] nous révèle une seule certitude : y retourner est impossible, et, de leur **temps**, c'est le soleil qui tournait autour de la terre. Cependant, la lutte pour la démocratie dans le sens de l'égalité n'a pas commencé avec l'importation de la Déclaration des droits de l'homme elle a débuté dès les premiers **siècles** de l'Islam, avec la secte kharédjite »²*

Dans *Femmes sans sépulture*, le scripteur, que nous supposons être Assia Djébar, lutte contre l'oubli et donne encore sa voix à une femme exceptionnelle, qui a été tour à tour, mère, amante, résistante, opposante incarnant à elle seule les espoirs de toute sa génération et de celles qui sont

¹ Idem

² Idem

venues après elle. A travers ce récit, Assia Djébar ressuscite le passé d'une manière intense :

« Dans La femme sans sépulture, elle compose une mosaïque d'histoire universelle de l'ancien colonisateur et sans cesse remise en question, interpellée à la fois par l'histoire officielle des vainqueurs de la guerre d'indépendance et aussi plus sourdement par « les récits de l'ombre » de ces femmes qui racontent leur propre histoire vécue de la guerre, leur souffrance. »

Dans *La voyeuse interdite*, le temps semble s'être arrêté entre les murs de la maison prenant en otage les femmes, victimes silencieuses des hommes qui semblent être restés coincés dans un univers où la femme incarne, pour eux, le mal. Le temps semble s'être arrêté, figé dans cet espace clos et d'ailleurs :

« Afin d'échapper à l'aliénation que suscite le vide temporel, Fikria tente de ressusciter les instants, de les laisser couler dans un mouvement de l'imaginaire. Désormais, il y a un grand décalage entre le temps de la narratrice et celui de la société. Pour se situer dans le moment présent, la narratrice se sert du calendrier chrétien[...] Le temps des hommes, figé dans le passé, empoisonne le présent et condamne le futur de la figure féminine. Enfermée dès sa puberté dans un endroit clos, la femme perd la notion du temps et se résigne à l'immobilité. »¹

La clôture est une figure obsessionnelle chez Nina Bouraoui qui démontre l'incapacité de la femme musulmane de se soustraire au déterminisme social dans lequel elle se retrouve à son insu. Les dérivés sémantiques de la clôture et du cloisonnement sont nombreux dans le texte de Nina Bouraoui ; ils réalisent une isotopie de l'enfermement et de la

¹ Bouchra Chaouq. Le regard entre je et l'autre in Algérie à plus d'une langue Volume 33, numéro 3, automne 2001, p187

destitution. S'agissant des tentatives de survivance, thème très exploité dans la littérature francophone, l'imaginaire du personnage apparaît comme une main salvatrice qui transforme la femme en fantôme traversant les murs. En effet, pour elle, les hommes :

« vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'était le tout début des années soixante-dix. Devant l'anachronisme grandissant de la vie de ces hommes, il fallut prendre une décision. Ferme et définitive. Dès la puberté, les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux où le temps avait perdu sa raison d'être. Les heures s'écoulaient lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence ! »¹

Pourtant, la narratrice, voyeuse mais interdite, débute son récit par une marque temporelle bien définie :

*« **Ce matin**, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses. »²*

Cette indication temporelle marque le début de l'histoire. Un commencement pour la narratrice ou peut être un recommencement car « ce matin » peut être défini comme un temps figé ou beaucoup plus comme un réveil du temps. Elle ne choisit pas n'importe quelle date mais bien les années 70, début de la contestation féminine dans le monde occidental pour

¹ Nina Bouaroui, *La voyeuse interdite*, p22

² Idem p9

plus de liberté et d'égalité avec les hommes. Aux années 70 vient s'opposer l'an 1380 du calendrier hégirien que les hommes de la société musulmane, et donc celle de la narratrice, utilisent pour justifier leurs interdits et leur violence envers les femmes. Le qualificatif péjoratif « femelles » mis ici par la narratrice n'est pas fortuit. Nous verrons, dans le deuxième point de ce chapitre à travers l'étude lexicométrique du vocable « Femme » que ce dernier a 172 associations avec le vocable « Femelle » à travers tout le corpus étudié : « caqueter », « piauler », « glousser », « glapir ».

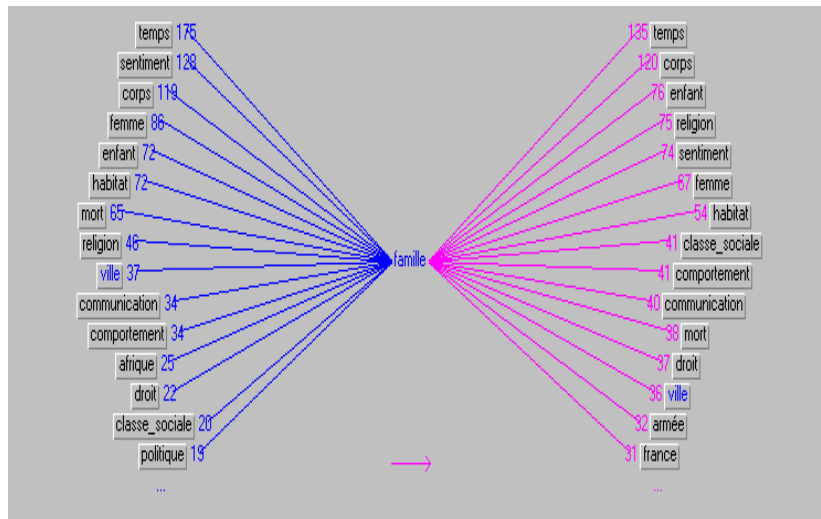
Le lexique axiologique lié au bestiaire structure une stratégie illocutoire visant à rabaisser la femme, à lui ôter son humanisme et ses facultés intellectuelles. Ce qui résonne dans les représentations sociales liées à celles-ci. Incapables d'avoir un jugement, de porter un jugement ou de statuer sur un cas. La péjoration est une insulte rituelle provoquant dans le discours tout un système de représentation qui transcende l'écrit du simple écrivain. Il aborde le jugement social comme un fait inaltérable.

Cependant, si dans *Sultanes oubliées* de Fatima Mernissi, les hommes utilisent le passé pour discréditer le présent, à savoir l'élection de Benazir Bhutto en utilisant l'interdit religieux, dans *La voyageuse interdite*, ce passé semble plutôt justifier le présent pour assoir un interdit qui est beaucoup plus culturel, sociétal et familial. Le couple temps / famille semble assez significatif dans le corpus étudié. Malek Chebbal affirmait que :

« En terre arabe, une femme n'existe jamais d'une manière autonome. Elle est toujours fille, épouse, mère ou amante d'un homme. Son individualité sociale et politique est refoulée au profit de son lien de parenté, de

son engagement matrimonial ou même, à l'extrême, de sa simple proximité géographique avec ce tuteur»¹

Voyons, dans cette analyse lexicométrique, quel est l'espace combinatoire du vocable « Famille » :



Nous remarquons que les associations sémantiques les plus significatives concernant le vocable « Famille » sont les suivantes :

- Famille/ temps : 175 associations
- Famille/ Sentiments : 128 associations
- Famille/ Corps : 120 associations
- Famille/ femme : 86 associations

Intéressons nous au couple Famille/sentiments. Le lexique de l'amertume, la déception et la tristesse semble dominer dans tout le corpus. Le sentiment de la haine semble aussi avoir une grande place. Dans *Sultanes oubliées*, le narrateur commence son récit par décrire les réactions

¹ CHEBEL Malek, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, p. 342

des politiciens hommes face à l'élection de Benazir Bhutto, elle raconte que quand celle-ci :

*« Devint Premier ministre du Pakistan, après avoir gagné les élections du 16 novembre 1988, tous ceux qui s'étaient offert le monopole de parler au nom de l'Islam, et notamment M. Nawaz Charif, le leader de l'IDA (Islamic Democratic Alliance), ont levé l'étendard du blasphème : jamais, ô **horreur**, État musulman ne fut dirigé par une femme ! et se sont récriés devant ce qui constitue un événement contre nature par rapport à la tradition islamique »¹*

Tout le discours dans *La voyeuse interdite*, semble empreint de cette horreur. Une horreur face aux horribles traitements dont sont victimes les femmes et engendrés par leur propre famille :

« Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère. Les rares éclats de rire ou de désespoir s'en vont vite rejoindre derrière un meuble les poussières du quotidien ; là, entre le bois et le plâtre, se meurent nos tentatives d'émotion. Je n'ose parler d'amour. Invention insensé, miasme importé d'Occident, illusion mensongère, perversion de la jeunesse ! »²

La transposition entre l'histoire de Benazir Bhutto et celle réécrite dans le roman de *La voyeuse interdite* englobe la scène énonciative du texte et du contexte dans une totalité effrayante car le cycle de terreur entraîne les personnages réels et fictifs dans une juxtaposition et une identification sans pareil. La société jette un blasphème et craint la vengeance divine.

¹ F. Mernissi, p1

² N. Bouraoui p60

La violence du discours s'impose à travers toutes les lignes de *La voyeuse interdite*. Elle la relie au contexte familial et sociétal. Elle la décrit à travers la description de sa vie entre les murs de la maison paternelle, véritable prison. La narratrice commence son discours par la description de cette tristesse quotidienne, qui la ronge de l'intérieur et qui la voile comme un linceul et qui est devenue une partie intégrante de son « moi » :

« La tristesse est une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage, un menton incroyablement pointu plonge dans un cou granuleux, mes grands yeux indiscrets tombent sur des os saillants, le derme des joues est de texture parfaite mais sa couleur ressemble à celle d'une poire pourrie. Le désarroi a contaminé les formes faciales et je nomme mes disgrâces : maux de la Beauté »¹.

Elle se sent complètement sans défense face à ce sentiment de tristesse, la rendant responsable de cette immobilité du temps qui l'emprisonne, l'étouffe et la vide de toute énergie « *Invincible tristesse! elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours* »²

Pourtant, c'est cette tristesse-là qui va devenir sa muse et qui va l'aider à exorciser ses démons. Elle affirme :

« La tristesse me donne bien des mots et des maux, je la touche du bout des doigts et l'empoigne parfois, je bois dans sa coupe et elle me couvre de ses ailes à l'envergure inhumaine, elle enfreint les lois, scalpe la

¹ N. Bouraoui, p16

² Idem p17

joie, elle transforme les autres en ombres, en empreintes d'ombres, en filtres invisibles, en Noir »¹

L'axiologie lexicale du voile se poursuit. Elle dissémine dans la citation sus citée des vocable tels que « couvre », « scalpe », « filtre » afin de faire aboutir le discours à sa visée illocutoire : celle de rendre compte du statut dégradant de la femme, de sa condition et des enjeux de ces deux paramètres sur sa vie en général.

Pourtant, la famille n'a jamais été un obstacle pour *Zoulikha*, l'héroïne de *Femme sans sépulture*. Bien au contraire, elle est une fierté pour tous. Sa fille, *Hania*, en parlant d'elle, « ajoute, avec une note de **fierté** : *Vous pensez!. Ma mère, en 1930, peu avant ses quatorze ans, avait obtenu le certificat d'études ! »²*

En effet, le père, image de l'enfermement et du désespoir chez Nina Bouraoui, se transforme en une image conciliante et aimante dans *Femme sans sépulture* puisque :

« Lorsqu'elle désire épouser un jeune homme du village, son père ne semble pas favorable à son choix, mais il ne s'oppose pas au mariage [...], faisant exception parmi les femmes de sa société, Zoulikha circulait alors au village »³

Cet amour du père, nous le retrouvons aussi dans *Femme d'Alger dans leurs appartements* où Fatima raconte :

« Ma mère n'eut pas d'autres enfants que moi. Je suppose qu'elle en fut malheureuse, peut-être de ne pas

¹ Ibidem p17

² A. Djebbar « femme sans sépulture » p 19

³ A. Djebbar, femme sans sépulture p20

avoir eu de fils. Mais Toumi, lui, affirmait qu'il se sentait comblé par sa fille »¹

D'ailleurs, son père décidera de la mettre à l'école française, il lui dira , « *Tu as grandi. Tu t'habilleras avec une robe. Et tu iras à l'école, à la rentrée, comme une fillette française !* »². Cependant, il décidera aussi de l'enlever de cette école à l'âge de 13 ans pour la marier à l'âge de 14 ans à un homme de 34 ans. Fatima, en racontant cet épisode dira :

« Dis, demandai-je à Toumi, mon père, pourquoi tu ne nous amènes à la maison que des Arabes ? Il m'a fixée en silence. Il n'a rien répondu. Il m'a laissée passer le certificat d'études. L'année suivante, il m'a mariée à cet ami qu'il estimait »³.

