



Université d'Oran Mohamed Ben Ahmed

Faculté des langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat « L.M.D »

En Langue Française

**Regards croisés masculin/féminin sur la femme
dans la littérature maghrébine**

Présentée par:

HADEFI Ourida Nawel

Sous la direction de de :

Prof. HAOUAS LAZREG Kheira Zohra (ENPO)

Devant le jury composé de:

HAMIDOU BOUYAYED Nabila	Prof	Université d'Oran 2	Présidente
HAOUAS LAZREG Kheira Z	Prof	E. N.P.Oran	Rapporteur
AISSA Khaldia	MCA	Université d'Oran 2	Examinatrice
BAHI Yamina	MCA	Université d'Oran 2	Examinatrice
BELARBI Habiba	MCA	U.S.T.Oran	Examinatrice

Année universitaire 2021-2022

Dédicace

A mes parents qui m'ont soutenue et encouragée durant toutes mes années d'études. Qu'ils trouvent ici le témoignage de ma profonde reconnaissance filiale.

A ma très chère fille Dania qui a partagé avec moi tous les moments d'émotions lors de la réalisation de ce travail.

A mes frères, ma tante maternelle et ma belle-sœur pour leurs encouragements indéfectibles durant ces années d'études.

Remerciements

Je remercie Dieu le tout puissant de m'avoir donné la santé et la volonté d'entamer et de terminer ce travail.

Mes plus respectueux remerciements s'adressent au professeure SARI FAOUZIA. Qu'elle trouve ici l'expression de ma plus sincère reconnaissance pour son soutien constant, ainsi que ses précieux conseils et ses encouragements.

Mes remerciements sont aussi destinés à ma directrice de recherche Mme LAZREG HAOUES ZOHRA KHEIRA pour tout le temps qu'elle m'a consacré, pour ses multiples relectures et ses précieuses corrections. Qu'elle reçoive ici l'expression de ma profonde gratitude pour son orientation, sa disponibilité et ses remarques éclairantes.

Je réserve une pensée spéciale à toutes les personnes qui ont apporté leurs contributions à la réussite de ce travail.

Je remercie également les membres de mon jury pour avoir accepté d'examiner mon travail.

Sommaire

Introduction.....	1
<i>Partie I : Regards masculins sur la femme dans la littérature Maghrébine d'expression française</i>	
Introduction.....	10
Chapitre I : Femme-objet dans la littérature maghrébine.	13
Introduction.....	13
1. Femme, objet de soumission chez les auteurs maghrébins.....	14
2. Femme, objet de désir chez les auteurs maghrébins.....	26
Synthèse.....	33
Chapitre II : Femme Enfermée dans la littérature maghrébine	35
Introduction.....	35
1. L'enfermement spatial dans les écrits du Maghreb	36
2. L'enfermement psychique et intellectuel dans les écrits du Maghreb	44
Synthèse.....	52
Chapitre III : La Femme silence dans la littérature maghrébine	54
Introduction.....	54
1. La femme silence dans l'écriture de Ben jelloun	55
2. L'image de la femme silencieuse dans les œuvres de Mohamed Dib	64
Synthèse.....	73
Conclusion de la Partie	74

**Partie II : Regards féminins sur la femme dans la littérature
féminine Maghrébine d'expression française**

Introduction.....	78
Chapitre I : La femme sujet : Corps et écrit dans l'écriture d'Assia Djebar.....	83
Introduction.....	83
1. La revendication à travers les récits autobiographiques chez les femmes- écrivaines algériennes cas d'Assia Djebar	90
2. Négation du corps : les récits autobiographiques entre religion, enfermement et soumission.....	103
3. Affirmation et réappropriation du corps chez la femme algérienne à travers l'écriture Djebarienne	112
Synthèse.....	117
Chapitre II : Femme sujet à travers l'espace et l'écriture autobiographique dans <i>Louve Musulmane</i> d'Amale El Atrassi.....	118
Introduction.....	118
1. L'écriture de soi entre errance et agression.....	120
2. L'écriture autobiographique comme effet cathartique	133
3. Bribe d'écriture d'engagement chez la femme marocaine	141
Synthèse	150
Chapitre III : La femme sujet à travers le voile dans <i>Jeux de rubans</i> d'Emna Belhadj Yahia	151
Introduction.....	151
1. Diversités et contradictions des regards sur le port du voile chez la femme tunisienne	154
2. Corps et religion chez la femme tunisienne	164
3. La femme face aux mutations socio-politiques en Tunisie	168
Synthèse	183
Conclusion de la Partie	185

*Partie III : Le regard croisé masculin / féminin
au XXI^e siècle*

Introduction.....	189
Chapitre I : Énonciation féminine/ Écriture masculine dans <i>les escaliers du ciel</i> de HAMID SKIF	195
Introduction.....	195
1. De l'autobiographie à l'autofiction dans une écriture masculine travestie.....	204
2. L'Écriture moderne comme nouvelle forme de dénonciation.....	217
3. Polyphonie féminine et/ou écriture masculine moderne.....	225
Synthèse.....	234
Chapitre II : Écriture féminine/ Énonciation masculine dans <i>Mémoires de la chair</i> de Ahlem Mosteghanemi.....	236
Introduction.....	236
1. Une Écriture féminine cachée derrière une énonciation masculine ...	240
2. Écriture de la modernité et transgression des normes.....	248
3. Écriture féminine engagée.....	260
Synthèse.....	270
Conclusion de la Partie	272
Conclusion	274
Bibliographie	278

Introduction

La littérature a toujours été un espace d'expression où s'emmêlent différentes idées et ambitions, un espace où s'expriment les angoisses et s'accomplissent des mondes oniriques. Très souvent et ce depuis l'antiquité, elle est considérée comme la meilleure des panacées. La littérature maghrébine d'expression française est considérée par la critique littéraire comme une littérature atypique ancestrale marquée non seulement par des écrits riches et multiples mais aussi par la présence absence des femmes.

Dans la littérature maghrébine d'expression française, l'image du personnage féminin est stigmatisée par l'imaginaire collectif comme « femme soumise, femme enfermée, femme silencieuse ». C'est l'insouciant collectif qui contribue à pérenniser cette image de manière étendue dans le temps. Par ce fait, la perceptibilité des femmes dans l'espace littéraire maghrébin d'expression française n'est pas aussi évidente que celle des hommes.

Il s'agit dans ce travail de recherche d'examiner les différents regards que portent les écrivains maghrébins des deux sexes (Masculins, féminins) sur la femme au Maghreb. Nous avons opté pour un corpus constitué de plusieurs romans d'auteurs de diverses époques et de différents espaces maghrébins.

Les regards des auteurs du corpus sont certes complexes et mystérieux. Cependant, ils sont aussi évocateurs de quêtes d'accomplissement des personnages et révélateurs des maux profonds de la société.

Nous avons opté pour des romans qui brossent divers portraits féminins et qui représentent plusieurs types de femmes. Nous sommes donc face à un système critique où chaque auteur, s'exprime, critique et examine le personnage féminin selon la société de son époque. La condition féminine paraît même plus compliquée, devant cette superposition de voix masculines et féminines qui s'entremêlent pour la valorisation où la dévalorisation de la femme.

Les écrivains maghrébins, hommes et femmes sont donc les portes paroles dans leur société. Ils témoignent de l'ordre établi par la tradition ainsi que du comportement du groupe social auquel ils appartiennent, là où règnent les représentations collectives de la tradition et des coutumes ancestrales. Par ce fait, le problème de la différenciation entre l'être féminin et l'être masculin reste une coutume assez affirmée dans la société maghrébine depuis la nuit des temps, dû à cet enracinement dans les règles du patriarcat. Les auteurs hommes maghrébins enferment la femme dans des représentations abaissantes ancrées et implantées dans une culture archaïque.

De ce fait, notre démarche tenterait de mettre à jour dans un premier temps les représentations des personnages féminins dans la littérature maghrébine d'expression française en générale et algérienne en particulier. Et ainsi nous examinerons l'évolution des regards des auteurs hommes et femmes sur le personnage féminin.

Ayant grandies dans le silence, les écrivaines maghrébines ont été longtemps absentes du champ littéraire suite aux contraintes culturelles et religieuses. Du coup, l'écriture était jugée contradictoire voire opposée aux comportements pudiques ; exigés aux femmes dans la société maghrébine car l'espace de l'écriture maghrébine de langue française a toujours été dominé par des voix masculines. Les écrivains hommes ont toujours pris la parole à la place de la femme et l'ont longtemps gardé dans un portrait prédominé par le silence et la soumission comme le souligne Benjelloun dans Harrouda (1973)

« Il fallait dire la parole dans une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre »¹.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *Harrouda*. Paris : Gallimard, 1973.p.62.

De même, nous voulons mettre à jour dans notre étude la place qu'occupe la femme dans l'écriture romanesque à travers le contre discours mis en texte par les écrivaines des trois sociétés maghrébines choisies (Algérie, Maroc, Tunisie) et démontrer ainsi le combat qu'elles ont mené pour se frayer une place et faire entendre leur voix dans une société gouvernée par les normes de la tradition.