Le poids des traditions apparaît nettement ici. Redoutant l'influence des idées occidentales sur l'esprit de sa fille, il coupe le cordon qui la rattache à ces dernières, préférant la priver de l'instruction pour la remettre dans le moule ancestral et revient vers ses origines. Voici ce que l'auteure dit de la première longue nouvelle, "La nuit du récit de Fatima" :

« Ce récit le plus récent, placé juste après l'ouverture du recueil, je souhaiterais qu'il soit comme une lampe sur ce seuil, pour éclairer la solidarité de toute parole féminine, notre survie. »⁴

Intéressons-nous à l'utilisation des deux pronoms utilisés : « je » et « notre » Le pronom « je » ici n'est pas fortuit. Ce n'est pas la première fois que nous le rencontrons. Il apparaît à travers tout le corpus. Pour être précis, il englobe 34,5% d'occurrences

¹ A. Djebbar, Femmes dans leurs appartements p21

² Idem p34

³ Idem p 39

⁴ A. Djebbar, Femmes d'Alger dans leurs appartement p 11

Le « je » ici révèle un regard intérieur, donc subjectif. Une subjectivité qui selon les termes de Benveniste¹ détermine un ancrage énonciatif du sujet parlant. D'autant plus que cet ancrage est réitéré par un outillage linguistique : moi, notre, nous... Le glissement du « je » vers le « nous » est une stratégie d'inclusivité qui vise à faire adhérer l'autre (le lecteur ou les autres personnages) dans une attitude illocutoire englobante. Jean Michel Adam dit que le « nous » est « je » plus les autres². En effet les autres se retrouvent mêlés à la parole du sujet parlant par une manipulation stratifiée de l'intime et de l'intimité. La responsabilité énonciative semble plus partagée entre le locuteur et son récepteur.

Dans *Le monde n'est pas un harem*, le pronom « je » du scripteur n'apparaît que dans l'introduction. Ce « je » est sans doute celui du scripteur, de cet archi narrateur qui positionne le discours fictionnel comme un post posé à son propos. Elle réclame le caractère réactionnaire et se réclame comme telle.

Le reste du récit, vise la généralisation comme procédé énonciatif voulant valoriser le statut de la femme par un emboîtement et un enchevêtrement des paroles des différents personnages qui vont se dire, se raconter, se dévoiler, chacun dans un méta discours qui selon une technique de la mise en abîme, une notion empruntée à Lucien Dallenbach,³ où la réitération du même est le variant d'un invariant : Le variant serait le récit de chaque personnage, l'invariant serait l'opposition du « je » du scripteur à toute la négativité qui enveloppe la condition de la femme tels les romans dostoïevkiens. La polyphonie génère dans le récit un Cœur qui clame la

¹ BENVENISTE, E., 1966 et 1974, Problèmes de linguistique générale, Vol. 1 et 2, Gallimard.

² J.M. Adam, « le récit », que sais je p 30

³ Lucien Dallenbach, Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme, Paris, le seuil, 1977, collection poétique

même musique avec des instruments différents. Sur le plan idéologique, la multiplicité des points de vue a une fonction catalysante, celle de détruire le raisonnement du « un » de la seule vérité.

Dans *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, Assia Djébar utilise le pronom « notre » comme une structure itérative et atténuée du « je ». Pour elle aussi, c'est le moyen de se manifester et d'inscrire sa présence dans ce discours. Elle s'intègre dans cette communauté de femmes et à travers leurs "Récits d'hier et d'aujourd'hui" de femmes arabes, voilées, dominées par les hommes, leurs pères qui souvent les marient trop jeunes, leurs frères et leurs maris qui commandent et doivent être servis, elle dévoile leur destin tragique. Le parallèle entre le passé et le futur montre bel et bien la brisure du présent, la projection dans le futur est pratiquement inespéré si les fissures du présent ne sont pas colmatées.

L'exploitation lexicométrique nous permet aussi l'étude des marques énonciatives : les pronoms, les modalisations comme les adverbes, les verbes ou même les adjectifs. La présence importante du « je » supposerait un locuteur direct assumé par « tu », « vous », « nous ». Cependant, ce n'est pas le cas. Nous retrouvons le paradoxe déjà cité, car le « je » est un « je » qui réfléchit, se pense et non pas le « je » de l'interlocuteur. Seul le « nous » pourrait englober les différents protagonistes représentant le narrateur, le personnage ou le lecteur :

« **Je** connais **ma** place, **je** ne peux **m'**occuper qu'à de ce qui **me** regarde : les futilités. Et qu'y a-t-il de plus futile que d'enquêter sur des femmes qui n'ont sans doute jamais existé » disait Fatima Mernissi dans « Sultannes oubliées »¹

¹ (p2)

L'inscription de la femme dans le discours ne relève pas de la seule onomastique de celle-ci mais implique tout un code sémiotique lié au lexique du voile et sa représentativité ainsi qu'aux inscripteurs du sujet parlant à l'intérieur de la trame narrative.

3. Le personnage femme et ses différentes représentations dans le corpus

Dans le corpus étudié, nous remarquons que dans le parcours figuratif de la Femme, nous retrouvons cette femme en tant que mère, amante, héroïne, amie, combattante ou intellectuelle mais aussi comme simple procréatrice, traînée, femme impure et une erreur de la nature. La Femme réunit ainsi des statuts différents qui se complètent et se croisent pour l'organisation des textes. La Femme se transforme et tout au long de cette transformation, s'élaborent la fonction référentielle et la sémantisation de la figure de la Femme. L'analyse des traits sémantiques qui composent ces figures va mettre des traits communs entre elles.

Les parcours figuratifs qui traversent les textes leur donnent des traits significatifs qui offrent la possibilité au lecteur de prolonger et de développer certains plans sémiologiques à l'intérieur du texte :

« Si le plan figuratif relève du dictionnaire que la langue met à la disposition de l'organisation textuelle, la plan sémiologique relève davantage de l'utilisation que le texte fait de ce dictionnaire »¹

Ainsi, nous avons pu déceler l'existence au sein de notre corpus d'un parcours figuratif des « relations familiales ». Nous pouvons d'ors et déjà remarquer une suite d'oppositions sur ces figures familiales : les

¹ Groupes d'entrevernes, Analyse sémiotique des textes : introduction, théorie, pratique/ 4^{ème} édition, lyon, presses universitaires, 1984, p146

« parents » confinent et enferment en instaurant règles et principes et pourtant c'est l'autonomie et la liberté qui devraient être inculqués, l'intérieur est privilégié par rapport à l'extérieur et l'isolement est appris comme un principe dès le plus jeune âge, ce qui nuit aux relations avec l'autre. Ce sont toutes ces oppositions sémiques qui vont nous permettre d'avoir les données nécessaires et indispensables pour une analyse sémiotique à un niveau plus approfondi.

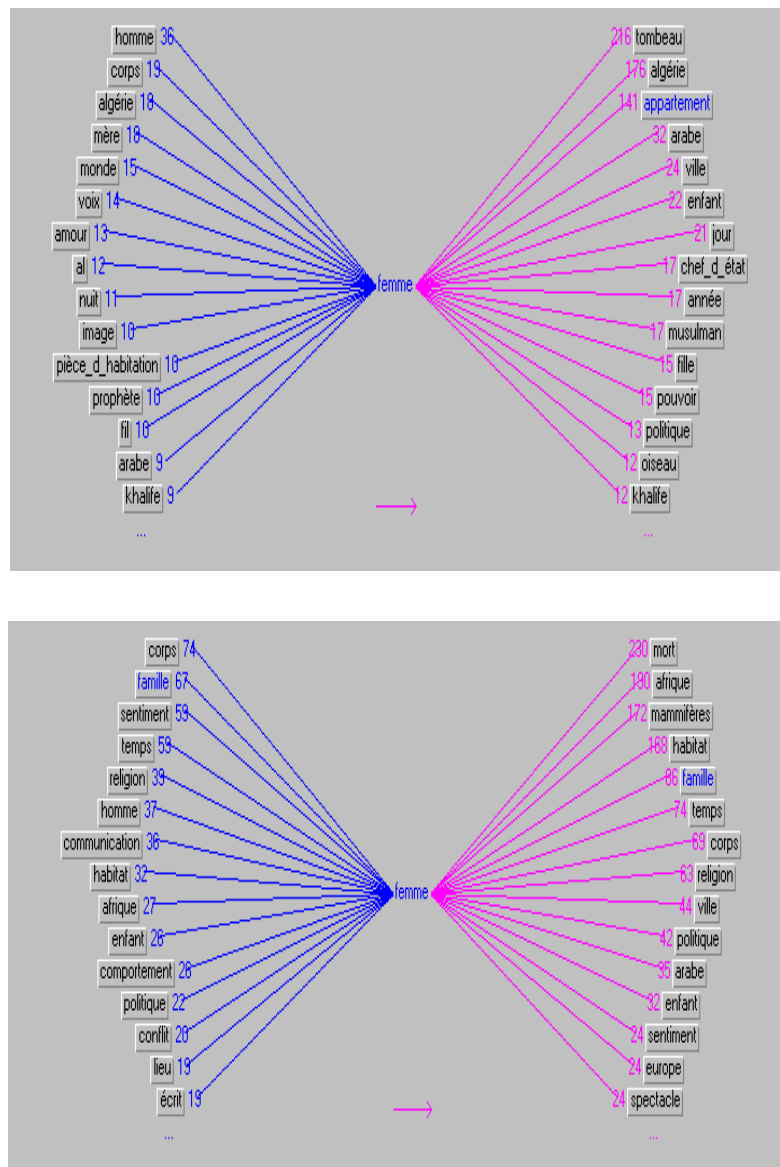
- /Dedans/vs/dehors/

- /Individuel/vs/ collectif/

- /clos/vs/ouvert/

Il est indispensable de garder comme première référence le point où toutes ces oppositions se rencontrent pour pouvoir produire du sens que nous pourrions exploiter et analyser. Ce lieu de signification est à considérer comme une isotopie sémiologique. Il s'agira dans notre corpus de l'univers des relations avec la figure de « la femme » et donc des rapports parents-filles ; hommes-femmes de l'univers de référence « famille ». Et c'est sur cette isotopie que des contrastes sémiques deviennent signifiants : relations fermées/ relations ouvertes ; confinement/présence ; clos/ ouvert

Le corpus choisi parle surtout de la femme et de sa condition dans la société maghrébine. L'image de la femme a toujours été très étroitement liée au regard de l'autre : la famille (la mère, le père, le frère, le mari, les enfants) et la société qui influe, par son poids culturel et religieux sur ce même regard que jette la famille.



En observant les schémas ci-dessus, la femme entretient des corrélations sémantiques avec des univers de références fortement signifiants. Dans ces deux schémas, le vocable « femme » est fortement relié à celui de « tombeau » (216 occurrences) et celui de « la mort » (230 occurrences)

Dans *Femme sans sépulture*, le titre même du roman nous plonge dans cette thématique. En effet, *Zoulikha*, héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, dont le corps n'a jamais été retrouvé, et ne reposant, donc, nulle part ne doit la survie de sa mémoire que par les récits qu'en font les

femmes qui l'ont connue, « *Zoulikha sans tombeau connu, engloutie dans quelle fosse, elle l'éparpillée dans l'air bleu, l'engloutie* »¹. Sa fille en la pleurant dira : « *je n'ai même pas une tombe où aller m'incliner le vendredi, ...une tombe de ma mère* »². Assia Djébar, dans ce roman, dévoile une période de l'histoire coloniale. Elle allie dans son discours, l'Histoire avec le récit romanesque. Véritable fresque colorée, ce roman croise le passé et le présent, et met en avant la parole féminine. Une parole trop longtemps restée dans le silence souffrant de cette partie de l'Histoire tronquée que représente *Zoulikha*. Le récit de ces femmes apparaît alors comme une délivrance et un dévoilement. « *Je vous attendais...* »³ disait la fille de *Zoulikha* à la narratrice.

Dans *La voyeuse interdite*, cette relation entre la mort et la femme scande tout le roman. En effet, la mort rôde entre les murs de cette prison érigée par la figure paternelle qui, sourd à la souffrance de ses filles, les plonge petit à petit dans la dépression et le chaos, les faisant dépérir petit à petit. En parlant de sa sœur, la narratrice simple spectatrice de ce qui se passait autour d'elle, remarquait que :

« *La mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise !* »⁴

L'utilisation d'un lexique funèbre comme « lugubre » (p9), deuil » (p16) ; mort (pp38, 39, 45, 60, 62...), décès (p106)...donne une cadence funèbre au texte.

¹ A. Djebbar, « Femmes sans sépulture », Albin Michel, p100

² Idem p 93

³ Idem p13

⁴ Nina Bouraoui, p29

Dans *Le monde n'est pas un harem, Sultanes oubliées et Femmes d'Alger dans leurs appartements*, la mort semble faire partie intégrante de la vie. Le récit de ces femmes soumises mais en même temps insoumises, racontant leurs souvenirs parsemés de rires et de pleurs, dévoilent leurs espoirs et leur vision d'un monde plus égalitaire. Entre temps, « *La mort déversait lentement dans le corps de ma sœur sa lymphe empoisonnée* »¹

Le rapport au corps est pertinent non pas par sa tonalité fréquente, mais par sa représentativité figurative et rhétorique. Le corps est au centre de toutes les préoccupations. Le voir, l'interdire, le cacher, l'exhiber, le dire ou se l'interdire. D. Le Breton remarque que :

« *Si la femme a un corps qui la définit pour le meilleur ou pour le pire, l'homme est plutôt son corps, il existe par ce qu'il fait, ou simplement du fait d'être un homme, valorisé déjà en tant tel. La femme doit faire ses preuves par sa séduction* »².

Dans *Femmes sans sépulture*, le corps de Zoulikha est perçu comme un martyr. Torturée, violée, il représente à lui seul le combat de toutes les femmes qui se sont sacrifiées pour leur pays. La narratrice raconte la torture qu'elle a subie :

« *Ou cette confusion était-elle sacrilège ? **Torture** ou **volupté**, ainsi réduite soudain à rien, un corps - peau jetée en dépouille, à même le sol gras-, la mémoire des derniers instants malaxe tout monstrueusement : **torture** ou **volupté**, mon corps - peut-être parce que corps de femme et **ayant enfanté tant de fois** - se met à **ouvrir ses plaies**, ses issues, à **déverser son flux**, en somme il **s'exhale, s'émiette, se vide sans pour autant s'épuiser** !*

¹ (p29 : n. bouraoui)

² LE BRETON David: « Adieu le corps, multiplication des corps, biffures du corps », in GASPARD Jean-Luc, et DOUCET Caroline (Dir.) *Pratiques et usages du corps dans notre modernité*, Paris, Erès, 2009, p.185.

Du moins pas encore... Peut-être qu'il cherche dans le noir, et hors du temps, quelque métamorphose? »¹

L'interrogation est utilisée ici par la narratrice comme procédure oratoire faisant ressortir le pathétique de la situation. Elle établit un rapprochement et fait un parallèle entre la torture de ses bourreaux sur son corps, l'étreinte de ses amants et ses accouchements. Ce parallèle, choisi par la narratrice, veut créer un effet d'équilibre entre la torture et l'enfantement et entre la torture et la volupté. *Zoulikha* donne vie à son corps en transcendant cette torture qui n'est pas loin de celle ressentie lors de ses accouchements.

Dans *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, le corps est aussi celui de l'Algérie, un corps torturé, blessé :

« Voyez, mes frères, voyez ces gouttes de sang dans ces grains de terre, dans cette main, tant l'Algérie a saigné de tout son corps, de tout son immense corps, tant l'Algérie a payé de toute sa terre pour notre liberté et pour ce retour. Mais son martyre parle maintenant en termes de grâce. Voyez donc, mes frères... »²

L'anaphore, représenté par le verbe « voir » rythme cette phrase, souligne l'obsession du désir de montrer, provoque un effet musical et communique plus d'énergie au discours de la narratrice. Elle légitime cette souffrance endurée à travers aussi la locution adverbiale « de tout » qui marque l'accentuation et donne une intensité au discours :

« Mon avenir est inscrit sur les yeux sans couleur de ma mère et les corps aux formes monstrueuses de mes sœurs

¹ (p218)

² A. Djebbar, *Femmes d'Alger dans leurs appartements* p149

: parfaites incarnations du devenir **de toutes** les femmes cloîtrées! »¹

A côté de cela, les oppositions en termes de binarismes rhétoriques montrent encore une fois l'équivalence comme la rhétorique de cette littérature. Le corps voilé/ dévoilé , « *Le corps est le pire des traitres, sans demander l'avis de l'intéressé, il livre bêtement à des yeux étrangers des indices irréfutables : âge, sexe, féconde pas féconde ?* »² Le binarisme développe la figure du double. En effet, la femme est un objet/ sujet d'un discours qui la sublime et qui la rejette.

Greimas montre dans son carré sémiotique³ les oppositions sémiques d'un couple de vocable qui fonctionne dans des relations très complexes et que l'on retrouve ici telles que :

- **La relation de complémentarité** : si le corps est rejeté, c'est la religion qui valide ce rejet,

« *al-Hakim va essayer de mettre de l'ordre dans une ville musulmane qui commençait à prendre un peu trop goût aux plaisirs de la nuit[...]Ce sont surtout les femmes, leurs corps et leurs déplacements qui devinrent chez al-Hakim, une véritable obsession. Les femmes et tout ce qui touche au plaisir vont hanter le khalife. Toutes ses interdictions visent le même objectif : les éliminer de la vie quotidienne, les rendre invisibles, les cacher, faire oublier leur existence, comme si leur présence était en quelque sorte la cause de l'inflation, de la sécheresse et des épidémies qui décimaient la ville: si le corps est rejeté, c'est la religion qui valide ce rejet.* »⁴

¹ N. Bouraoui, p16

² N. Bouraoui, La voyeuse interdite p61

³ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966 p 20

⁴ F. Mernissi, *Sultanes oubliées*

- **La relation de contrariété** : c'est l'ensemble de ce jeu de séduction, d'admiration, de transgression où le corps devient objet de désir quelque fois poussé à la violence et à l'obsession qui vont au paroxysme de ses turbulences l'anéantir et le nier :

« des jeunes filles avides d'événements, encadrées par leurs fenêtres, debout, droites et sérieuses derrière la popeline des rideaux clos, elles ornent comme des statues érigées à la gloire du silence et de l'aparté les immeubles vétustes ; réduites à l'état de pierre inanimée, prêcheuses muettes, guetteuses clandestines, vicieuses ignorantes suspendues par un fil divin au-dessus de la chaussée des fantômes, elles narguent les hommes, le désir et la promiscuité. Appâts, moqueuses, voleuses d'images, elles sont cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser, la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corpus féminin dessiné dans les doublures des rideaux! ses yeux se transformeront en sexe de vieille bonne, immonde et délaissé, le sang reviendra jaillir des orbites au blanc crevé et, aveuglé par des formes irréelles, l'homme mourra de ses larmes impures. Sur son front, on pourra lire écrit en noir : HA RA M »¹

Ceci se corrobore par la réitération fréquente et pertinente du couple corps/tombeau ; corps/Algérie. On accède par ces nouvelles corrélations au caractère pratiquement mythologique et sacrifié du corps de la femme. C'est dire que le corps cesse d'être l'appartenance d'une identité féminine, d'une identité textuelle et civique. Elle résonnera dans le texte comme un discours sublimé au plan du mythe et de la légende. Ces amazones du passé ont été figées par une malédiction apportées par le temps des hommes, d'un règne misogyne qui a prémédité l'exclusion et l'ensevelissement de la femme. Le tombeau résonne comme l'enterrement définitif d'un discours qui tente la prospection et la proposition d'un devenir.

¹ N. Bouraoui, La voyeuse interdite p12

La multiplicité des analepses¹ qui selon Génette est un travail sur la dimension mnémonique d'un texte littéraire ne laisse place à aucun prolepse positif dans le récit. Nous le notons bien dans les extraits mentionnés : la femme a eu un passé glorieux, celle d'aujourd'hui est en souffrance, ne pouvant se dire que dans le silence, l'anonymat et le voilement. Celle du futur est une projection rêvassée. Les temps verbaux du futur, « *je **laisserai** en bonne musulmane obéissante ces choses sérieuses aux hommes* »², « *Urwa **se voilera** le visage durant les séances de travail* »³ signifie cette incertitude. Cependant, l'aspect de la temporalité place le désir comme une visée illocutoire ultime et utopique dans chacun de nos récit

La violence verbale chez Nina Bouraoui est lexicale, les mots employés comme « pourriture », « suppurante », « excroissances malignes », « amputée », « traître », « souillures » deviennent isotopiques d'une violence contre la femme corps et figuration. L'enchaînement lexicologique abhorre des sous thèmes de et sur la violence. Un corps mutilé, un corps violé par le regard, un corps caché, bafoué, cloîtré, séquestré et enterré...

Cette violence lexicale s'inscrit dans une tradition maghrébine et africaine qui toutes deux racontent les interdits et les tabous d'une société par la violence exercée sur les femmes :

« Le harem est avant tout une structure de pouvoir, un système où oppression et violence s'enchaînent dans la vie des femmes pour transmuier leur quotidien en un

¹ Chez Assia Djebar et Fatima Mernissi, les récits des femmes interviewées plongent dans le passé et reviennent s'ancrer dans le présent. Un va et viens qui scande le discours des romancières.

² F. Mernissi, *sultanes oubliées*, p3

³ Idem p90

univers carcéral, reflet et miroir de l'étau qui étouffe le maître, dans la sphère coloniale »¹.

Comme le mentionne Osman Barry² dans une conférence à l'Université de Franche Comté, la violence dans les soleils des indépendances d'Amadou Kourrouma, dépasse le vocable et déteint sur tout le discours en le rendant lui-même violence. C'est le discours qui devient violent et le lecteur le ressent car il le sollicite dans cette identification du même qui, en sémiotique, réalise l'adhésion de celui qui écrit et celui qui lit.

Sur le plan sociologique, cette violence s'actualise dans un contexte socio historique et permet sa compréhension. Les années 70 à 90 montrent la conjoncture réfractaire à l'épanouissement de la femme arabo musulmane et orientale devenant le bouc émissaire de plusieurs identités politiques qui visaient à justifier les dysfonctionnement de la société par une lecture erronée des textes religieux et historiques.

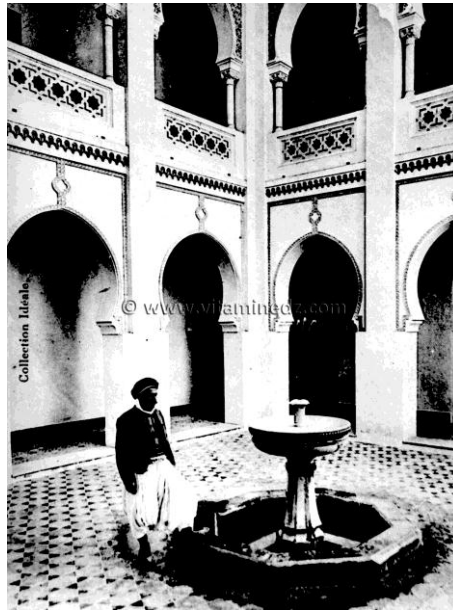
4. La position du sujet dans l'espace et dans le temps : le « je » dans le discours

□ Dans l'espace

L'espace dans lequel évoluent les personnages des différents romans traités joue un rôle très important et il peut se transformer en objet actanciel selon le schéma de Greimas, tantôt opposant et tantôt adjuvant. Nous retrouvons souvent la description des maisons familiales dans les romans. L'espace familial, ou la maison familiale peut représenter un espace de paix et de sérénité

¹ F. Mernissi, le monde n'est pas un harem p32

² A. Barry&Fz Lalaoui, « La signification dans les soleils des indépendances dans d'Amadou KOUROUMA, GRELIS ? Besonçon,PUFC ilsbn 1254833890



« Dans quelques jours, pour les fiançailles, la maison sera pleine : des familles voisines, des bourgeoises seront heureuses de venir la féliciter. »¹

Comme elle peut dans d'autres cas être le symbole de cloisonnement et d'emprisonnement. Elle devient alors un lieu de souffrance et d'exclusion du reste de la société.

« Mais ni le bannissement des femmes des espaces publics et leur réclusion dans les maisons.... »²

Dans le roman de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et plus précisément sur la toile de Delacroix qui a inspiré le travail de Assia Djebar, nous retrouvons une réelle description de l'espace intérieur. Mais cette description est-elle vraiment exacte ou seulement le fruit de l'imagination du peintre. C'est probablement de là qu'est venue la motivation de l'auteure quant à l'écriture de ce roman. D'ailleurs quand elle décrit la toile, elle dit :

¹ La femme sans sépulture

² *Sultanes oubliées*

« un Orient superficiel, dans une pénombre de luxe et de silence »¹,

« artistes étrangers, nouvellement arrivés à Alger [...], qui étaient tous seulement préoccupés de noter les couleurs, les costumes, les postures de l'Algérienne »²

Assia Djébar ne cesse d'exprimer son malaise face à cette description de cet espace intérieur :

« Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? [...] À son retour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tanguera d'une incertitude. Il en tire un chef - d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger [...]. La vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité »³

Chez Nina Bouraoui, cet emprisonnement est d'autant plus marqué lorsqu'elle met en scène son personnage central *Fikria*, l'héroïne de son roman *La voyeuse interdite* qui est carrément assignée à résidence, retranchée chez elle relatant des faits qu'elle voit derrière une fenêtre. Elle est prisonnière de la maison familiale qui a pour but d'effacer sa féminité et encore plus son existence même. Elle est isolée et le lecteur découvre à travers son regard la vie extérieure. Dans ce récit, l'espace joue un rôle primordial, d'autant plus que la narratrice semble prisonnières de trois espaces différents. Celui de la maison, de la ville et même celui de son corps. Ici l'espace régit tout le récit :

« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience.

¹ Assia Djébar, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 172.

² Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 78.

³ Assia Djébar, « Postface », *op. cit.*, p. 147.

L'espace, dans une oeuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur.»¹

Deux espaces conflictuels apparaissent dans ce roman, l'intérieur et l'extérieur.

Intérieur	Fenêtre	Extérieur
Femme		Homme
Clos		Ouvert
Voir		Être Vu

Nina Bouraoui utilise l'opposition pour décrire l'espace dans lequel se joue l'histoire. Nous retrouvons souvent les deux vocables « dedans » et « dehors » qui montrent bien toute la problématique qui se pose. Une frontière invisible sépare les deux espaces et maintient donc les deux camps des femmes et des hommes dans un perpétuel conflit. Nina Bouraoui nous décrit aussi l'espace de la ville, en l'occurrence ici, Alger. Cette ville n'est tout autre que la prison qui encercle la jeune fille et qui la plonge dans un désespoir et un désenchantement sans fin :

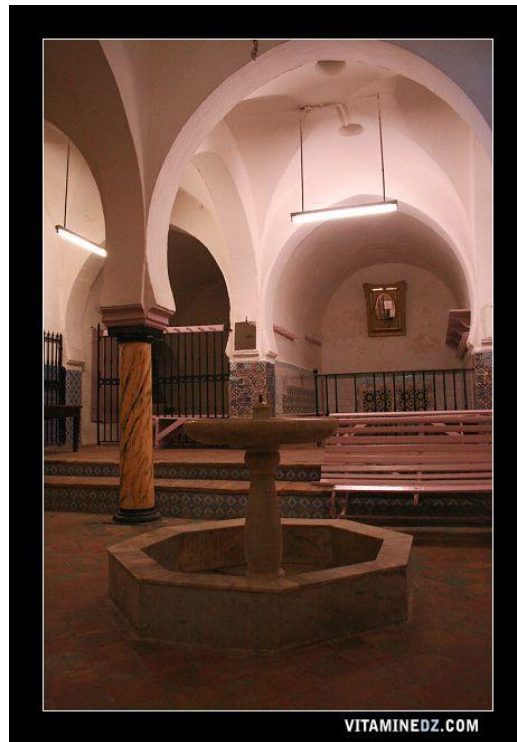
« Ils m'attendent. je le sais depuis longtemps. A la main crispée de ma mère lorsque nous sortions, à ses épaules voûtées afin de dissimuler les moindres attributs féminins, à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale, j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique »²

¹ Achour, C., Rezzoug, S., op. cit. p. 208.