De plus, l'intérêt pour l'étude du regard portée sur la femme se justifie par le fait que cette dernière a énormément évolué au fil des années dans l'espace romanesque de la littérature maghrébine d'expression française.

A son tour, la femme a voulu s'exprimer afin de se libérer, dénoncer sa cause et sortir de la bulle qu'on lui a longtemps imposée. Elle décide alors de rentrer dans une aventure d'écriture pour décrire ce qu'elle endure. De ce fait, la parole écrite est pour elle une prise de position dans sa société qui refuse de l'écouter. A travers leurs œuvres, les écrivaines maghrébines cherchent à faire sortir les femmes des stéréotypes qui les ont réduites pendant très longtemps au rang inférieur de la société.

Nous déduisons donc que les écrivaines ont recouru à l'écriture afin de parler en toute liberté et défendre leur propre cause car elles seules peuvent définir ce qu'elles endurent et sortir du silence pour prendre position, comme l'affirme avec justesse Ben Jelloun dans ce passage :

« La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme »¹.

Les écrivaines maghrébines apparaissent donc comme des guides qui conduisent les femmes de leur société vers la voie de la libération. C'est par ce fait que résulte le croisement des regards masculins/féminins sur la femme.

¹- Tahar, BEN JELLOUN.Opcit.p.63.

Nous essayerons de répondre dans cette recherche aux questions suivantes :

- Pourquoi les écrivains maghrébins conservent-ils les valeurs féminines traditionnelles dans leurs écrits ?
- Comment à travers le temps et après de longues années de souffrance, les écrivaines maghrébines ont décidé de dénoncer la condition de la femme maghrébine ?
- Les écrivains maghrébins hommes et femmes du XXI siècle ont-ils fait évoluer le regard porté sur la femme à travers leurs écrits ou non ?
- Comment les écrivains des deux sexes opposés ont transgressé les normes de l'écriture traditionnelle afin de faire valoir la voix féminine ?
- Les divers écrits ont réussi à marquer un changement dans le statut de la femme maghrébine ?

Le but principal de notre analyse est donc de montrer l'évolution du regard porté sur la femme dans la littérature maghrébine d'expression française à travers le temps.

Les voix masculines et féminines ont traversé plusieurs périodes afin de procurer un statut valorisant à la femme dans une société qui a longtemps donné le privilège aux hommes. Nous allons donc à travers une lecture analytique de plusieurs romans écrits par des auteurs maghrébins hommes et femmes essayer de dévoiler dans leur narration la méthode approuvée qui démontre les représentations et les conséquences de la société archaïque maghrébine qui dominant les attitudes de sa population.

De plus, notre travail s'insère dans cette approche de recherche qui aide à mieux comprendre les structures symboliques (tradition, coutume, religion) qui organisent les relations entre les sexes dans la société maghrébine. De ce

fait, la méthode descriptive s'avère la plus convaincante pour dépeindre et représenter les personnages féminins de notre corpus.

Pour ce faire, nous inscrirons notre analyse dans les sillages des travaux de plusieurs théoriciens et auteurs critiques. Nous tenterons de mettre à jour les techniques scripturales et discursives mises en œuvre par les écrivains et écrivaines du Maghreb afin de faire montrer l'évolution du regard porté sur la femme et de dénoncer les valeurs ancestrales qui freinent son émancipation dans la société maghrébine.

Afin de bien mener notre projet de recherche. Nous avons mis en place un plan qui répond plus ou moins aux différentes questions de notre problématique.

Ainsi, notre thèse se ramifierait en trois grandes parties.

- **Partie I**

- Regards masculins sur la femme dans la littérature Maghrébine d'expression française.

- **Partie II**

- Regards féminins sur la femme dans la littérature Maghrébine d'expression française

- **Partie III**

- Le regard croisé masculin/féminin au XXI^e siècle.

Pour commencer, Nous aborderons dans la première partie les différents types de représentation de la femme maghrébine par les auteurs hommes qui l'ont gardée dans un statut de femme épouse, mère, sœur et fille. Puis nous tâcherons de mettre en évidence l'enfermement enduré par la femme maghrébine. Nous allons voir le statut qu'occupe la femme dans la société maghrébine réelle où son silence est exigé même face à sa marginalisation.

Dans la deuxième partie de notre recherche, qui porte sur le regard de la femme maghrébine vers la femme nous tenterons de démontrer comment la femme Algérienne a pu revendiquer et affirmer sa place par le biais de la réappropriation du corps dans la société et ce à travers le récit autobiographique ou autofictionnel. Pour ce faire, nous avons opté pour les écrits d'Assia Djebar et cela pour la diversité des thèmes traités et la multitude des personnages féminins présents dans ces récits.

Ensuite, c'est à travers le roman autobiographique *Louve MUSULMANE* d'Amale El Atrassi que nous allons tenter de dévoiler le drame vécu par la femme marocaine afin d'avoir une voix écoutée dans sa société.

Enfin, nous nous pencherons sur l'écriture des femmes Tunisiennes qui luttent afin de préserver l'image de la femme émancipée offerte par le président Bourgiba. Donc, nous avons choisi le roman *Jeux de rubans* d'Emna Belhadj Yahia.

Dans la troisième et dernière partie, Nous suivrons l'itinéraire et la démarche littéraire de deux écrivains algériens de sexe opposé qui par le biais de leurs écrits ont poussé la femme Maghrébine et en particulier algérienne qui est notre pays d'origine vers la majorité.

Nous tâcherons de mettre à jour une écriture moderne entreprise par : l'écrivain Hamid Skif à travers un recueil de nouvelles intitulé *Les escaliers du ciel* et la romancière Ahlem Mostaghanemi à travers son roman *Mémoires de la chair* pour dénoncer les traditions patriarcales qui ont dévalorisé le statut de la femme Algérienne. Cette analyse nous permettrait aussi de mettre en relief les techniques scripturales et la variation énonciative d'Ahlem Mosteghanemi et Hamid skiff qui ont permis à la femme d'avoir une voix écoutée et une voie de liberté dans la société Algérienne traditionnelle.

Partie I

**Regards masculins sur la femme dans
la littérature Maghrébine d'expression française**

« La rue dans les pays du Maghreb appartenait presque exclusivement aux hommes, alors que la maison est restée le domaine privilégié des femmes.

Une telle coupure ne peut qu'inspirer un romancier et lui permettre de donner à ses personnages même un simulacre de vivacité et de spontanéité.

En l'absence du dialogue, de la description et de l'analyse, le monologue est resté l'apanage de la poésie à qui il revenait de combler le vide social et sentimental. »¹.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. *Algérie femme & écritures, préface de Jacques Berque*. Paris : l'Harmattan, 1985. p17.

Introduction

L'histoire de la littérature maghrébine montre, dans son ensemble, une prédominance des écrits au masculin. L'une des premières analyses de l'histoire de la littérature du Maghreb a été établie par Khatibi, Abdi et Meddeb dans un avant-propos d'un numéro des *Temps modernes* consacré au Maghreb. Pour eux, la production féminine est « quasi absente » :

« En ces états de la pensée et de l'analyser propre à la génération d'après l'indépendance, la parole féminine, quasi absente, ne se reporte pas sur sa condition et son devenir. Plus qu'un effet de quelque carence, ce manque majeur désigne la difficile mutation créatrice des femmes en des ensembles si profondément marqués par le traditionnel partage de pratiques sociales selon des critères d'appartenance sexuelle »¹.

Effectivement, si nous parlons de quantité, la production féminine est inférieure par rapport à la production masculine. Il n'en demeure pas moins que dans ces écrits masculins, la femme est omniprésente. Elle est souvent même le personnage central autour duquel se construit la fiction. Ainsi *Meriem dans les palmes* (1936) de Ould Cheikh ou *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine où le prénom de la femme sert de titre au roman. Nous pouvons également évoquer Aïni dans les écrits de Mohammed Dib. Les romans de Rachid Boudjedra *L'insolation, la répudiation* (1972), de Driss Chraïbi *Le passé simple* (1954) et plus près de nous, ceux de Rachid Mimouni *Tombeza, Le printemps n'en sera que plus beau* (1986) de Tahar Benjelloun, *L'enfant de sable* (1985), la femme sous toutes ses facettes (mère, fille, épouse, sœur, belle-mère) est

¹- Jean-Paul , SARTRE. *Les temps modernes. Du Maghreb*. N°375. Paris : Gallimard, 1977. p.76

omniprésente. Nous pourrions, en fait, citer tous les écrits masculins : la présence de la femme comme pièce maîtresse du récit est attestée.

Cependant, malgré les discours d'engagement de tous ces écrivains, une seule vision nous est donnée de la femme par ces auteurs : la femme est toujours reliée à la tradition. Ses rôles sont déjà inscrits : mère, belle-mère, épouse, sœur, fille obéissante, mariée, répudiée ou veuve, elles nous sont présentées comme les gardiennes du foyer et des valeurs ancestrales.