² Nina bouraoui, La voyeuse interdite, p21

La présence de la femme est toujours remarquée dans l'espace de la maison, elle est le symbole de la famille et du foyer. L'homme est, certes, là mais sa présence n'est pas essentielle. Lorsqu'il apparaît dans les romans, il joue le rôle de chef de famille mais aussi de « l'ennemi ».

L'espace du *hammam* joue un rôle social important dans la vie des femmes. Le jour du *hammam* est un jour sacré et même de fête pour ces femmes qui passent leur temps enfermées dans leurs maisons. Un endroit où elles peuvent s'évader même le temps de quelques heures.



Patio Hammam Benslimane

« Les hammams furent fermés et les femmes, nous rappelle Ibn al-Imad, « restèrent prisonnières et ne mirent plus les pieds dans la rue » (...) « Folle de jalousie, humiliée, elle songea alors au meurtre et

conçut une mise en scène très recherchée. Elle choisit un moment de plaisir, celui du hammam »¹

« Une commère devant un cercle de curieuses (ces ragots, peut-être au hammam, dans la salle froide où l'on aime se reposer, peut-être dans quelque noce, lorsque l'orchestre des musiciennes fait un entracte dans son récital de cordes, après une touchiya), Zoulikha, l'épouse Oudai... sais-tu ce qui lui est arrivé avec les femmes des Mayo ? »²

Elles ont enfin l'occasion de converser avec les autres femmes et aussi d'avoir les nouvelles. Elles parlent du mari, des enfants, se font des confessions et se donnent des conseils, les mères et les marieuses y choisissent les futures épouses. Fatima Mernissi explique que le *hammam* est un centre de communication très actif, une puissante agence de renseignements où les secrets des familles qui le fréquentent sont recherchés et exposés. A ce sujet, Malek Chebel nous dit lui aussi :

« Toute une vie sociale est entretenue.... ; lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulquant les on-dits ravageurs »³

Etant donné que le *hammam* est un lieu exclusivement féminin, la femme y jouit d'une liberté et d'une spontanéité qu'elle ne peut se permettre dans aucun autre endroit. Elles se dévêtissent non seulement de leurs vêtements mais aussi de toutes les restrictions et les interdits sociaux, c'est en quelque sorte leur révolte contre l'invisibilité imposée par leur société traditionnelle. Elles prennent réellement conscience de leur corps

¹ Fatima mernissi sultanes oubliées

² La femme sans sépulture P23

³ Malek Chebel, l'imaginaire arabo musulman p54

car elles se retrouvent nues sans avoir à se soucier des regards des autres et encore moins des regards masculins.

Dans la troisième partie de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'espace du hammam apparaît souvent comme l'endroit où les femmes viennent « se laver » et se libérer de toutes leurs douleurs et souffrances. C'est dans cet espace intime que Djébar choisit de révéler et de dévoiler entièrement, sans aucun accoutrement la femme algérienne.

« La liberté qui sort de la chambre chaude ! [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère », s'écrit l'une des femmes présentes au bain.¹

Une complicité naturelle s'établit entre ces femmes. Nous pouvons dire que c'est le lieu de l'intimité et de la sociabilité par excellence.

L'espace de la ville est souvent abordé dans les romans traités. Chez Nina Bouraoui, par exemple, Alger est très souvent citée et décrite. D'ailleurs c'est elle-même la vaste prison. C'est un espace néfaste et ennemi réservé aux hommes et défavorable à la gente féminine qui y est mal vue. Nous avons ici une véritable personnification de l'espace de la ville. C'est elle la responsable de tout ce malheur qui se joue derrière cette fenêtre, un véritable drame qui va durer dans le temps. Nina Bouraoui déplore les changements qui se sont opérés dans cette ville au milieu des années 70. Alger qui était un espace accueillant et fertile deviendra par la suite un autre espace hostile et agressif et surtout de privation.

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 11.

□ Dans le temps

La connaissance de l'époque où se déroulent les différentes histoires de nos romans revête une importance primordiale pour la compréhension de tout le sens que nos auteures ont voulu faire passer à leurs lecteurs.

Dans *La femme sans sépulture*, l'auteure nous relate l'histoire de *Zoulikha* maquisarde et portée disparue, originaire de Cherchell, la ville natale de l'auteure ; les événements se situent à l'époque de l'occupation française. Assia Djebbar raconte le quotidien de quelques femmes en respectant la fidélité historique. Les femmes âgées auxquelles elle fait appel assurent cette fidélité justement. Le personnage de *Dame Lionne* par exemple, raconte beaucoup d'anecdotes sur la période coloniale. L'auteure tente à travers les paroles de ses personnages de raviver la mémoire collective sur des faits qui se sont produits et que certaines personnes ont voulu délibérément effacer. Assia Djebbar tente à travers ce roman de faire le point sur la participation des femmes à la guerre de l'indépendance et surtout de perpétuer le souvenir de *Zoulikha* dont le tombeau n'a jamais été identifié et qui si ce n'est ce roman, était vouée à l'oubli.

Si Assia Djebbar insiste sur cette période de colonialisme et même de post-colonialisme c'est qu'elle est convaincue que si les femmes algériennes subissent les persécutions des hommes c'est qu'ils ont eux-mêmes été persécutés plusieurs années auparavant par les colonisateurs. La part féministe indéniable de l'œuvre d'Assia Djebbar s'inscrit plutôt dans une logique spécifique prenant en compte le contexte algérien. Et c'est le contexte culturel et historique qui lui permet, dans un premier temps, d'envisager une communauté de condition féminine et, dans un deuxième temps, de s'en démarquer, en mettant en relief l'intériorisation de pratiques patriarcales et oppressives chez certaines femmes¹

¹ Mahaut Rabaté, « Assia Djebbar, de l'oralité à la voix », *SELF XX-XXI*, Écriture féminine aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotype et concept, URL :

Dans son roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar n'essaye en aucun cas de traduire ce que Delacroix a peint sur sa toile. Ce qu'elle fait en revanche, c'est donner vie à ces femmes algériennes, les faire mouvoir dans un espace et une période précis dans le but de raconter ce que la toile n'a pu révéler sur leur quotidien. Dans un article intitulé « *Donner à ne pas voir* », François Lecercle affirme que l'art pictural est :

« (...) fondamentalement de l'ordre du leurre, parce qu'il présente à l'oeil quelque chose de l'ordre du visible, et même du mimétique, alors qu'il vise un autre objet qui reste inaccessible, non vu..., un objet conçu, mais radicalement invisible »¹.

Selon lui, un tableau « *ne sait donner à voir sans cacher par ailleurs* »²

Même si l'histoire relatée se passe bien après la libération de l'Algérie, Assia Djebar fait allusion à cette période dans la troisième partie notamment. Les femmes y font allusion lorsqu'elles discutent entre elles :

« Où êtes-vous les porteuses de bombes ? [...] vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville [...]. Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles [...], les doigts portent des bombes comme des oranges. Explosent tous les corps [...] ... Se déchiquètent les chairs [...]. Les bombes explosent [...], mais contre nos ventres [...]. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus de son sein, qui se

<https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/lelaboration-de-voix-singulieres-2>

¹ François Lecercle, « Donner à ne pas voir », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-127.

² Idem

*prolongeait jusqu'à l'abdomen [...] corps décharné [...],
tête toute en angles, presque de morte »¹*

Nous retrouvons un semblant de nostalgie du passé, d'une époque où les femmes avaient décidé de se révolter et de prendre leur destin en main en aidant leurs « hommes » pour se libérer du colonisateur, mais d'un autre côté, nous retrouvons ce désir de changement, de libération des contraintes qu'on leur a de tout temps imposées telles que le silence et la claustration. *Baya*, un des personnages présente au hammam se pose cette question : « *Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi* »²

Nous retrouvons dans ce roman de *Femmes d'Alger dans leur appartement* un véritable aller-retour dans le temps que l'auteure exploite afin de passer de la toile au texte en donnant vie aux personnages en leur accordant enfin la parole après des siècles de silence et d'effacement. C'est en connaissant leur passé que les femmes pourront évoluer et le changer .

Dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, l'auteure prend d'emblée en charge le récit en utilisant le « je » et son utilisation des indicateurs temporels et du présent nous plonge directement dans son quotidien. Nous pouvons clairement déceler la subjectivité de la narratrice et son souci de plonger le lecteur dans son intimité. Ce sont les besoins du récit autobiographique par excellence. Elle commence par exemple son récit par : *ce matin*, elle parle de ce qu'elle voit, elle décrit la rue, l'épicier... comme pour inviter le lecteur à entrer dans son univers. Après toute cette narration faite au présent, la description des préparatifs du mariage signe l'approche de la fin du récit. Ce mariage représente pour la narratrice, non pas le début d'une nouvelle vie mais la fin de sa propre vie. Le terme *temps* revient souvent vers la fin du récit :

¹ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 54-55

² Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 41.

«Les trois femmes accélèrent le temps»¹

«C'était ainsi. Elles en avaient voulu à leurs mères mais le temps brouille la mémoire, et d'autres filles se préparent dans une chambre d'enfant ».²

L'évolution dans le temps est la même autant pour la narratrice que pour toutes les filles arabo-musulmanes. La narratrice a grandi cloîtrée dans la maison de ses parents et maintenant elle va se marier et se diriger vers l'enfermement de la maison conjugale. C'est comme si toutes les femmes étaient condamnées à répéter le même cycle de la vie :

« ...et pour la première fois une voyageuse se sentait regarder (sic), mais il était trop tard ! de l'autre côté de la mer, des cloches célébraient les funérailles d'un nouveau-né ».³

Ce passage signe réellement la fin de l'histoire, la voyageuse sort de son rôle de spectatrice et devient actrice mais pour être l'héroïne de ses propres funérailles. Il est trop tard pour changer les choses, le fleuve de la vie a continué son cours : *« Voilée, il ne me reste qu'un œil pour compter les dernières secondes qui me transportent vers le dernier instant. »⁴* L'histoire de *La voyageuse interdite*, malgré l'évolution dans le temps, n'engendre pas de changement dans la condition de *Fikria*, qui symboliquement représente la situation de la femme. Elle entame l'histoire cloîtrée derrière sa fenêtre et termine son cheminement enfermée dans une voiture noire qu'elle compare avec un corbillard qui l'emmène vers la maison de son mari.

¹ (p. 140)

² (p. 141)

³ (141)

⁴ (p. 143)

Dans le roman *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi, la même tragédie se renouvelle encore et encore et le changement peine à se produire dans la situation que vivent les femmes. La petite *Fatima* a toujours connu le harem, elle y est née et a grandi dedans tout comme sa mère et sa grand-mère même si quelques changements ont pu être opérés. Nous apprenons que *Yasmina*, la grand-mère de *Fatima* vivait dans un harem avec son grand-père *Tazi* mais aussi avec d'autres épouses et concubines contrairement au père de *Fatima* qui lui était monogame. Le harem des grands parents se situait dans une ferme sans toit mais les frontières étaient les mêmes que celles du harem de Fès bien que les femmes à cette époque étaient plus libres et plus épanouies car elles pouvaient sortir dans les champs.

Mais les mentalités changeaient et commençaient à évoluer. Les enfants aspiraient à une vie plus indépendante loin de cette existence en communauté :

«L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les hudud. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur. Mais les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites. Elles étaient obsédées par le monde qui existait au -delà du portail. Elles fantasmaient à longueur de journée, se pavanaient dans les rues imaginaires.»¹

La mère de *Fatima* la pousse vers le changement, elle refuse que sa fille subisse ce qu'elle a vécu : « ne te couvre jamais la tête ! a hurlé ma mère »²

¹ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*. P59

² p128

Ce changement dans le temps allait donc se faire d'abord dans leur façon de s'habiller, c'était en quelque sorte leur façon de dire qu'une époque était révolue :

«Je me pelotonnais contre mon père, dans ma jolie robe blanche française, très courte, ornée de rubans de satin à la taille. Ma mère tenait à m'habiller à la dernière mode occidentale, des robes courtes de dentelle aux rubans colorés et des souliers noirs vernis.»

D'un autre côté, il y avait aussi le combat acharné des nationalistes contre l'occupation française et aussi contre l'esclavage et la polygamie que Mernissi nous conte comme un récit historique.

□ Le « je » dans le discours

L'écriture féminine a de tout temps été une quête de l'identité et une perpétuelle recherche d'origines. Très souvent, ces écritures sont livrées aux lecteurs sous forme d'autobiographies ce qui fait que le « je » est omni-présent dans les textes. Il reste le support privilégié de l'identification¹.

Les auteures font appel à ce pronom car elles se sentent entièrement concernées par ce qu'elles veulent raconter. Ce n'est pas seulement leur combat mais aussi celui de leurs mères, grands-mères, tantes, cousines et toutes les femmes qui font partie de leur culture.