L'explication très souvent avancée est de l'ordre du combat contre le colonisateur qui avait compris que pour casser les fondements sociaux du pays occupé et le soumettre totalement, il fallait s'attaquer à la femme enfermée dans les traditions en la poussant à se dévoiler, à sortir et à se révolter en se faisant entendre comme le souligne Frantz Fanon dans son écrit ***l'An V de la Révolution Algérienne (1959)***.

Pour résister, l'homme-écrivain va donc, dans ses écrits de résistance contre l'occupant, maintenir la femme dans un espace sécurisant, espace qu'il nomme « tradition ».

Seulement il s'avère que pour se surprotéger et protéger la société où ils vivent, ces écrivains hommes vont donner de la femme une image qui la détruit en la sclérosant.

Aussi dans cette première partie (**Regards masculins sur la femme dans la littérature maghrébine d'expression française**), nous allons analyser le regard que l'écrivain-homme maghrébin porte sur la femme. Ce regard est-il libérateur, valorisant en étant protecteur à la fois ? Ou, au contraire, est-il castrateur et dévalorisant ?

Trois critères se retrouvent dans le regard que l'homme porte sur la femme dans les écrits masculins choisis dans le corpus

- Un regard où la femme est considérée comme un objet.
- Un regard où la femme est enfermée.
- Un regard où la femme est réduite au silence.

Ces trois regards se retrouvent analysés dans les trois chapitres de cette première partie.

Chapitre 1 : Femme – objet dans la littérature maghrébine

Chapitre 2 : Femme enfermée dans la littérature maghrébine

Chapitre 3 : La femme silence dans la littérature maghrébine

Nous avons consacré le premier chapitre à l'analyse de femme objet à partir d'extrait de plusieurs romans de (Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Tahar Ben jelloun) et avons privilégié uniquement les romans de Ben jelloun et Mohamed Dib pour les deux chapitres restant car ce sont des romans plus représentatives de l'enfermement et du silence de la femme maghrébine.

Chapitre I

Femme-objet dans la littérature maghrébine.

Introduction

La question de la situation de la femme, entre objet et sujet, est au centre de tous les débats qui portent sur la place qu'occupe la femme maghrébine dans la société. En philosophie et dans les sciences humaines, le sujet ou la subjectivité, désigne un être qui est capable d'actions intentionnelles dont il est responsable.

La femme, au regard de l'écrivain maghrébin, dans les œuvres étudiées, n'est pas « sujet », c'est-à-dire un être pensant, pouvant prendre ses responsabilités et produire des actions qui lui permettent de réaliser sa vie. Elle est pensée par l'homme et incapable pour celui-ci de dire « JE » : une femme-objet. Elle ne vit que pour les autres et non pour elle-même. Elle est prise dans un processus de « chosification », processus qui transforme l'individu en une chose, un objet.

Le regard que l'homme porte sur la femme est celui que l'on porte sur une chose qu'on classe dans un rapport de **valeur/utilité**. Elle est aussi exclue de la sphère du devenir. Cantonnée dans un rôle de reproduction et de garde du foyer, elle vit dans la « discrimination ».

En même temps que d'avoir ce rôle qui est institué par la tradition, la femme est un corps : deuxième étape de la chosification. Après être corps-reproduction et corps-travail, elle est corps-plaisir. Objet de désir et objet de possession, elle est corps à prendre et même à violer.

C'est par le corps de la femme que l'homme joue au processeur. En s'appropriant ce corps, il fait de la femme son objet. Il la nie et la marque par

ses propres normes si profondément qu'il inclus ces normes à la femme elle-même : elle ne peut donc se voir que comme objet de soumission et s'inscrit malgré elle dans le rapport de **valeur/ utilité**. A travers les textes d'auteurs maghrébins, nous allons voir comment s'inscrit la réification de la femme en deux axes :

1- Femme, objet de soumission chez les auteurs maghrébins

2- Femme, objet de désir chez les auteurs maghrébins

1. Femme, objet de soumission chez les auteurs maghrébins

Quel que soit son statut : (mère, épouse, sœur, fille, belle-mère) la femme est soumise. Obéissante et résignée, elle accepte le sort que son mari, son fils et toute la société lui imposent.

1.1. Femme épouse/ femme mère :

Dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben jelloun, la naissance d'une fille est vue comme une malédiction par la famille et surtout par le père qui en rend responsable la mère. Il la voit comme infirme et inculte. C'est un sentiment d'échec d'abord à son épouse mais aussi à tous les membres de la famille. Après six grossesses où elle a enfanté que des filles, la mère donne naissance à une septième fille. Le père décide alors de déclarer cette fille comme un garçon : il l'appellera Ahmed. La mère et la sage-femme n'ont eu aucun mot à dire si ce n'est que faute de la mère.

Le personnage de l'épouse dans ce roman est l'image même de la femme dans la société traditionnelle. Elle est soumise car coupable, tout le poids de la faute repose sur elle. Comme une chose, elle devient inutile puisqu'elle n'arrive pas à donner naissance à un garçon qui sera l'héritier de la fortune du père et

en même temps garantira la pérennité du nom. La femme-épouse est une « infirme » comme le déclare le père :

« Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité : ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera à perpétuité que des femelles »¹

Ainsi le regard négatif porté sur la mère quand elle n'enfante que des filles et la suprématie du garçon par rapport à la fille sont des sentiments partagés par l'ensemble des membres de la société, y compris par Ahmed/ Zahra qui sait qu'il n'est qu'une tromperie. Ahmed représente l'épanouissement et la fierté que le père a longtemps désirée. Ce père qui a passé de longues années dans l'espérance d'avoir un garçon n'a pas toléré ce septième échec et décide de passer par une tromperie vis-à-vis de toute la société. Ahmed est un mensonge envisagé par le père en complicité silencieuse avec sa femme et également l'accoucheuse, dans le but de paraître fort aux yeux d'une société misogyne :

« Et toi, tu grandissais dans ton habit de lumière, un petit prince, un enfant sans cette enfance misérable. Il n'était pas question de revenir en arrière et de tout dévoiler. Impossible de donner son dû à la vérité. La vérité, mon fils, ma fille, personne ne la connaîtra »².

Les filles ne sont pas les bienvenues dans la famille. Elles ne méritent pas comme le déclare haut et fort le père la bienveillance :

« A l'égard de ta mère et de ses filles, j'étais toujours le même. Indifférent et sans grande indulgence. Confie-t-il à son fils qui n'est autre qu'une fille »³.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de sable*. Paris : du Seuil, 1985. P.21-22.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Paris : du Seuil, 1987. P.24.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Op.cit. P.20.

L'utilisation des adjectifs possessifs qui accompagnent le vocable « filles » : (« ta » « ses ») accentuent la position du père vis-à-vis de sa descendance féminine. Bien qu'il ait eu la générosité de leur donner son nom, elles ne méritent pas plus à ses yeux. Elles n'ont aucune existence aux yeux du père. Leur seul rôle est de servir le père et plus tard le frère qui est en fait leur sœur et qui assiste très souvent au comportement du père :

« De la fenêtre de ma chambre, j'assistais parfois à des scènes de dispute entre lui et la troupe féminine de la maison. Il était le seul à hurler, à menacer et à rire de sa propre suprématie. Devenu maniaque, il ne supportait pas le moindre manquement au service de son rituel. Chacune de ses filles devait remplir un rôle : l'une enlevait sa djellaba, l'autre lui lavait les pieds, une autre les essuyait pendant que les deux autres préparaient le thé »¹.

Le père inculque à son prétendu fils ce que doit être le comportement d'un homme.

Ahmed/Zahra a vécu comme un garçon. Son comportement, ses réactions vis-à-vis de sa mère et de ses sœurs le montrent : il se considère meilleur et plus puissant que les filles. Aussi, son langage à leurs égards est violent et rabaissant. Dans ***l'Enfant de sable*** nous pouvons lire une description qui est faite de lui :

« C'est un enfant rêveur et intelligent. Il a vite compris que la société préfère les hommes aux femmes. C'est vrai ! Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence, elles obéissent, mes sœurs obéissent ; toi (c'est-à-dire la mère) tu te tais et moi j'ordonne »².

En comparaison avec ses sœurs, Ahmed s'est épanoui couvert de la bienveillance de son père car le rôle d'Ahmed est celui de remplacer son père

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Op.cit, p26.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de sable*. Op.cit, p37.

à la maison, à la boutique et même dans la société. Il est le seul héritier du père. Son rôle est éminemment important puisqu'il assurera la pérennité du « nom ». C'est pourquoi toutes les étapes de la vie d'Ahmed : (naissance, circoncision) ont été marquées par des fêtes grandioses qui, en réalité, montraient le délire mensonger du père :

« Quelle joie, quel bonheur. Quand la sage-femme m'appela pour constater que la tradition avait été bien respectée, j'ai vu, je n'ai pas imaginé ou pensé, mais j'ai vu entre ses bras un garçon et pas une fille. J'étais possédé par la folie. Jamais je n'ai vu en toi, sur ton corps, les attributs féminins. L'aveuglement devait être total. Qu'importe à présent. Je garde en moi, pour l'éternité, le souvenir merveilleux de ta naissance »¹.