Malgré ce choix de l'autobiographie et la dominance de ce genre, la présence des auteures peine à s'imposer dans leurs écritures ; une certaine timidité ou même de la peur subsiste parole car on avait toujours refusé la parole à ces femmes. Les femmes des romans choisis ont dû faire un choix existentiel à un moment de leur vie, choisir entre accepter leur situation et la vivre dans la solitude ou bien se rebeller et tenter au dépend de beaucoup

¹ Vincent Jouve, L'effet personnage dans le roman, Paris, PUF, 1992, p.52

de concessions de se libérer du voile de la tradition et des mœurs. Mais même si elles ont décidé de braver les interdits et de se dévoiler face à leurs lecteurs, elles ne l'ont pas fait entièrement car en plus du voile visible que nous avons vu jusqu'ici, il existe un autre voile que quelques femmes et en l'occurrence une de nos auteures traitées, ont choisi de porter de leur plein gré. Nous parlons ici du choix de pseudonyme. Cette pratique leur permet de s'exprimer plus librement et de dévoiler leurs plus profondes pensées.

Assia Djébar, par exemple a choisi d'utiliser un pseudonyme pour le faire, elle a opté pour l'anonymat afin d'écrire sans contraintes ni barrières mais surtout pour cacher à son père sa passion pour l'écriture. Je cite Lejeune :

«Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité»¹

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar a fait en sorte de s'effacer le plus possible afin de laisser la place libre aux femmes du roman car longtemps effacées, elles peinent à faire entendre leurs voix : « parlent-elles vraiment ? »². Elle essaye de reproduire et de transmettre leurs paroles, tâche d'autant plus difficile puisque Delacroix a essayé de le faire avant elle sur sa toile. Elle écrit comme postface :

*« Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens.
Comment chercher à restituer la conversation entre*

¹ Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris Seuil.

² *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar ; p5

femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes »¹

Dans *La femme sans sépulture*, l'auteure retrace la vie de l'héroïne de la guerre de libération « Zoulikha » portée disparue en 1957 après avoir été emprisonnée par l'occupation française. Le « je » de la narratrice disparaît à nouveau pour laisser place à toutes les personnes qui ont côtoyé *Zoulikha*, ses filles, ses parentes et même ses amies. Le rôle de Assia Djébar change ici de narratrice à historienne. Elle collecte les paroles de toutes ces femmes pour reconstituer la vie de cette héroïne. Elle décrit elle-même cette enquête comme une « *large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie* »² Ces femmes deviennent donc les personnages et les cantatrices du roman. L'auteure fait intervenir à un certain moment même *Zoulikha*, voix d'outre-tombe comme pour donner plus d'authenticité à son récit.

La présence de l'auteure comme narratrice se fait très rare, elle intervient rarement. Néanmoins, nous la retrouvons dans la fin du roman comme pour expliquer ses motivations quant à l'écriture de ce livre :

« Je suis revenue pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les épaves de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des siècles ! »³

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*

² (Cherchell) (Djébar, 2002 : 9).

³ (Djébar, 2002 : 214).

Il est vrai que nous ne pouvons classer le roman *Rêves de femmes* de Mernissi comme une autobiographie mais plutôt comme un compte rendu des existences des femmes dont elle parle et en quelque sorte de sa propre vie à elle aussi, elle se découvre et elle se livre à travers son écriture. La narratrice devient le personnage principal de son œuvre mais de temps à autre elle fait appel à d'autres narratrices qui prennent en charge le discours et toujours en utilisant la première personne « je » qui renforce l'intimité qui a été établie entre les personnages, la narratrice et les lecteurs.

Dans certains passages de rêves de femmes, la narration se fait à la 3^{ème} personne :

« Le rire de Fatima s'élève dans le silence, s'écoule, comme eau de source dans un ravin, avec des éclaboussures et tout de même, dessous, un jet continu... Tu devines ? Finit-elle par dire. Je suis fille unique : la fille, c'est moi naturellement ! »¹

L'écrivaine prête sa fonction de narratrice tantôt à une inconnue qui commence à raconter et à décrire des scènes et des souvenirs de l'enfance de Fatima et de son voyage en France et ensuite son retour dans son pays. Dans d'autres passages, elle prête sa voix à son fils *Nadir* et à sa femme *Anissa*. Malgré tous ces indices, comme le fait que le personnage et l'auteure portent le même prénom « *Fatima* », nous ne pouvons affirmer que l'auteure parle d'elle et de ce qu'elle a vraiment vécu dans sa vie la plus intime.

Nous retrouvons ce personnage de *Fatima* chez nos deux auteures, Djébar et Mernissi et malgré qu'il soit plein de vie et porteur d'espoir et de changement, il est contraint à un moment de sa vie de céder à la pression

¹ Djébar, *Femmes d'Alger*, Op.cit, p21

de l'effacement et du déni. L'adolescence de « *Fatima* » représente une période très difficile, car là où elle a besoin de s'affirmer, de se rebeller et de marquer sa différence, elle est contrainte à l'effacement.

Chez Mernissi, ceci se traduit par la séparation de *Fatima* de son meilleur ami *Samir*, elle avait dû se priver de cette amitié juste parce qu'ils étaient de sexes différents et que c'était une pratique intolérable dans la société marocaine.

Dans son roman *La voyeuse interdite* et bien que Nina Bouraoui ait voulu se détacher de son roman, son implication dans l'histoire est une évidence et sa présence apparaît à plusieurs reprises :

« *Je suis l'oeil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrures afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais!* ».

Le fait qu'elle soit née d'un père algérien et d'avoir vécu les quatorze premières années de sa vie en Algérie la place au plus près de cette culture orientale et la situe au cœur de l'histoire. Aussi, le fait qu'il n'y ait pas de dialogue dans le roman, efface complètement les rapports que le personnage pourrait avoir avec les autres et donc centre l'attention du lecteur sur le « moi » du protagoniste. Toute l'histoire est racontée par *Fikria* qui prend en charge tout le discours à la première personne. C'est la seule habitante de la maison à exprimer une volonté de changer les choses et d'échapper à la mort qui y règne :

« *Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence, en évitant de se toucher, crache le venin fatal au beau*

visage de la Vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime »¹

Le moyen qu'elle a trouvé pour le faire c'est de prendre la parole et dénoncer ce qui s'y passe. Nous retrouvons dans le roman un jeu de pronoms car la narratrice utilise tantôt le « je » pour parler en son nom, tantôt c'est le « nous » qui apparaît pour généraliser la situation à toutes les femmes maghrébines : *« Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! (...) jalouses de non sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse ! »²* Le pronom « on » peut venir le remplacer : *« On hurle, on flâne, on regarde, on triche, on vole »³* . Et quelques fois aussi elle utilise la troisième personne comme si elle parlait d'une autre personne et non pas d'elle : *« Epicentre de l'aventure, c'est ici que tous se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre »⁴* .

L'emploi du « vous » et « ils » se manifeste aussi de temps à autre aussi bien pour parler des hommes et s'adresser à eux que pour accuser le silence et l'indifférence des autres femmes :

« (...) Adolescentes, vous vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et votre pureté. Pures trop impures »⁵

¹ La voyeuse interdite ; p16

² pp 12-13.

³ p9

⁴ p9

⁵ p13

« Ils vivaient dans l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous , c'était le tout début des années soixante-dix. »¹

« Un message ? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps ! Et un carnaval de mains brisera les vitres, brisera le silence. »²

Bien qu'elle prenne en charge la plus grande partie du discours, *Fikria* essaye d'impliquer tout le monde dans son combat vers le changement vu la gravité de la situation :

« Un message ? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps ! Et un carnaval de mains brisera les vitres, bisera le silence. »³

5. Etude lexicométrique du vocable « voile » dans le corpus : la place du vêtement dans les univers de références

Selon un code sémiotique, le voile est un vêtement qui cache une partie du corps, un signe religieux dont le rôle serait de préserver un corps du regard extérieur voire de l'extérieur lui-même. Ce code sémiotique se retrouve sollicitée dans plusieurs cultures et dans plusieurs religions ; si la fixité cognitive a fait de ce signe religieux une connotation musulmane introduit dans une tradition arabo musulmane et dans un imaginaire linguistique lié à la culture orientale, la représentation sociale du voile l'a

¹ p22

² pp 14-15

³ p14

classifié comme un modèle sémiotique ambulatorio. Sa transgression signifie l'illicite et la perversité du corps et le caractère débonnaire de la femme. C'est pourquoi, dans les romans étudiés, ce code sémiotique devient un objet signifiant à entrées multiples. Sa polysémie s'intensifie dans une sémiotique des passions où chaque terme entretient une relation de séduction et de rejet avec l'autre. C'est dire que la contradiction se retrouve au cœur de ce même signe sémiotique : voilée/ dévoilée ; cachée/ exhibée ; éclairée/ obscurcie ; etc.

Ces couples d'oppositions que Greimas relate comme contradictoires cessent de l'être dans les romans étudiés par le biais d'une relation tiers qui est nommée « la contrariété »¹. Le voile devient un signe mixte qui tout en le portant, véhicule son bien et son mal. Pour comprendre la relation de contrariété, nous pouvons tout à fait donner l'exemple du chaud et du froid (termes opposés) qui cessent d'être des contradictions au moment où l'entité du « tiède » viendrait au milieu. Le voile serait entre deux grandes entités : l'illicite/ le licite.

Il est donc nécessaire de se comporter vis-à-vis de l'univers de référence généré par le voile dans ce système de représentation sémiotique et à travers un imaginaire linguistique lié à ce dernier. Nous remarquerons que tout le long de son aspect intégratif dans le récit, le voile sera disséminé par d'autres signes sémiotiques qui ne le disent pas lexicalement (des occurrences du champ lexical) mais avec d'autres signes signifiants qui lui sont rattachés. Il s'agit là de parcours isotopiques d'un sens qui place la variance au centre de tous les parcours interprétatifs : « *Là où ça varie, c'est là où ça fait sens* »². Cette formule de Jean Peytard montre bien

¹ Notion de Greimas dans le carré sémiotique

² Jean Péytard, syntagme 4 PEYTARD, Jean, Syntagmes 4. De l'évaluation et de l'altération des discours – sémiotique didactique informatique, Annales littéraires de l'Université de Besançon, « Problématiques de l'altération », 1992, p. 104-128

que le vocable a une pertinence qui dépasse la langue. Ces représentations sémiotiques à l'intérieur du récit tisse des relations interstitielles et forment un discours figuratif :

« .. Que pouvaient-elles comprendre à ma tristesse? Je la vis seule, je la ballade comme un fardeau et parfois même elle me tient au chaud (...). Appâts, moqueuses, voleuses d'images, elles sont cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser, la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corpus féminin dessiné dans les doublures des rideaux ! »¹

Tristesse est un signe équivalent serait à « voile » et la fenêtre close représentée par « les doublures de rideaux » serait un équivalent sémantique du voile.

Il est intéressant de voir les adjectifs et les substantifs adjectivaux utilisés par les écrivaines dans ce corpus. Véritables clefs du style et du discours figuratif, ils montrent bel et bien que le lexique développe une isotopie du voile :

« doublures des rideaux », « illusion mensongère » ; « coups violents et réguliers », « nous filles étions sa douleur », « je la balade comme un fardeau »² ; « un seul sexe réfléchit et s'efforce de régler les problèmes de l'autre sexe »³

Cette isotopie rapporte une idéologie fortement prononcée, celle du procès contre le discours misogyne et dépréciatif. La femme devient « un bouc émissaire », « une tare », « un défaut » à cacher. Les outils

¹ N. Bouraoui, La voyeuse interdite p11

² Idem p12, 37, 87,

³ Fatéma Mernissi, Femmes sultanes p3

linguistiques employés montrent la paratopie¹ des auteurs qui traitent le thème du voile pour dénoncer toute la violence qui s'abat depuis plusieurs siècles sur la femme musulmane. La paratopie permet à l'auteur d'avoir et de poser son opinion. Selon la rhétorique classique, le discours accentue sur le pathos :

« Nous, filles, étions sa douleur, nos visages, nos corps lui rappelaient sa faiblesse, notre sexe, son sexe amputé, et si elle avait toujours l'air triste c'est parce qu'elle savait l'absurdité de notre existence à part qui nous éloignait un peu plus des hommes et de nos semblables »².

Dans ce passage, le personnage dit sa douleur et son incapacité à exister car trop longtemps réprimé et effacé du discours.

L'idéologie dans le discours des romancières est dénonciatrice d'un état de fait social, historique et culturel. Le contre discours porté par les différents personnages construit un « éthos discursif »³ exemplaire dans la mesure où il oppose dans un même système de représentations le discours des hommes à celui des femmes :

« Libérées du carcan de la tradition qui les paralysait en les condamnant à l'espace domestique, les femmes se révélèrent, malgré leur inexpérience, des stratèges avisées, en tout cas aussi brillantes que les hommes »⁴.

Si le jugement paraît sévère c'est qu'il fait le procès de toute une tradition et non d'une religion car les femmes réécrivent l'Histoire en s'inspirant des récits du Saint Coran :

¹ Notion emprunté à Dominique Maingueneau

² Nina Bouraoui, p

³ Emprunté à Maingueneau

⁴ F. Mernissi, Femmes sultanes, p41

« L'ère des femmes recluses est bien terminée : les hommes et les femmes qui la gardent comme référence ou la projettent comme idéal de la destinée féminine sont touchants et pathétiques, car ils confondent histoire et fantasmes »¹

Dans la même optique, la narratrice dans *La voyeuse interdite* pousse les femmes à se rebeller et à sortir de leur statut de femmes soumises :

« Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps ! Et un carnaval de mains brisera les vitres, brisera le silence »².