A son tour, la fille participe à la tromperie. Comprenant la logique du père elle y adhère. Elle préfère nier sa propre essence plutôt que de perdre cette opportunité d'être libre et supérieur par rapport à sa mère et ses sœurs :

« Je savais que je ne serais jamais comme elles ; je ne pouvais pas être comme elles... C'est pour moi une dégénérescence inadmissible »².

Il s'écarte d'elles parce que l'attitude du père lui a fait croire qu'il est supérieur à elles car il est un homme :

« Il m'arrive encore d'imaginer quelle vie j'aurais eue si je n'avais été qu'une fille parmi les autres, une fille de plus, la huitième, une autre source d'angoisse et de malheur. Je crois que je n'aurais pas pu vivre et accepter ce que mes sœurs comme les autres filles dans ce pays subissent. Je ne crois pas que je suis meilleure, mais je sens en moi une telle volonté, une telle force rebelle, que j'aurais tout chamboulé »³.

« Il avait décidé que son univers était à lui et qu'il était bien supérieur à celui de sa mère et de ses sœurs- en tout cas très différent. Il pensait

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Op.cit, p24.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit, p36.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit, p153.

qu'elles n'avaient pas d'univers. Elles se contentaient de vivre à la surface des choses, sans grande exigence, suivant son autorité, ses lois et ses volontés »¹.

Le comportement des filles est encore plus amorphe que celui de la mère. Elles tolèrent leur destinée et la domination totale du père.

Vis-à-vis de sa mère, Ahmed a une attitude encore plus complexe. Il la méprise car elle l'a livrée dans une soumission totale au père qui a détruit son identité féminine. Aux yeux d'Ahmed, sa mère a abandonné son statut protecteur de mère. Par son asservissement au père, elle a failli à sa mission :

« Quand elle ne suscitait pas en moi de la pitié, ce sentiment de honte amère ou de la colère certes silencieuse, elle ne comptait pas, c'est-à-dire elle n'existait pas. Je ne la voyais pas et j'oubliais qu'elle était ma mère. Il m'arrivait de la confondre avec Malika, la vieille servante, ou avec le fantôme d'une mendicante qui venait de temps en temps se réfugier chez nous, dans le vestibule, quand les enfants la pourchassaient en lui lançant des pierres et des insultes »²

Ainsi, le regard négatif porté sur l'épouse et sur la mère quand elles n'enfantent que des filles et la suprématie du garçon par rapport à la fille sont partagés par l'ensemble des membres de la société. C'est pourquoi la mère de Ahmed/Zahra se soumet à la décision du père.

Dans *le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, nous retrouvons cette discrimination envers la gente féminine, discrimination qui est née de la peur et de l'attitude de soumission de la femme elle-même.

A chaque fois qu'il décrit sa mère Fatma, le narrateur nous représente l'image de la femme soumise qui ne pouvait jamais donner son avis ou résoudre le moindre petit problème de peur de contrarier les gens qui l'entouraient. Elle

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit, p9.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Op.cit, p162.

ne faisait que suivre les décisions que prenait le père. Il était le seul à diriger toute la famille :

« Ma mère que les chagrins et les soucis n'avaient point ménagée depuis la mort de ma grand-mère, puis de mon grand-père, était devenue une pauvre créature timorée, irrésolue, incapable de prendre parti ; une fois qu'elle avait émis timidement quelques objections que lui suggéraient son bon sens ou son expérience de la vie, elle s'inclinait et ne contrariait jamais ceux qu'elle aimait »¹.

Fouroulou, le personnage principal du roman *Le Fils du pauvre*, nous décrit que quoique soumise et peureuse, sa mère était courageuse :

« Ma mère a vu mourir un frère, des sœurs, sa mère puis son père. Elle est familiarisée avec la douleur et le silence. Elle ressemble aux chênes rabougris qui, poussant aux bords des chemins, s'obstinent à végéter malgré les intempéries...ma mère a l'habitude de réagir en serrant ses lèvres minces. Elle est stoïque sans effort ou insensible par usure »².

La soumission de la mère de Fouroulou, l'enfant se l'explique par la peur de perdre ses enfants et son mari, espérant conserver la stabilité de la famille. Lors du départ de Fouroulou à l'école de Tizi-Ouzou, sa mère fut la personne la plus chagrinée de la famille, éprouvant une tristesse si grande qu'elle se demandait si son fils pouvait se débrouiller sans elle et sans sa protection :

« La mère aurait voulu lui envoyer toutes les bouchées de couscous qu'elle prenait. Elle s'inquiétait de la façon dont il ferait son lit ce soir-là...elle était triste de le savoir loin de ses soins et de sa tendresse »³.

¹- Mouloud, FERAOUN.*Le fils du pauvre*.Paris : du Seuil, 1997. P.40.

²- Mouloud,FERAOUN.*Le fils du pauvre*, Op.cit.P.74.

³- Mouloud, FERAOUN. Op.cit.P.108

La femme mère ou épouse est donc soumise que ce soit chez Tahar Benjelloun ou chez Mouloud Feraoun mais de manière différente. La mère d'Ahmed accepte le mensonge et renie l'identité de sa fille tandis que celle de Fouroulou a peur de perdre son fils par amour.

1.2. La femme sœur :

Les sœurs du garçon, que ce soit chez Tahar Benjelloun ou chez Mouloud Feraoun, ont la même attitude de soumission vis-à-vis du frère. Le même sentiment de supériorité se retrouve chez ce dernier. Fouroulou, bien qu'il aime ses trois sœurs, Baya, Titi et Zouzou, trouve normal qu'il soit le mieux servi et qu'il bénéficie de faveurs dont les filles étaient privées :

« Tant pis pour elles si elles ne sont que des filles s'exclame Fouroulou. »¹

Baya, l'aînée des sœurs, était celle, qui avait la responsabilité de prendre soin de son frère et de l'entretien de la maison, sa mère lui a déléguée cette tâche :

« Baya aidait notre mère...Elle était intelligente, courageuse et obstinée. Elle s'imposa par sa force, réussit à se faire respecter et à se faire craindre. Baya était chargée spécialement de veiller sur moi et de me distraire »².

En seconde position, nous trouvons la deuxième sœur de Fouroulou, Titi. Celle-ci était très obéissante et soumise au point où elle acceptait toutes les méchancetés et les coups de Fouroulou. Le frère l'évoque ainsi :

« Elle n'était pas plus grande que moi et me ressemblait autant qu'une petite sœur ressemble à son frère. C'est-à-dire qu'on pouvait la reconnaître grâce à son foulard et à sa natte de cheveux longs. Elle

¹- Mouloud, FERAOUN. Op.cit.P.88.

²- Mouloud, FERAOUN. Op.cit.P.26.

avait un bon naturel qui lui permettait d'essuyer mes coups et d'accepter mes moqueries avec une mansuétude peu imaginable chez un enfant de son âge »¹.

Fouroulou (alias Feraoun) fut l'enfant gâté par toute la famille et en particulier par ses sœurs : étant le fils unique de la famille, elles lui éprouvaient de l'admiration mêlée à une crainte. L'écrivain déclare à ce propos :

« Les sœurs rappelaient leurs torts envers le futur grand homme, regrettaient de ne pas l'avoir supporté en maintes et maintes occasions, promettaient de le chérir tendrement »².

Dans les romans de Tahar Benjelloun les sentiments de supériorité chez le frère et de soumission chez les sœurs sont présents mais en étant plus complexes car les sœurs savaient que tout était mensonge ; loin de lui manifester de l'amour comme le faisaient les sœurs de Fouroulou, celles de Ahmed :

« cherchaient à nuire d'une façon ou d'une autre à leur frère caché, mais ce frère était hors d'atteinte ; invisible, il continuait malgré de régner »³.

Elles punissaient leur frère en refusant sa sécurité illusoire et sa fausse domination, tout en refusant de déclarer la féminité de son sexe et de l'accepter comme une sœur. Soumises à la volonté du père, elles valident son mensonge mais tout en refusant à Ahmed toute identité ; il n'est ni leur frère ni leur sœur :

« Nous sommes venues, cinq doigts d'une main, mettre fin à une situation d'usurpation et de vol. Tu n'as jamais été notre frère et tu ne serais jamais notre sœur. A présent, écoute-moi. Tu nous as fait croire que tu étais une statue, un monument donnant la lumière, ramenant l'honneur et la fierté dans la maison, alors que tu n'étais qu'un trou enveloppé d'un corps maigrichon, un trou, tu l'avais bouché avec de la cire et tu nous as trompées, humiliées ; comme le

¹- Mouloud, FERAOUN.Op.cit.P.25.

²- Mouloud, FERAOUN.Op.cit.P.108.

³- Tahar, BEN JELLOUN.L'enfant de sable.Op.cit.P.93.

père tu ne te gênais pas pour nous mépriser ; tu passais hautaine et arrogante »¹.

Il faut noter que ce n'est que dans le deuxième roman, *La nuit sacrée*, que les sœurs osent dénoncer le mensonge du père et du frère.

1.3. La femme fille :

Dans la famille traditionnelle telle que décrite par Mohammed Dib, ce qui est important pour une jeune-fille ce n'est surtout pas de trouver un travail et participer à la vie active mais de trouver un mari. C'est le cas de Zakya, la fille d'un bourgeois de Tlemcen Mokhtar Raï. La grand-mère ne manque pas de le répéter à son fils qui n'était pas contre le fait que sa fille devienne institutrice après l'obtention de son baccalauréat.

Pour la mère de Mokhtar Raïs, ce qu'il faut pour sa petite-fille qui est une jolie fille ce n'est pas un travail d'institutrice mais plutôt un mari avec qui elle passera sa vie à obéir et à servir. Par ailleurs, toujours selon le raisonnement de la grand-mère, la fille doit se marier très jeune pour décharger sa famille du poids matériel qu'elle occasionne et de peur de la honte qu'elle puisse produire. Sonia Ramzi-Abadir partage cette idée dans son ouvrage critique *la femme arabe au Magreb et au Machrek* :

« La famille doit traverser les siècles le front haut et les mains pures. Elle doit sauvegarder « l'honneur », mélange d'amour-propre, de dignité, de moralité, de fierté, de solidarité. C'est comme un feu intérieur qui oblige l'individu à ne pas perdre la face. [...] chaque atteinte à l'honneur sera vengée. La famille représente le sang des ancêtres, la vie même dans sa permanence. On la défend donc parce qu'on défend son propre sang et sa vie »².

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit sacrée*. Op.cit, p37.

²- Sonia ,RAMZI-ABADIR. *la femme arabe au Maghreb et au Machrek, fictions et réalités*. Alger: ENAL, 1986.P.92.

Le discours de l'aïeule est clair. Sous l'écriture de Dib, elle reprend le discours de toute la société de l'époque : la jeune-fille doit se tenir loin du regard des hommes et le seul être masculin qu'elle aura le droit de voir, c'est l'époux qu'on lui aura choisi. Elle lui doit respect, soumission et obéissance.

Naffissa Zerdoumi décrit dans son roman *L'enfant d'hier* comment doit se comporter la femme maghrébine dans son milieu :

« Ici, [la demeure] est un lieu féminin. Pour la femme parce qu'elle est le lieu normal de son existence. La maison est conçue pour elle, pour protéger son intégrité, pour qu'elle y soit à l'aise pendant la plus grande partie de son existence sur terre où elle y vit. Pour l'homme la maison est l'endroit où il vient s'unir à son épouse et manger la nourriture que les femmes préparent. Se coucher et manger c'est entrer dans le mystère du monde des femmes. C'est peut-être pourquoi on se couche et on mange en silence. Et dans cette maison l'homme n'est pas tout-à-fait à l'aise, un peu comme s'il n'était pas chez lui. C'est le domaine exclusif des femmes et il ne convient pas qu'un homme flâne au milieu d'elles. La famille étant patriarcale, l'homme règne sur la maison »¹.

Aouicha, la seconde fille de Aïni, a retenu la leçon : elle décrit à sa mère la façon dont elle s'est tenue quand son cousin lui a remis un panier de nourriture :

« Je me suis mise derrière la porte pour qu'il ne me vois pas »².

Ainsi le seul rôle qu'une jeune-fille doit apprendre est celui de la soumission et de l'obéissance au mari et à la belle-mère. Elle est obligée d'apprendre comment assurer toutes les activités ménagères pour refléter l'image de l'épouse idéale qui sera plus tard la servante du conjoint pour toute la vie.

¹- Naffissa ,ZERDOUMI. Cité par Lotfi,MAHERZI,in *.Le cinéma algérienne*.Alger:SNED,1985.P.264.

²- Mohammed,DIB. *La Grande maison*.Paris:du Seuil, 1952.P.158.

La femme donc ne peut vivre que par l'existence de son mari. Elle n'a pas une vie propre à elle mais elle vit par procuration. Elle n'a pas le droit de donner son avis sur les décisions qui la concernent et qui concernent sa propre famille.

Par ce comportement, l'épouse demeure privée de sa propre voix et de ses sentiments et pensées, elle reste donc objet de soumission. C'est ce que représente parfaitement Zakya, impuissante devant le joug de la tradition. Elle déclare :

« Mon père désire me marier : je me sou mets. Comme il se doit. Tel est notre sort, à nous. Je ne veux pas aller à l'encontre de sa volonté, pour qu'on ne parle pas en mal de moi, pour qu'on ne me blâme pas. Il m'a donnée la vie, il peut faire de moi ce qu'il voudra, je lui obéirai. Mon cœur en sera déchiré ?... Qu'importe. On saura au moins que je vis selon la règle, et nul n'osera me railler »¹.

Ce passage révèle une situation d'interdit dans laquelle la société a plongé les femmes. Les conditions sociétales ont bloqué la communication entre père et fille.

Il résume parfaitement la conception de la femme fille : silencieuse, subissant la volonté du père, humble et servante dévouée. L'obéissance aveugle de la femme est le pilier et la base de la construction de la famille, le couple n'existe pas. La femme doit subir dans le silence les sautes d'humeur du mari et sa violence par peur de la répudiation, qui est un acte largement courant dans les sociétés du Maghreb. D'un simple geste ou d'une simple phrase, le mari a le droit de renvoyer sa femme sans aucun jugement. Soit pour impossibilité d'enfanter (sans d'ailleurs savoir si la faute incombe à elle ou à lui), soit

¹- Dib Mohammed. *Un Été africain*. Paris:Seuil,1959.P.128.

parce qu'elle n'a enfanté que des filles, soit parce qu'elle est tombée malade. La femme perd tout.

Dans cette société patriarcale, la femme veuve n'a pas une meilleure condition que la femme divorcée. Elle est sans son mari absolument seule ; sans aucune protection ni appui financier, elle affronte péniblement les événements durs de la vie comme Aïni et toutes les veuves de Dar Sbitar dans *La Grande maison* : Mimi, Tante Hasna, Zoulikha, Zina, Yamina. Quand une femme devient veuve, elle se charge de toutes les obligations ; elle se retrouve seule à répondre aux différents besoins de sa famille ; et pour leur procurer de quoi subsister, elle doit travailler dur.

Même veuve, privée de son protecteur et de l'appui financier que l'homme lui procurait, la femme reste toujours soumise. Aïni, bien que ce soit elle qui subvient aux besoins de ses enfants, accepte avec soumission et déférence les croutons rassis de Lalla Hasna et le couffin du cousin. Quand elle décide de pratiquer du commerce illicite entre Oujda et Tlemcen, elle a peur que son fils Omar qui n'est encore qu'un enfant ne le sache et le lui interdise.

Dans cette société patriarcale, la femme veuve adopte un comportement masculin en essayant de remplacer le père absent, Quand elle veut placer son fils en apprentissage chez El Hadj dans *Le Métier à tisser*, c'est encore Aïni qui, par l'intermédiaire de la femme du tisserand, va solliciter la place pour son fils. Et c'est avec une attitude de soumission qu'Aïni se présente face à El Hadj.

Face aux différents événements durs de la vie, la femme veuve se bat seule, mais en perdant toute sa féminité.

Cependant, quand la femme devient belle-mère son statut s'améliore. En fait, elle ne fait que s'amplifier le regard dominateur de l'homme (son fils) sur la femme (l'épouse). Dans *Le fils du pauvre*, Tassadit, la grand-mère de Fouroulou, était la seule responsable de la maison et c'était elle qui commandait

les belles-filles et leur distribuait les différentes tâches, avec sévérité. Le jour de sa mort, ses belles-filles la pleurèrent hypocritement car chacune était contente d'avoir sa liberté :

« Elle fut médiocrement pleurée par ses deux belles-filles qui pensait ainsi être plus libre »¹.

Ainsi l'une des caractéristiques du statut de la femme objet dans la littérature maghrébine produite par les écrivains hommes est celle de la soumission.

2. Femme, objet de désir chez les auteurs maghrébins :

2.1. Soumission imposée dans les relations conjugales

Malgré les déclarations de Djamel dans *Un Été Africain*, qui disait que toutes les femmes devraient s'appeler « Nafissa », c'est-à-dire si nous traduisons « notre âme », et alors qu'il avait cru entendre sa femme l'appeler « mon ange » alors qu'elle lui disait « on mange », le couple comme nous l'avons vu plus haut, dans les romans maghrébins étudiés, n'existe pas. Il n'y a pas véritablement d'amour entre le mari et la femme, car dans la société traditionnelle il ne convient pas d'étaler ses sentiments.