Les adverbes d'intensité poursuivent cette argumentation par le pathos. Ils visent à émouvoir, sensibiliser et à faire adhérer le lecteur dans sa démarche d'interpréter les signes sémiotiques :

« Arbia, ainsi que sa mère, veuve douce qui n'élevait jamais la voix devant ses fils, n'était pas dupe : elle travaillait de l'aube au couchant très durement »³,

« Pures trop impures! franchement vous ne faites pas le poids ! pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal »⁴ ;

«Aucune femme n'a jamais accédé à un trône en Islam, aucune femme n'a jamais dirigé un État, nous disent les porte-parole de partis qui se réclament de l'Islam et font de sa défense leur cheval de bataille contre les autres musulmans »⁵.

¹ F. Mernissi, « le monde n'est pas un harem », p7

² N. Bouraoui, p14

³ A. Djébar, « Femmes d'Alger dans leurs appartements » p19

⁴ N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, p13

⁵ F. Mernissi, *Femmes sultanes*, p 1

La négation dans cet exemple montre l'effet d'effacement du sujet actant « femme » de la scène énonciative développée dans chaque récit. Ces différents modes énonciatifs réalisent une écriture d'évaluation du thème traité. La subjectivité est un ancrage réalisé et assumé par le personnage, le narrateur et l'auteur.

L'image auctoriale de l'auteur se définit à l'intérieur comme à l'extérieur du roman : le texte et le discours narratif n'échappent pas à ses conditions de production (contexte).

Le style du récit du corpus est à dominante narrative. D'ailleurs ce sont surtout les verbes d'action qui sont impliqués dans plusieurs énoncés. Des verbes d'action comme « dire », « faire », « aller », « pouvoir ». Lorsque « dire c'est faire »¹ où le faire est le moment du dire en tant que discours régit par des lois et entièrement assumé par le sujet parlant. « Faire », « dire », « pouvoir », « devoir », cette responsabilité énonciative qui permet au sujet de s'actualiser dans le discours narratif atteint sa finalité en multipliant les combinaisons entre les instances du sujet : « Je » et « Nous » .

La structure anaphorique développe un schéma spatial binaire :

- Intérieur/ extérieur
- Ici/ailleurs

Ce binarisme structure la majorité des récits étudiés qui exhibent le « voile » en tant que moment à exprimer à l'intérieur et à l'extérieur. M. Buthor rend compte des thèmes étudiés dans les romans par la seule notion de l'espace. Il considère que le positionnement à un personnage est une stratégie discursive.

¹ J. Austin, « Quand dire c'est faire », 1970.

6. La visée illocutoire du vocable « Voile » entre énonciation et idéologie

6.1. Chez Assia Djébar

Dans toute son œuvre, Assia Djébar ne cesse de raconter et de dénoncer l'enfermement des femmes et leur lutte afin de pouvoir enfin circuler et s'exprimer librement. Nous pouvons dire que l'auteure représente deux facettes opposées de la femme arabe et musulmane. L'une est libre, car l'auteure écrit et dévoile ses sentiments ; l'autre, par contre, est toujours emprisonnée sous le poids des traditions ancestrales.

Ce qui rend l'écriture d'Assia Djébar plus forte et plus puissante, est véritablement l'audace qu'elle emploie dans ses propos. Car l'auteure ne craint pas d'aborder et de dénoncer des sujets qui touchaient au sacré et ceci pendant les années les plus meurtrières que l'Algérie a connue. Elle manipule remarquablement la délicatesse du romanesque pour évoquer des thèmes qui jusque-là étaient censurés. Elle introduit dans ses écrits des femmes qui semblaient jusqu'ici ignorées par la société. Elle est le témoin privilégié du vécu de ces femmes, elle devient leur porte parole à travers les différents temps et espaces. La femme Algérienne devient ainsi le personnage principal de ses romans et l'élément favorisé que l'auteure va utiliser pour évoquer l'histoire de son pays.

Nous remarquons une certaine pudeur dans son écriture, contrairement à celles de certaines écrivaines féminines, telles que Nina Bouraoui. Cette pudeur se transcrit dans le choix des mots qu'elle utilise pour faire la description de la femme. Les termes ne sont jamais agressifs ou provocants. Et même si parfois le style devient un peu passionné, il n'atteint jamais la puérilité grâce à l'agencement des mots. Assia Djébar s'expose, se met presque à nue aux lecteurs car ce qu'elle raconte c'est d'abord sa propre histoire, celle d'une femme algérienne qui a vécu sous le

poids des traditions sociales qui imposaient le silence des voix et l'invisibilité des corps.

Il est clair que l'auteur, lorsqu'elle parle de l'interdit du voile comme obstacle au regard, évoque ici l'interdit de parole dont souffre la femme arabe généralement. Cet interdit, en effet moins visible, représente le sujet principal que l'auteur met en avant, « *dès l'enfance, on apprend à la fillette le culte du silence...que nous ressentons comme une seconde mutilation* »¹

La femme algérienne est recluse, prisonnière derrière les murs et les voiles, otage d'une tradition ancestrale qui prône le silence et l'effacement. L'évolution diachronique de ses œuvres ne fait qu'accentuer cette perpétuation dans le temps. Son écriture est sans équivoque le reflet des femmes silencieuses de son enfance algérienne, un véritable retour aux origines. La plupart des récits qu'elle narre se déroulent dans les ruelles de Cherchell, sa ville natale. Le *je* qu'elle emploie est le reflet du destin des femmes jamais révélé jusqu'ici, afin qu'elles ne soient pas condamnées à l'oubli. Ainsi, l'écriture d'Assia Djébar est le résultat de son exil, sa double appartenance et de sa déchirure culturelle.

6.2. Chez Fatima Mernissi

L'écriture de Fatima Mernissi nous semble au tout début de son œuvre ce qu'il y a de plus ordinaire. L'histoire qu'elle nous livre est tantôt celle d'une enfance banale au sein d'un harem à Fès, ville arabe, dans les années 40, tantôt le récit de femmes qui veulent briser le silence en racontant leurs espoirs et leurs rêves, et tantôt encore le récit historique

¹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, des femmes, Antoinette Fouque, 1980

d'un passé glorieux où les femmes furent chefs d'état et femmes de pouvoir.

Fatima Mernissi parle de la société en pleine ébullition. C'est l'époque du changement et de l'évolution. La société jusque là masculine et conservatrice est en pleine mutation. L'auteur met l'accent sur cet élément, cette évolution va devenir le thème central de toute son œuvre. Toute son oeuvre va tourner autour de cette longue et tumultueuse progression que va connaître la société marocaine et qui va engager une confrontation interminable entre les traditionnalistes et les modernistes.

Le voile allait se retrouver au devant de la scène et dans une confusion telle que le combat qui allait être mené contre ces valeurs traditionnelles était surtout un combat de femmes, et la liberté tant convoitée ne pouvait exister derrière un voile.

Fatima Mernissi tente de faire le procès de la vision générale traversant les époques et les civilisations à travers le regard de désarroi d'une petite fille qui n'arrive pas à comprendre le monde qui l'entoure ni le sort triste et malheureux qui était réservé aux femmes à cette époque là.

Toute la problématique de la femme maghrébine et musulmane est présente dans l'œuvre de Mernissi. Elle nous fait pénétrer au cœur même de l'univers tant caché et protégé par les hommes qu'est le harem. Son choix de l'autobiographie, dans *Rêves de femmes* ne fait qu'accentuer cette intrusion, car nous sommes dans sa propre ville, et plus encore, dans le harem de sa famille. Le climat politique et social de l'époque prend aussi une grande place dans sa narration. Elle fait une description minutieuse des faits tels que le combat des nationalistes contre l'occupation française.

Auteure de renommée internationale, Fatima Mernissi, franchit les frontières qui à une certaine époque étaient encore interdites aux femmes, et à travers son œuvre, ce sont toutes ces femmes dont elle parle qu'elle

tente de sauver de leur emprisonnement qui a déjà trop longtemps duré à travers de longues générations. L'espace qu'elle nous décrit est essentiellement féminin dans lequel les femmes vivent l'enfermement et la claustration. Elles sont dissimulées aux regards ou bien par un voile ou bien totalement enfermées derrière les murs du harem. Impuissantes, elles rêvent de changement et d'émancipation, mais surtout de franchir les barrières idéologiques ancrées par la force des traditions.

6.3. Chez Nina Bouraoui

Dans l'œuvre de Nina Bouraoui, le discours réfléchit l'espace identitaire : celui d'être connu et reconnu. Le non reconnaissance par l'espace tribal et celui de l'autre espace occidental pousse l'auteure à écrire un espace instable, hybride et définitivement mouvant. Espace de l'entre-deux dans lequel l'auteur dénonce l'incapacité de sa culture à lui donner place dans l'espace de l'autre qu'elle côtoie mais qu'elle n'intègre pas.

L'écriture de Nina Bouraoui est toujours agressive et provocante. Le début de son aventure d'écrivaine est poussé par son refus ou son incapacité de s'intégrer dans la société dans laquelle elle vit. D'abord dans la société algérienne, où elle est venue passer les quatorze premières années de sa vie ; ne possédant ni la langue ni les mêmes repères et de plus étant de mère française, elle se sent étrangère et rejetée. Elle cherchera naturellement refuge dans l'écriture. Ensuite, vient la rupture brutale qui la sépare du jour au lendemain, et sans préavis de l'Algérie. Elle essaye de s'intégrer tant bien que mal à ce qui va devenir son pays d'adoption, la France. Les années que l'auteure a passées en Algérie allaient être celles qui allaient marquer à jamais sa personnalité et orienter ses choix dans la vie. La société algérienne, à cette époque là était majoritairement masculine, la force et la puissance appartenaient aux hommes. Le sentiment d'impuissance auquel la petite fille qu'elle était allait être confrontée,

commence petit à petit à installer une véritable haine envers tous les hommes. Et c'est cette haine qu'elle va orienter contre le voile, le signe oppressif par excellence et qui de plus, est imposé par les hommes. Elle dénonce par son roman *La Voyeuse interdite*, la condition féminine au Maghreb et plus précisément en Algérie, pays d'où elle puise son écriture.

Toute la frustration que l'auteure a vécu pendant ces années en Algérie est exprimée par le récit du personnage, ou plutôt son corps caché et brimé derrière les rideaux. Nina Bouraoui s'habille avec des vêtements amples et souvent d'hommes afin de se fondre dans la masse masculine, c'est ce qui expliquerait peut être sa focalisation sur le voile qui dissimule le corps féminin. L'auteure va nous précipiter dans l'univers de toutes ces femmes recluses, réalité qu'elle a vécue elle-même durant son enfance et adolescence en Algérie. Son enfance algérienne a donc une influence considérable sur son récit, ses écrits vont être les témoins de son déracinement, son enfance et son emprisonnement.

Synthèse

L'analyse lexicométrique nous a permis de traquer le sens du voile dans ses multiples facettes et dans ses plus hautes répercussions figuratives. Notre représentation collective donnait à penser que la combinatoire femme/voile est la plus importante quantitativement. L'étude lexicométrique à travers Tropes bouscule cette représentation. Effectivement, Tropes intègre le vocable « voile » dans des univers de références qui classe cette association loin derrière le temps et le corps et lui donnant une symbolique qui dépasse de loin la notion de vêtement. En effet, le voile n'est plus « un » mais « plusieurs » et devient tout ce qui opprime la femme, la déleste de son intégrité, de sa personnalité, de son corps et de tout ce qui fait d'elle une femme. Dans le corpus étudié, la

souffrance, la douleur, la tristesse, l'ennui, sont omni présentes et représentent autant de voiles invisibles mais oh combien perceptibles. *« J'étais une prisonnière muette. Un peu comme certaines femmes d'Alger aujourd'hui, que tu vois circuler dehors sans le voile ancestral, et qui pourtant, par crainte des situations nouvelles non prévues, s'entortillent dans d'autres voiles, invisibles ceux- là, bien perceptibles pourtant. »*¹.

La souffrance physique et psychologique au-delà de la douleur, scandent tous les récits étudiés. Elles sont la conséquence des contraintes imposées par les hommes aux femmes de la société, les privant de leur liberté et les reléguant au stade de femme objet. La souffrance devient, alors, « un voile de l'esprit »

Si le voile, en tant que vêtement, a des fois une connotation positive quand il représente la beauté de la femme et le mystère du corps avec tout le côté sensuel, le voile symbolisé par la douleur, la souffrance et l'oppression des héroïnes, est à l'opposé, une mise en péril de l'équilibre psychique de la femme. Il devient la cause d'une destruction programmée et voulu par la société de la dynamique et de la personnalité et identité de la femme jusqu'à sa déshumanisation.

¹ A. Djebbar, Femmes d'Alger dans leurs appartements p 124

CONCLUSION

Notre travail de recherche a porté sur un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre et qui a connu plusieurs rebondissements ces dernières années. La communication par le vêtement est une forme de langage non verbal. Elle fonctionne comme toute autre communication par un code commun entre émetteur et un récepteur. Ceci donne au vêtement une dimension : culturelle, sociale, politique et historique. Il devient un signe capable de véhiculer un message que ce soit de façon conventionnelle ou intentionnelle, un objet sémiotique qui transmet une signification, une appartenance, une origine, ou une catégorie sociale.

Nous avons pu remarquer la recrudescence du nombre de femmes voilées dans les différentes sociétés du Maghreb. Ce phénomène ne répond à aucun paramètre déterminé mais touche toutes catégories confondues de femmes (jeunes, âgées, intellectuelles, citadines, actives...)