Nous retrouvons un passage qui le prouve dans le roman où Djamel décrit secrètement sa femme :

« Celle qui a la charge de nos existences, se dit Djamel, considérant l'ovale allongé de son visage. Il ne peut nier qu'elle soit jolie. Son menton pur est d'une beauté tendre, que relève la finesse des lèvres

¹- Mouloud, FERAOUN. *Le fils du pauvre*. Paris :du Seuil, 1997. P.72.

légèrement arquées. Avivée par l'air du matin, la roseur des joues trahit encore mieux l'extrême jeunesse de Nafissa »¹.

Dans *L'incendie*, Mama endure en silence, les coups de son mari, se sentant même coupable : c'est le « summum » de la réification. Cette femme appartient à son mari comme un objet.

Le statut de la femme est clairement défini dans les différents romans du corpus : elle est soit femme-épouse-mère, femme de ménage, soit prostituée et déchue si elle n'accepte pas le diktat social. C'est ce qu'écrit Tahar Ben jelloun dans *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. Métaphoriquement, le narrateur dans le roman assimile la femme qui refuse le premier statut aux villes de Fès et de Tanger. Dans la description de ces deux villes il utilise des métonymies qui renvoient à la femme (front, chevelure, épaules, regards, visages, nombril). La femme est comme Fès « une ville répudiée », s'offrant au regard de l'étranger ; Elle devient une prostituée, celle dont personne ne veut.

2.2. Statut de la femme brisée par la soumission :

Dans *les amandiers sont mort de leurs blessures* de Tahar Ben jelloun les villes traditionnelles, envahies par les touristes étrangers, sont dévalorisées et sont désignées par le narrateur comme des « prostituées ». Elles sont décrites comme des « putains » racoleuses, telle la ville de Assilah :

*« Mais Assilah se maquille.
Elle se met au bord de la route.
Welcome to Assilah-Thank you for your visit- Come back-
Don't forget Assilah -Choukran- Merci»².*

¹- Mohammed, DIB. *Un Eté africain*. Op. cit. P. 63.

²- Tahar, BEN JELLOUN, *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris: Maspero, 1976. P. 113-153.

Assilah qui est décrite comme une femme qui se maquille pour séduire les touristes, montre à quel point la femme est conçue comme objet de désir chez les hommes au Maghreb.

Tanger, ville traditionnelle qui s'est modernisée, est également vue à travers le corps d'une femme où aiment se blottir les hommes :

« C'était une époque où tout était facile, c'était le temps où Tanger somnolait, se laissait aller à une lassitude précoce, prenant plaisir à exhiber son statut de ville hermaphrodite... Nombreux étaient ceux qui accouraient du monde entier pour se lover dans ses bras »¹.

De la même façon que la ville, la femme séduit l'homme par son éclat et sa grâce. Dans un autre roman de Tahar Ben jelloun *La nuit de l'Erreur*, Zina sélectionne cinq hommes pour se venger de la tromperie de sa naissance. La ville et la femme sont au niveau de l'écriture interchangeable chez l'auteur les deux sont détestables :

« Zina-Tanger/ Tanger-Zina. Ah Tanger ! Quelle pute ! »².

Ce regard de l'espace prostituée est généralement approprié à la ville étrangère comme Paris. Pour les maghrébins Paris est réduite au quartier des prostituées, Resteville. Dans le roman Nadia caractérise Resteville de femme dangereuse, étant donné que :

« Même les meilleurs se cassent les dents quand ils sont à Resteville. Putain de ville ! Quelle merde »³.

Les villes traditionnelles comme Fès ou Tanger en s'offrant à l'étranger perdent leur honneur. Elles sont vues comme des femmes prostituées, ayant abandonné leurs valeurs. La femme-ville développe cette image et exacerbe le

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit de l'erreur*. Paris : Seuil, 1997.P.97.

²- Tahar, BEN JELLOUN, *Op.cit*.P.97.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *La Réclusion solitaire*. Paris : Dénoel, 1976. P.24-25.

désir des hommes. Le personnage féminin est alors aperçu exclusivement comme sexe :

« Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance, pas n'importe quel sexe. Pas un sexe innocent et imberbe. Mais celui d'une femme. Celui qui a vécu et enduré. Celui qui s'est fatigué...Les rues de notre quartier le connaissent bien. Les murs l'ont apprivoisé et le ciel lui a fait une place »¹.

Les jeunes hommes fantasment la jeune fille absente et projettent sur les murailles de la ville ce fantasme : les murs tagués deviennent de la chair féminine :

« Sur le mur, des enfants ont dessiné la guerre avec un morceau de charbon, à côté un dessin, probablement fait par les mêmes gamins, représente un corps sans bras, sans jambes, avec un pénis énorme et cette inscription : « l'amour est un serpent » qui glisse entre les cuisses ! Nous sommes à table, mon père mange en silence. Ma mère me regarde. Soudain on entend dans la rue : vagin de ta mère ! ...moi, je souris »².

L'auteur se distingue en dehors du texte reproduit sur la cloison et des mots entendues, et ceci, en les ajoutant entre guillemets. La devise transcrite en dessous du graphisme est détruite phonétiquement. La langue est complètement brisée, « serpent » « l'amour », les tableaux et les énoncés érotiques brisés créent un excès marquant le niveau de la faim sexuelle. Donc la relation qui lie le jeune homme à la femme dans cette société est celle d'un animal sauvage à sa capture. Cette faim est également citée par l'auteur dans le même roman *L'écrivain public*, il le déclare dans ce passage :

¹- Tahar, BEN JELLOUN.*Harrouda*.Paris: Dénoel.P.13.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'écrivain public*.Paris :Seuil.P.187.

« Durant le Ramadan elle me rejoignait, tard le soir, dans un terrain vague ... elle pleurait en me serrant dans ses bras avec force et violence »¹.

« Je prenais ce corps à pleines mains, je le pétrissais, je me collais à lui comme si je défonçais une porte, comme si je piétinais un bout de terre »².

La femme se met à l'aise dans ces endroits, autant que dans le bain et sur les terrasses des maisons. Le regard porté sur elle dans le roman forme différentes preuves que l'auteur représente afin de démontrer le trouble que provoque la femme chez les jeunes hommes assis sur les terrasses des cafés du centre-ville :

« Les hommes regardent les femmes en pétrifiant leurs corps ; chaque regard est un arrachage de djellaba et de robe. Ils soupèsent les fesses et les seins »³.

« Ils regardent les jeunes filles, quelques-uns faisaient des commentaires vulgaires sur la démarche de cette femme ou sur le cul bas d'une autre »⁴.

Ce qui est ciblé chez les femmes, c'est exclusivement et incontestablement son corps : « seins », « fesses », les actes que conçoivent les hommes sont désavantageux pour une femme. De ce fait il est très risqué pour elle de s'hasarder dans la rue car elle sera sûrement harcelée :

« Hamid, un brute mettait son médium entre les fesses des garçons et des filles et n'hésite pas à exhiber son sexe pour effrayer les petites filles qui allaient chercher de l'eau à la fontaine publique »⁵.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit.P. 66.

²- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit.P.66.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Paris : Seuil, 1985. P.102-102.

⁴- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit .P.145.

⁵- Tahar, BEN JELLOUN. *L'écrivain public*. Op.cit.P.42.

Même les femmes déséquilibrées mentaux ne sont pas tranquilles dans la rue c'est le cas de Harrouda qui a été violée impétueusement par un groupe d'hommes et par ce fait est devenu une proie pour tous les passants :

« Les adultes riant, la provoquent, lui enfoncent le poing dans le vagin, le retirent ensanglanté puis s'en vont. Ils la font pleurer »¹.

La femme est obligée de s'enfermer et ne pas franchir le seuil de la maison car la société traditionnelle lui impose de se soumettre en suivant les règles transcrites par ces ancêtres afin de se protéger comme nous le prouve ce passage :

« On lui a dit qu'une fille doit rester vierge jusqu'à l'arrivée du mari. On lui a dit aussi de se méfier des regards tendres et des paroles douces. On lui a dit de ne jamais regarder un garçon dans les yeux (...). Tôt on lui a présenté un dessin du monde : le Bien d'un côté, le Mal de l'autre. Elle doit rester dans le territoire du Bien où elle sera préservée du vice et de la honte (...). De l'autre côté, il y a le Mal et les autres. Le sexe, la cigarette, l'alcool, la jouissance...C'est la nuit »².

La femme maghrébine est claustrée dans le domicile parental ou conjugal, mais également à l'extérieur dans la rue et plus particulièrement dans les coutumes, elle est écrasée psychologiquement et physiquement. En dehors de l'envie qu'elle provoque, sa présence dans la ville, endroit uniquement destiné aux hommes, est conçue par les personnages masculins semblables à une provocation inadmissible sur leur espace. De ce fait, la femme finit par accepter son sort et se soumet aux traditions, la mère du narrateur le déclare dans Harrouda de Tahar Ben jelloun:

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *Harrouda*.Op.cit.P.42.

²- Tahar, BEN JELLOUN.*Les amandier sont morts de leurs blessures*. Paris : Maspero ,1976.P.41 -42.

« *Je n'avais pas de place dans ce monde extérieur* »¹.

La femme est convaincue et a fini par accepter sa destinée, semblablement à la ville qui a été agressée par des modifications et un urbanisme brut. Dans *La nuit de l'erreur* l'auteur nous le déclare :

« *Tanger était abandonnée à elle-même. elle crevait lentement, une autre ville s'était mise à sa place, une ville inconnue, pas belle, sans mystère et sans joie* »².

La femme souffre du même sort dans les romans de Ben jelloun car nous retrouvons Ahmed dans *l'Enfant de sable* qui est une fille masquée par son père derrière les habits d'un homme ; Yamna qui est exposée à la clientèle du bordel dans le personnage d'une Juive dans *La prière de l'absent* ; Zina qui s'isole à Chefchaouen et se surnomme Cherifa dans *La nuit de l'erreur*.

La femme comme l'espace se transforme et égare une grande partie de sa personnalité. Car quand la femme n'est pas dans la maison enfermée en tant que mère, épouse, belle-mère où filles soumises, elle se retrouve dans un bordel en tant que prostituée prête à être harcelée sexuellement :

« *Après l'avoir examinée, la patronne lui dit « tu seras la petite Juive de cette maison » [...] Yamna parla rarement [...] elle avait consenti à perdre définitivement [son corps] en le laissant se donner et s'user entre les mains d'inconnus dans une obscurité total* »³.

Du même fait, la femme aux Maghreb est représentée dans deux statuts, l'auteur nous le cite dans Harrouda :

« *Femme de ménage, prostituée déchue* »⁴.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *Harrouda*. Paris : Dénoel, 1973. P.72.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *La nuit de l'erreur*. Op.cit.P.110.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *La prière de l'absent*. Paris:Seuil, 1981. P.67-68.

⁴- Tahar, BEN JELLOUN. *Harrouda*. Op.cit .P.62.

Au cœur de la nouvelle ville, la femme n'a pas une position sociale favorisée, elle est mise dans des emplois où elle doit attirer l'attention du client par son corps, soit barman soit comme une employée aux seins nus.

Même si elle pratique une profession honorable, elle demeure équivoque, c'est le cas de Najia l'institutrice, auprès de qui se dirige Mourad quand il est en mésentente avec son épouse *dans l'homme rompu* :

« Quelqu'un t'a vu rentrer ?

Non, je ne crois pas.

Je te demande ça parce que les gens sont méchants. Ils surveillent et médisent sur mon compte. C'est dur d'être une femme seule dans ce pays. Il m'arrive parfois d'avoir envie de boire un verre sur une terrasse face à la mer et de fumer une cigarette. Si je le fait on me prendra pour une putain. Alors je reste chez moi et m'occupe de ma fille »¹.

La femme maghrébine doit donc être enfermée afin de se soumettre aux traditions.

Synthèse

Ainsi la première caractéristique du statut de la femme dans la littérature maghrébine est celle de la soumission. Cependant la deuxième caractéristique, plus grave encore dans le processus de chosification est le corps. Elle est considérée comme « corps-désir » et « corps-travail », puisqu'elle existe que pour assumer toutes les tâches du foyer, la femme est objet de désir, corps plaisir, objet de possession. Par ce fait nous déduisons que la femme maghrébine doit être enfermée et pratiquer tous les asservissements sociaux afin de satisfaire son entourage.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'homme rompu*. Paris :Seuil,1994. P.80.

C'est ce que nous allons essayer de dévoiler dans le chapitre qui va suivre en se focalisant sur les écrits de Mohamed Dib et de Tahar Ben Jelloun qui ont consacré un bon nombre de romans traitant l'espace réservé aux femmes maghrébines.

Chapitre II

Femme Enfermée dans la littérature maghrébine

Introduction

La femme, objet de soumission et objet de désir, est une possession de l'homme qui, par peur de la perdre, l'enferme. Dans le regard masculin, cet enfermement n'est pas présenté comme une injustice. C'est pourquoi, généralement les personnages féminins du corpus analysé ne se révoltent pas. Les femmes dans la littérature maghrébine produite par les écrivains hommes subissent cet état car l'enfermement est vu sous l'angle de la tradition. Il est présenté comme la caractéristique d'une culture incontestable qui régit toute la société. L'enfermement fait partie du pacte social qui régit la vie de la femme. Fadéla M'rabet partage cette idée en se remémorant ses vacances à Collo :

« Petite ville du littoral constantinois qui, dans les années quarante, avait les allures d'une ville monacale où chaque maison semblait un monastère où des nonnes, cloîtrées depuis la puberté, servaient les hommes aujourd'hui et célébraient ceux d'hier (...). Elles ne sortaient de la maison que pour le cimetière ou pour cet autre tombeau qu'était le domicile conjugal »¹.

Ainsi la condition sociale de la femme est semblable à celle de la mort. « Enfermer » c'est « mettre dans un lieu clos », à l'abri de l'homme étranger et des regards indiscrets. Seulement l'enfermement n'est pas uniquement spatial mais aussi psychique et intellectuel ; et c'est le pire des enfermements.

Nous allons donc à travers les romans choisis dans le corpus essayer d'analyser ce regard que porte l'homme sur la femme maghrébine en deux points :

¹- Fadéla, M'RABET. *Une enfance singulière*. Paris : Balland, 2003 P71.

1- L'enfermement spatial dans les écrits du Maghreb.

2- L'enfermement psychique et intellectuel dans les écrits du Maghreb.

1. L'enfermement spatial dans les écrits du Maghreb

1.1. La femme maghrébine et les règles de la claustration

Au Maghreb la femme est enfermée dans le domicile parental ou conjugal. Ses sorties de cet espace sont règlementées. La rue est un espace exclusivement masculin interdit à la femme. Dans *La grande maison* de Mohammed Dib, les femmes sortent une fois par hasard, vêtues de leur haïk, drap blanc qui couvre entièrement leur corps de la tête aux pieds, et cela uniquement pour aller rendre visite à leurs parents ou bien aller au bain maure. Dans la tradition maghrébine, l'homme prend en charge toutes les responsabilités extérieures et cela même s'il est encore jeune en l'absence du père.

C'est le cas d'Omar, l'unique fils d'Aïni, veuve à un âge très jeune. Il partage, malgré son jeune âge, les tâches avec sa mère, prenant en charge les commissions de l'extérieur. Il est dans l'obligation de l'accompagner quand Aïni est obligée de sortir. Quel que soit leur statut ou leur âge, les femmes n'avaient pas le droit de circuler seule dehors. Quand Omar refusait d'aller faire des courses, Aïni le traitait de femme :

« Vas les hommes ne sont pas fait pour la maison, tu n'as pas honte fille »¹.

La maison est l'espace de la femme comme la rue est celle de l'homme. Par ce fait, la structure de Dar Sbitar est conçue pour préserver les femmes du

¹- Mohammed, DIB, *La Grande maison*. Op.cit, P. 52.

regard des hommes. Ces derniers sortaient très tôt le matin et revenaient avant le coucher du soleil :

« *Les hommes sortaient tôt, aussi les apercevait-on rarement* »¹.

Lorsque les hommes revenaient, toutes les femmes réunies dans le patio commun se sauvaient, chacune de son côté, en entendant la toux de l'homme qui voulait signaler sa présence. L'écrivain nous décrit ainsi Dar Sbitar

« *Grande et vieille, (...), elle s'enfonçait plus bas que la chaussée et faisait un coude qui préservait les femmes de la vue des passants* »².

Dès leur jeune âge, les garçons sont élevés à différencier leur espace de celui consacré aux filles. Dans *Un Été africain*, Djamel le déclare à Aïni :

« *Maintenant il faut se lever. La maison n'est pas faite pour lui* »³.

Dans la *Trilogie* de Dib, le monde entier appartient aux hommes, l'intérieur et l'extérieur. Ils s'occupent de tout ce qui se passe à l'extérieur, tout en régissant et en appliquant les lois à l'intérieur de la maison. Dans *La Grande maison*, Si Salah s'adresse aux femmes réunies dans la petite cour et qui étaient en train de commenter ce qui se passait à l'extérieur :

« *Rentrez dans vos demeures, tout ce qui arrive là, ne vous concerne pas* »⁴.

Les hommes revenaient à la maison qu'au crépuscule. Ce qui fait dire Djamel à sa femme :

¹- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.65.

²- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.71.

³- Mohammed, DIB. *Un Été africain*. Op.cit.P.62

⁴- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.181.

« L'occupante ici c'est toi, (...). C'est par conséquent toi qui en a la garde »¹.

Par ces comportements, les femmes savent qu'elles sont chassées du monde extérieur et que les hommes refusent d'admettre leur présence dans la rue où en dehors de la maison qui est leur lieu habituel.