Après beaucoup d'hésitation, nous avons jugé plus fonctionnel d'aborder ce thème à travers des textes littéraires vu la sensibilité du sujet.

La littérature maghrébine a porté un grand intérêt à la symbolique de l'être et de l'apparence en se référant à certains signes d'ordre culturels, sociaux et religieux ; construisant ainsi de nouveaux genres permettant l'apparition de nouvelles formes d'analyse inscrite dans une idéologie liée à un statut et d'une identité, politique, culturelle, sociale, ...etc. Nous nous sommes particulièrement intéressés à la représentation du corps et surtout de la femme dans les romans maghrébins contemporains d'expression française car ils s'inscrivent dans une thématique de la quête de soi.

Le travail que nous avons mené s'inscrit dans la perspective d'une recherche analytique dans laquelle nous avons tenté de cerner les différentes représentations que le voile véhicule à travers des textes

littéraires maghrébins, en l'occurrence, ici, ceux d'Assia Djebar, Nina Bouraoui et enfin de Fatima Mernissi.

Nous sommes partie de l'hypothèse de travail selon laquelle la symbolique du voile dépasse son image représentative d'obligation religieuse puisque ce vêtement a bel et bien existé bien avant l'avènement de l'islam et que celui-ci est non seulement un signe représentatif de l'identité musulmane, mais aussi une forme de distance que les musulmanes voilées s'infligent et qui les protège du monde extérieur.

Au terme de cette recherche, nous avons mis le point sur :

- La question du voile et de son historicité
- La place que prend le voile dans la littérature maghrébine d'expression française
- Les environnements discursifs du vocable « voile » à travers le corpus étudié.
- L'analyse sémantique et discursive du voile comme objet de communication sous différents angles
- Le personnage femme et ses différentes représentations à travers le corpus étudié

Nous avons défini les concepts et les théories sur lesquelles nous sommes appuyée afin d'effectuer l'analyse sémantique dans laquelle s'inscrit notre étude. Nous avons ensuite traité les textes afin d'y voir la place et le statut de la femme et du voile.

L'analyse nous a permis de constater que le voile est très présent dans les textes choisis. Il représente une partie intégrante des sociétés arabo-musulmanes dont il est question. Il recèle une très forte symbolique et atteste d'un système de représentations très particulier.

Nous avons décelé deux isotopies différentes en ce qui concerne le sens que le voile véhicule à travers les textes. L'une positive, et celle-ci apparaît par les extensions descriptives introduites dans le récit où le voile devient alors un objet de séduction, grandissant et avantageant la femme. Nous retrouvons ce procédé essentiellement chez Assia Djébar qui met en avant, dans certains passages, les aspects positifs du voile.

L'isotopie négative est plus présente dans les récits. Le voile est souvent décrit comme symbole de l'enfermement et du dénigrement de la femme arabe. Il est souvent associé à son emprisonnement. Cette idée est présente dans les textes des trois auteures étudiées, il est vrai, à des niveaux différents, car chaque auteure va percevoir le symbole du voile à travers sa propre idéologie.

L'analyse lexicométrique que nous avons fait à travers l'exploitation de Tropes nous a permis de distinguer les différentes facettes représentatives du sens du voile. Nous avons, ainsi, voulu démontrer la signification qu'il dégage. En dépit de ce que l'on pouvait penser, cette étude nous a démontré que la combinaison des deux univers de référence femme/voile nous éloigne de son image du simple vêtement, qui devient un aspect du second degré, et le place dans une sphère symbolique qui renvoie à toute la douleur et la souffrance morale, mais également physique qui ronge la femme maghrébine depuis la nuit des temps.

Les détails les plus précis montrent que tous les romans d'Assia Djébar s'assignent le même but : une délivrance du joug du voile et toutes les œuvres puisent à un fond identique, la société musulmane avec toutes ses traditions. Ceci est aussi juste pour Mernissi ainsi que Nina Bouraoui.

Le véritable drame qui se joue dans tous ces récits est la résistance farouche qu'opposent les auteures des livres étudiés à toutes les forces qui étreignent la société.

Une vérité humaine se dégage de toutes les œuvres mais de différentes façons et manières. Cette vérité apparaît dans toute la symbolique du voile blanc, et toujours blanc, de soumission, d'avilissement, de deuil, de résistance, de bédouine, de citadine et de révolte.

Cependant, nous retrouvons dans chaque œuvre une héroïne avec son caractère, son comportement propre et ses passions. Son histoire est progressive et qui prend son véritable sens dans le combat soutenu contre tous les tabous, les traditions et les coutumes qui semblaient mettre des freins à tout épanouissement de la gente féminine.

Et dans quelle mesure ce combat si dur de la femme fut-il accepté, admis et enfin soutenu par une société qui, la veille encore, opposait ses barrières qu'il ne fallait point franchir ?

Zoulikha (*La femme sans sépulture*) nous donne cette mesure, ce ton face à sa société et au colon. Désormais, le mari – l'homme – est fier de sa femme ou tout au moins on pense qu'il l'est. En effet, les vieilles tendances conservatrices commencèrent à s'effriter. Une ambition polarisée par une révolte dont le caractère social ne saurait faire doute.

Désormais, toutes les causes de désagrégation du carcan se trouvent réunies et vont jouer pour une ouverture sur le monde. Le cadre de l'activité humaine dans cette société y a joué un grand rôle.

L'espace vital de la femme s'agrandit. Les événements politiques, ensuite économiques accélérèrent le processus historique de cette ouverture et rien ne semble désormais l'arrêter.

Les souffrances, les espérances, les espoirs et les défaites qui se suivent ou s'entrechoquent ne sont que les conséquences de ce combat, l'essentiel est le drame spirituel qui marque d'une grandeur sublime la victoire finale de la femme dans son émancipation.

Telle est la situation que nous découvrons en parcourant les œuvres étudiées. Tout gravite autour du voile, un voile dans tous ses états ; tantôt voile linceul, tantôt symbole de résistance, tantôt imposé, tantôt accepté.

Cependant, nous constatons dans ce processus d'évolution, une situation nouvelle qui nous déconcerte quelque peu au regard du premier combat mené par la femme contre cet objet d'oppression.

Le voile semble prendre actuellement un autre sens et perd quelque peu de son caractère de soumission et de répression. Et nous sommes en droit de faire une autre lecture du port du voile dans laquelle nous percevons une conviction d'adoption, de nouveau, de ce voile.

Dans un cas comme dans l'autre, dans le rejet du voile comme dans son adoption, cela fut le résultat d'une longue évolution, les fruits mûris d'une histoire sociale et nationale.

Telles furent les œuvres des auteures étudiées, et comme telles elles nous apparaissent dans les méandres de leur lutte. L'humanité des personnages nous touche autant que la grandeur de cette lutte. On les admire comme des héros et on ne se retient pas de les aimer ou tout au moins de respecter leur lecture du monde dans lequel elles évoluent.

Telles que leurs histoires respectives nous les montrent, les auteures nous paraissent de fière allure. Dans leurs romans, l'intelligence et la révolte vont de pair, la peur du lendemain, la condamnation du passé et la hantise du présent se confondent pour donner ce désarroi que nous percevons dans toutes les œuvres, même au plus fort de cette révolte.

Cependant, ce désarroi ne désappointe point la volonté de ces combattantes au voile blanc car elles se sont armées d'une volonté à toute épreuve face à un milieu hostile. Et les hommes fatigués du combat, une immense lassitude courba leurs épaules ; et bon gré, mal gré, ils acceptèrent de faire des concessions en bousculant tabous et préjugés.

Les tabous tombés et le contexte nouveau aidant, avec l'ouverture sur les autres sociétés et avec tous les moyens médiatiques qui ont élargi les horizons, bousculé les frontières et décloisonné le monde, les choses évoluent et changent tout simplement, tout naturellement pour se positionner dans une symbiose sociale qui n'avait nullement besoin de décret, ni d'ordonnance d'aucun chef d'état ni de quelconque magicien qui avec sa baguette aurait changé le monde.

De toute façon, si nous constatons actuellement une disparition de ce « voile blanc » et sa symbolique dont les facettes ont été largement citées, étudiées et même codifiées dans leurs sens et leurs tons les plus variés ; il n'en reste pas moins qu'il est en train de muter et de se transformer dans son style, ses couleurs et sa façon d'être porté. Et ceci, nous en avons largement parlé plus haut.

Et si nous devons tirer quelque conclusion de ce nouvel état de choses, nous dirions que ce voile reste l'apanage de la gente féminine sans prendre pour autant ce caractère tant décrié de symbole d'oppression ou de quelque autre sens qui ne saurait trouver sa place dans une société qui a perdu de sa rigidité et rigorisme.

Telle est la page nouvelle structurée par un monde nouveau où les conflits ont perdu toute leur hargne, tout leur sens du sacré ou du profane et les contradictions d'une jeunesse féminine où chaque individu trouve son équilibre.

Parmi les aspects fondamentaux pour l'étude de la condition de la femme, le voile s'est octroyé la première place et le devant de la scène, puis il fut le facteur déterminant du combat de cette femme et son émancipation. Suivi ensuite un banc à l'école, puis un rôle important dans la vie du pays, dans ses structures administratives, dans sa santé et dans l'éducation, entre autres.

Le voile a été le plus délicat ; très difficile de s'en défaire, mais sitôt vaincu, on assiste à un puissant mouvement « libérateur » qu'on découvrira dans tous les espaces de la société.

Le premier lieu d'action et d'organisation constitué en Algérie post indépendance fut l'UNFA, qui apparaît dans ses débuts très modestement. C'est là que va s'organiser dorénavant la lutte en tant que structure revendicative de ces droits à l'existence, à une place au soleil.

Une démarche nouvelle va s'élaborer. C'est dans ce cadre social, imprégné de revendications, et qui tire ses origines de lutte incessante des œuvres d'Assia Djebar, Fatima Mernissi et Nina Bouraoui. Un cadre ou une nouvelle forme de lutte qui nous fait presque oublier les premiers instants et les premiers balbutiements de l'histoire du combat de la femme où tout était tabou.

Elles avaient posé les fondements d'un immense édifice auquel le mouvement féminin ne cesse d'y travailler et d'y porter son concours, aidé par les structures étatiques. Finalement, le voile, ou plutôt le problème du voile, est devenu un lointain souvenir qui a perdu énormément de son sens de lutte sociale et de toute sa symbolique qu'on a décelée à travers les œuvres étudiées.

Un combat nouveau prend peu à peu une force et une profondeur considérables et qui consiste à aider cette femme à jouer pleinement un rôle déterminant dans l'édification de la société dont elle fait partie.

Ce sujet nous a donné la possibilité d'exploiter plusieurs pistes et de mieux comprendre le fonctionnement et l'impact que le vocable « voile » a sur les différents textes que nous avons traités, nous en avons démontré quelques-unes mais beaucoup d'autres ne demandent qu'à être approfondies, dans la perspective d'une éventuelle recherche future qui pourrait aller au-delà des tabous.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie / Webographie

Ouvrage :

- ✓ AGERON, C. R. (1999) Histoire de l'Algérie contemporaine, 1871-1954. Paris : PUF
- ✓ AUDISSIO, G. (1948) *L'Algérie littéraire*. Paris : Éditions de l'encyclopédie coloniale et maritime
- ✓ AUSTIN, J. (1970) *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil
- ✓ BAKHTINE, M. (1970) *La poétique de Dostoïvski*. Paris : Gallimard
- ✓ BAKHTINE, M. (1984) Esthétique de la création verbale (Carnets 1970/1971). Paris : Gallimard
- ✓ BARRY, A. et LALAOUI, F.Z. La signification dans les soleils des indépendances dans d'Ahmadou KOUROUMA. Besançon : PUF
- ✓ BARTHES, R. (1967) *Système de la mode*. Paris : Le Seuil
- ✓ BARTHES, R. (1985) *L'aventure sémiotique*. Paris : Le Seuil
- ✓ BEKHAI, F. (2011) *La Scaléra*. Alger: Alpha
- ✓ BENDJELLOUN, T. (1985) *L'enfant de sable*. Paris : Seuil
- ✓ BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- ✓ BERCHET, J. C. (2006) Le voyage en Orient de Chateaubriand. Paris: Editions Manucius
- ✓ BERNARD, L. (1998) *The political language of islam*. Chicago: University of Chicago
- ✓ BERTRAND, L. (1953) *Africa*. Paris : Albin Michel
- ✓ Bibliographie nassima

- ✓ BOURAOUI, N. (1993) *La voyeuse interdite*. Paris : Gallimard
- ✓ BRAHIMI, D. (1995) *MAGHREBINE Portraits littéraires*. Paris : L'Harmattan
- ✓ CALMES, A. (1984) *Le roman colonial avant 1914*. Paris : L'Harmattan
- ✓ CHAULET-ACHOUR, C.(1991) *Diwan'inquiétude et d'espoir*. Alger : ENAG-éditions
- ✓ CHEBEL, M. (1999) *Les symboles de l'Islam*. Paris : Assouline
- ✓ CHEBEL, M. (2004) *Dictionnaire amoureux de l'islam*. Paris : PLON
- ✓ CHEBEL, M. (2013) *L'imaginaire arabo musulman*. Paris : PUF
- ✓ COURTÉS, J. et GREIMAS, A.-J.(1993) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette
- ✓ DALLENBAGH, L. (1977) *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*. Paris : Le Seuil
- ✓ DE LAMARTINE, A. (2000) *Voyage en Orient*. Paris : Honoré Champion
- ✓ DE MAUPASSANT, G. (1884) *Au soleil*. Paris : Gallimard
- ✓ DE NERVAL, G. (1851) *Voyage en Orient*. Paris : CHARPENTIER Libraire Editeur
- ✓ DEBECHE, D. (1947) *Leila, jeune fille oubliée*. Paris : Editions Karthala
- ✓ DIB, M. (1998) *Un été africain*. Paris : Seuil
- ✓ DJEBAR, A. (1996) *Le blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel
- ✓ DJEBAR, A. (1999) *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel
- ✓ DJEBAR, A. (2002) *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel
- ✓ DJEBAR, A. (2002) *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel

- ✓ DJEBAR, A. (2002) *Vaste est la prison*. Paris : Le Livre de Poche
- ✓ DJEBBAR, A. (2001) *L'Amour, La Fantasia*. Paris : Albin Michel
- ✓ DJEBBAR, A. (2012) *Les enfants du nouveau monde*. Paris : Albin Michel
- ✓ DUCROT, O. (1964) *Langage et science du langage*. Paris : Persée
- ✓ ECO, U. (1985) *Lector in fabula*. Paris : Grasset
- ✓ FANON, F. (1968) *L'An V de la révolution (1959)*. Paris : Maspéro
- ✓ FROMENTIN, E. (1859) *Une année dans le sahel*. Paris : Michel Lévy frères
- ✓ GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes*. Paris : Seuil
- ✓ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- ✓ GIRARD, P.V. (1911) *Les quatre Evangiles et les Actes des Apôtres*. Paris : MÉDIASPAUL France
- ✓ GRAWITZ, M. (1990) *Méthode des sciences sociales*. Paris : Dalloz
- ✓ GREIMAS, J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris : Larousse
- ✓ GREIMAS, J. (1971) *Du sens*. Paris : Seuil
- ✓ HUSSON-CASTA, I. (1992) *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*. Paris : Presses Universitaires
- ✓ JAKOBSON, R. (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit
- ✓ LACOSTE-DUJARDIN, C (2008) *La vaillance des femmes Relation entre femmes et hommes berbères de Kabylie*. Paris : Barzakh
- ✓ LALAOUI-CHIALI, F.Z. (2014) *Guide de sémiotique appliquée*. Alger : Office des publications universitaires
- ✓ LEGLISF, I. (2006) *Applications et implication en sciences du langage*. Paris : L'Harmattan

- ✓ Lucien Dallenbagh, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, le seuil, 1977, collection poétique
- ✓ MAINGUENEAU, D. (2000) *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin
- ✓ MERLE, J. T. (1830) *Récit de la prise d'Alger*. Paris : Henri JONQUIERES
- ✓ MERNISSI, F. (1990) *Sultanes oubliées*. Paris : Albin Michel
- ✓ MERNISSI, F. (1991) *Le monde n'est pas un harem*. Paris : Albin Michel
- ✓ MERNISSI, F. (1996) *Rêves de femmes*. Paris : Le Livre de Poche
- ✓ MOREAU, M. L. (1997) *Sociolinguistique*. Paris : Mardaga
- ✓ PEYTARD, J. (1970) *Littérature et classe de langue*. Paris : Gallimard
- ✓ POMIER, J. (1972) *Chronique D'Alger (1910-1957) ou le temps des Algérienistes*. Paris : La pensée universelle
- ✓ RASTIER, F. (1989) *Sens et textualité*. Paris : Hachette U
- ✓ RASTIER, F. (1991) *Sémantique et recherche cognitive*. Paris : PUF
- ✓ RAVOUX RALLO, E. (1999) *Méthode de critique littéraire*. Paris : L'Harmattan
- ✓ TODOROV, T. (1978) *Symbolisme et interprétation*. Paris : Ed Du Seuil
- ✓ TODOROV, T. et BAKHTINE, M. (1981) *Le principe dialogique- Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil poétique
- ✓ VIPREY, J. M. (1996) *Macroanalyse des microstructures dynamiques du vocabulaire : statistique /stylistique endogène appliquées au texte des Fleurs du Mal de Baudelaire*. Besançon : UNIL

Revues :

- ✓ ARRIVE, Michel. (1973) Langages N°31, Paris, Didier/Larousse, 1973, p 54.
- ✓ BARBERIS, P. (1991) Réalité « absente » indissociable des discours tenus sur elle, in *Prélude à l'utopie*. Paris : Presses Universitaires de France, in-8°, p 698
- ✓ BOURAOUI, N. (3 octobre 2008) Le Vif, *L'Express*,
- ✓ CHAOUQ, B.(2001) Le regard entre je et l'autre in *Algérie à plus d'une langue* Volume 33, numéro 3, p187
- ✓ CHAROLLES, Michel. (Mai 1978) Introduction aux problèmes de la cohérence de texte, In *langue française* N°38, Paris, Larousse, p. 8.
- ✓ GIDE. (1935) *Journal* 1935, p. 12-36
- ✓ HAMON, P. (Pour un statut sémiologique du personnage) in *Poétique du récit*. p.115.
- ✓ BAZIE, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieux », in *Tangences*, N°75, 2004. pp.123-137.
- ✓ ISAMBERT, F-A (1979) Groupe d'Entrevignes Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique [compte-rendu] Archives de Sciences Sociales des Religions48-2 p. 291 *REVUE persée*
- ✓ JOHNSON-LAIRD, P. N. (1988) La représentation mentale de la signification, *RISS*, 115, 53-69.
- ✓ KANOUA, S.(2008) Culture et enseignement du français en Algérie, *synergie* Alger , 88-92
- ✓ LAGHZAOU, G. L'initiation : le corps dans tous ses états in *Etudes françaises*, n° 41, 2 p.26.
- ✓ LE BRETON, D. Adieu le corps, multiplication des corps, biffures du corps », in GASPARD
- ✓ LECERCLE, F. (1994). La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll.« L'imaginaire du texte » p. 123-127.

- ✓ NAUDILLON, F. Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie- Célie Agnant et Gisèle Pineau, in *Etudes françaises*. 41, 2. p.73.
- ✓ PERIODIQUES
- ✓ PEYTARD, J. (1992). Problématiques de l'altération, *sémiotique didactique informatique*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, p. 104-128
- ✓ PEYTARD, Jean. (1982) Instances et entailles du texte littéraire, In *littérature et classe de langue*, Paris, Crédif, Hatier, p. 145.

Dictionnaires :

- ✓ CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil
- ✓ DORAN, R. et PAROT, F. (1991), *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF

Sitographie/ webographie :

- ✓ « Le khimâr, le niqâb et le hijâb que sont-ils ? » in islamophile.org consulté le 24 décembre, 2013
- ✓ « Quelques repères au sujet du voile » in [https:// Theologia.fr](https://Theologia.fr). Consulté le 12 Décembre, 2014
- ✓ « le voile islamique, sujet de discorde ? », par Katarzyna Klim in, www.Amabilia.com. Consulté le 29 Août 2015
- ✓ « Le voile islamique, données traditionnelles » in, www.scolanet.net. consulté le 16 janvier 2008
- ✓ « Assia Djebar, de l'oralité à la voix », *SELF XX-XXI*, Écriture féminine aux XXe et XXIe siècles, entre stéréotype et concept », in, <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/lelaboration-de-voix-singulieres-2> consulté le 10 octobre 2010

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	1
Introduction	3

Partie I

Littérature maghrébine moderne et écriture féminine

Introduction	12
--------------------	----

Chapitre I : Naissance et évolution de la littérature d'expression française en Algérie

1. Le contexte littéraire d'émergence de la littérature algérienne	13
1.1. La littérature de campagne	14
1.2. Le courant exotique.....	16
1.3. L'algérianisme	19
1.4. L'École d'Alger.....	22
2. La littérature algérienne autochtone	24
2.1. Mimétisme et assimilation	24
2.2. Le roman de l'affirmation de soi ou la littérature de pré combat.....	27
2.3. La littérature de combat.....	28
2.4. L'écriture de la modernité.....	32
2.5. La littérature de l'urgence ou l'écriture de circonstances	33
3. La littérature féminine algérienne et ses caractéristiques	34
3.1. Émergence de la littérature féminine	34
3.2. Les représentations socio culturelles de la femme au Maghreb :	36
3.3. Spécificités de l'écriture féminine en Algérie.....	42
4. Présentation du corpus	48
4.1. Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement, La femme sans sépulture & Vaste est la prison	48
4.2. Fatima Mernissi, Rêves de femmes & Sultanes oubliées	50
4.3. Nina Bouraoui, La voyeuse interdite	54

Chapitre II : La question du voile et son historicité

1. Le voile dans la culture chrétienne	56
2. Le voile dans la culture judaïque/hébraïque.....	63
3. Le voile dans la culture arabo-musulmane	68
4. Statut du voile dans la société contemporaine.....	75
4.1. L'évolution du voile.....	75
4.2. Le voile en tant que vêtement.....	77
4.3. Le voile en tant que symbole.....	80
Synthèse	83

Partie II

Voile déformant de la littérature ou littérature en tant que voile

Introduction	85
--------------------	----

Chapitre I : Le voile entre conformité sociale et positionnement

1. Voile et Image de Soi	86
2. Le voile, un lexique axiologique	91
3. Les environnements discursifs du vocable « voile »	97
3.1. Chez Assia Djebbar	97
3.2. Chez Fatima Mernissi.....	117
3.3. Chez Nina Bouraoui	122

Chapitre II : Les différentes formes du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française

1. Le voile chez Assia Djebbar.....	132
2. Le voile chez Fatima Mernissi	154
3. Le voile chez Nina Bouraoui	163
Synthèse :	167

Partie III

Analyse sémantique et discursive

Introduction	169
--------------------	-----

Chapitre I : Vers une analyse polysémique

1. Sémiotique et communication.....	177
2. Les fonctions sémiotiques du signe	178
2.1. Signification et interprétation.....	179
2.2. La sémiotique de l'objet	185
3. Le processus de communication à travers l'objet	191
4. Le corps comme Objet- Sujet.....	192
4.1. Le corps - objet en phase d'initiation	193
4.2. Le corps - objet en phase de réalisation de l'être	197
4.3. La destruction progressive du corps - objet	199
5. Le corps féminin, objet de désir, de répulsion et d'idéalisation	201
5.1. La femme-objet	203
5.2. La femme laborieuse et exploitée.....	205

Chapitre II : Analyse discursive dans le corpus étudié

1. Cadrage conceptuel et présentation de la démarche	206
2. Les univers « Temps » et « Famille » dans leurs espaces tabulaires	212
3. Le personnage femme et ses différentes représentations dans le corpus.....	227
4. La position du sujet dans l'espace et dans le temps : le « je » dans le discours	236
5. Etude lexicométrique du vocable « voile » dans le corpus : la place du vêtement dans les univers de références	254
6. La visée illocutoire du vocable « Voile » entre énonciation et idéologie.....	260
6.1. Chez Assia Djebar	260
6.2. Chez Fatima Mernissi.....	261
6.3. Chez Nina Bouraoui	263

Synthèse	264
Conclusion	266
Bibliographie	274

La symbolique du voile dans la littérature maghrébine féminine d'expression française. Le cas de Assia Djébar, Fatima Mernissi et Nina Bouraoui

Résumé :

Le vêtement en tant qu'objet sémiotique communique un message, transmet une signification, une appartenance, une origine, ou une catégorie sociale. La littérature contemporaine a porté un intérêt particulier pour la symbolique de l'être, de l'objet et du vêtement. Dans cette thèse nous tentons de voir comment les auteurs maghrébins et plus particulièrement les auteurs féminins attribuent du sens à des objets à travers l'œuvre romanesque ? Notre recherche va donc s'orienter essentiellement sur les vocables « Voile et Hidjab » et sur les différentes perceptions et acceptions que les écrivaines font de cet objet sémiotique au sein d'une littérature féminine maghrébine d'expression française.

Mots-clés : sémiotique – vêtement – symbole – voile

The symbolism of the veil in the Maghrebi feminine literature of French expression. The case of Assia Djébar, Fatima Mernissi and Nina Bouraoui

Abstract :

Clothing as a semiotic object communicates a message, conveys meaning, belonging, origin, or social category. Contemporary literature has taken a particular interest in the symbolism of being, of the object and of clothing. In this thesis we try to see how Maghreb authors and more particularly female authors attribute meaning to objects through the novel work? Our research will therefore focus essentially on the terms "Voile and Hijab" and on the different perceptions and meanings that women writers make of this semiotic object within a feminine Maghrebi literature of French expression.

Key-words : semiotic - clothing - symbol - veil

رمزية الحجاب في الأدب الأنثوي المغربي للتعبير الفرنسي. قضية أسيا جبار وفاطمة مرنيسي ونينا بوراوي

ملخص

تقوم الملابس ككائن سيمي بنقل رسالة أو نقل معنى أو انتماء أو أصل أو فئة اجتماعية. أخذت الأدب المعاصر اهتماما خاصا في رمزية الوجود والموضوع والملابس. في هذه الرسالة نحاول أن نرى كيف أن المؤلفين المغاربة والمؤلفين الإناث بشكل خاص ينسبون المعنى إلى الأشياء من خلال العمل الجديد؟ ولذلك سيركز بحثنا أساساً على المصطلحات "الفويل والحجاب" وعلى التصورات والمعاني المختلفة التي يصنعها الكتاب من هذا الكائن الشمولي داخل أدبيات مغربية نسائية للتعبير الفرنسي.

الكلمات المفتاحية : سمية - ملابس - رمز - حجاب