Par conséquence elles sont dans l'obligation d'accomplir toutes les tâches ménagères qui englobent le nettoyage de la maison, le repassage, la cuisine et même la garde et l'éducation des enfants car dans la société maghrébine la femme doit accomplir toutes ses tâches pour être bien vue dans son entourage. Nous trouverons des passages dans la grande maison qui nous décrivent le rituel de cette être faible par exemple Badra l'épouse de Marhoum qui devait préparer le pain tous les soirs et Aouicha la fille d'Aini qui était obligée d'accomplir toutes les tâches ménagères :

« Toujours moi. Je me souhaite la mort. Peut-être après serai-je tranquille ! »².

Nafissa la femme de Djamel dans *Un été Africain* était à son tour très active :

« Tous les quinze ou vingt jours, la corvée en revient à Nafissa. Laver la bâtisse à grande eau, et de fond en comble, le premier jour ; balayer le lendemain. Quelle vie ! »³

De même, nous retrouvons aussi quelques passages dans *L'enfant de sable* De Tahar Ben Jelloun qui nous décrivent à quel point la femme était une éternelle esclave emprisonnée à la maison, elle dépendait et était soumise à l'autorité de l'homme, ce dernier est l'ultime personne à pouvoir programmer

¹- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.139.

²- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.55

³- Mohammed, DIB. *Un Eté africain*. Op.cit. P. 62

le déroulement de ses journées. De ce fait, elle survit dans un espace clos. Elle est un être caché loin de la société extérieure :

« Ahmed dit ses conditions, elle ne sortirait de la maison que pour aller au bain et à l'hôpital »¹.

La femme maghrébine est donc soumise à des règles très strictes et des conditions très difficiles et se retrouve condamnée à accepter le code structuré par les règles de la tradition. L'enfermement des femmes est la loi qui règne dans la société traditionnelle, l'auteur le souligne dans ce passage :

« Avant qu'une main sereine et bonne ne vienne la délivrer de cette prison où lentement on l'a enfermée »².

La circulation de la femme dans *l'enfant de sable* est l'image antique d'un pays où le personnage féminin reste un perpétuel mineur, soumis au personnage masculin. La femme n'a donc aucun poids. Par ce fait, elle se courbe automatiquement, car les femmes de cette société sont :

« Condamnées comme des infractions dès qu'elles ne respectent plus les conditions fixées par le code qui régit la conduite féminine »³.

Ainsi, les femmes, enfermées dans un espace qui ne s'ouvre pas vers l'extérieur mais donne sur une cour intérieure, finissent par accepter leur destinée.

1.2. L'espace clos dans l'enfant de sable

L'enfermement du personnage féminin dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jalloun est le reflet des traditions d'un pays où la femme continue à être :

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de Sable*. Paris : du Seuil. P. 69.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de Sable*. Op.cit. P. 131.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de Sable*. Op.cit. P. 80.

« Une éternelle mineure, subordonnée à l'homme et lui devant obéissance »¹.

L'écrivain nous offre dans son récit un tableau bouleversant d'une société où l'homme et la religion demeurent sur l'apogée du pouvoir qu'ils ont saisi. Par ce fait, la femme est mise à l'écart dans son statut et n'a aucun choix. Donc, elle se plie automatiquement à la bienveillance de l'homme. Sa soumission porte le cachet de la claustration :

« Et, pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. (...) J'étais secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité »².

Sur ce précédent passage, nous retrouvons deux mots utilisés par l'auteur « réduite ; limité » qui démontrent et prouvent la dureté de l'enfermement subis par les femmes de sa société. Cette claustration crée une atteinte grave aux libertés de l'homme figurant sur *la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948*.

Au fil du récit, nous remarquons qu'au Maroc, la femme a un statut de prisonnière. Son développement dans l'espace romanesque est dominé par l'autorité masculine. L'homme est le seul ordonnateur, il gère les déplacements ainsi que l'emploi du temps de son épouse. Par ce fait, cette dernière vit dans un espace clos. La femme est donc un personnage condamnée éloignée de l'espace extérieur car son investissement des lieux est réduit.

Obéissante à une rigoureuse réglementation, ses déplacements sont certainement conçus comme des infractions dès qu'elles ne respectent plus les règles fixées par l'ordre patriarcal qui dirige la conduite féminine dans cette société. Le maître la de maison établit les conditions de la vie en couple d'une façon arbitraire, ce sont des conditions qui tendent à bloquer la

¹- <https://www.editions-harmattan.fr/ auteurs/article-pop.asp?no = 25309f no-artiste = 16894>

²- Tahar, BEN JELLOUN. *l'enfant de sable*. Paris, Editions du Seuil, P.34.

femme à longueur de journée entre les grands murs des maisons aux allures d'une véritable cellule. L'enfermement est le cachet de son existence.

Par ailleurs, se manifeste aussi l'autre visage de la violence dans *L'enfant de sable*. C'est une violence ingénieuse, plus trompeuse car elle vise à façonner à la femme une mentalité conforme aux idées dominantes qui vise à la culpabiliser afin de justifier sa claustration :

« Son époux, toujours mécontent, à la fierté froissée, à l'honneur perdu la rendait responsable du malheur qui s'était abattu sur eux »¹

L'illégal est rapidement dressé entre cette femme et le mâle chargé de tous les angoisses, ou encore entre la femme et Eve, épouse d'Adan personnage de la bible rendue responsable du péché primitif et de la disgrâce de l'humanité.

Cette femme s'est effondrée dans le piège du discours dévalorisant et péjoratif de l'homme au point où :

« Elle se mettait aussi à se désintéresser de ses filles. Elle s'en voulait d'être là, se détestait et se frappait le ventre pour se punir »²

Cette stratégie nuisible menée par l'homme est un calvaire pour cette épouse devenue la victime des remords que son mari lui assigne sans aucune conscience ni scrupule. Afin de justifier l'incapacité de sa femme à accoucher d'un garçon, il va incarner le personnage de médecin en s'appuyant même sur de faux arguments scientifiques qu'il entreprend à faire absorber à sa femme. Vu que le point de vue de l'homme à force de vigueur dans la société maghrébine et que son discours ne subit aucune contestation et est une vérité absolue car les propos des hommes sont indiscutables, les hommes consolident

¹- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit. P.19.

²- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit. P.19.

chez la femme maghrébine le sentiment de culpabilité. Nous relevons ce passage du roman qui le souligne :

« Ça doit être une malformation, un manque d'hospitalité qui se manifeste naturellement et à ton insu à chaque fois que la graine que tu portes risque de donner un garçon »¹.

D'après cet extrait nous remarquons que la femme doit se soumettre à de pénibles épreuves afin de concevoir un garçon car dans une telle société, la progéniture masculine est le socle qui maintient la vie du couple.

Ecrasée par les traditions et les coutumes de sa société et par la domination dictatoriale de l'homme, la femme demeure condamnée à la réclusion.

1.3. Clausturation morale et physique :

Dans la lecture de *L'enfant de sable* nous relevons un constat irréfutable et sacré qui est celui du personnage masculin à l'image de l'agent de dégradation voir le détenteur de liberté de la femme, cette dernière est sous son emprise et vit le calvaire. Dans le récit, la violence se manifeste sous ses deux formes traditionnelles. Elle est d'une part physique, dès que l'épouse est torturée dans sa chair et d'autre part morale car cette souffrance s'origine dans l'enfermement qu'on lui impose.

Voici un passage du roman où l'auteur le souligne :

« Il avait même amené sa femme séjournée dans un marabout durant sept jours et sept nuits, se nourrissant de pain sec et d'eau. Elle s'était aspergée d'urine de chamelle »².

¹- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit. P.21-22.

²- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit. P.18.

La claustration et la punition que subit cette femme démontrent la perception du corps féminin par la société maghrébine. Nous relevons que ce corps n'appartient pas vraiment à la femme, mais il est la propriété du groupe social patriarcal. Celui-ci le garde sous sa tutelle et le soumet à des droits immuables. La femme est donc enfermée par faute de n'avoir pas accouché d'enfant mâle et doit donc obéir au résonnement bien masculin d'un mari en colère contre son destin et déterminé à se battre contre sa destinée.

Ainsi, il ne fera point cas du danger et arrivera même à faire boire des tisanes mortelles à sa femme dans le but d'enfanté un garçon :

« Elle avait bu un liquide saumâtre et très amer préparé par une vieille sorcière. Elle eut de la fièvre, des nausées insupportables, des maux de tête. Son corps s'usait. Son visage se ridait. Elle maigrissait et perdait souvent conscience »¹.

Au fil du récit de Ben Jelloun, nous remarquons que dans la société marocaine, la femme est semblable à une prisonnière sur qui on pratique toutes les techniques mortifiantes. Le personnage féminin dans *L'enfant de sable* a l'image d'un cobaye car ce père est arrivé à déguiser sa dernière fille en garçon :

« La femme, dans cette œuvre, habite un corps brûlé et noirci par toutes les formes d'oppression imposées par la société patriarcale et l'idéologie phallogocentrique »².

Afin de faire plaisir à son mari, la femme va emprisonner le corps de sa fille et étouffer sa féminité, la fille nommée Ahmed va être prisonnière dans son propre corps, l'auteur le souligne sur ce passage :

« Elle s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pensait avec du lin blanc ; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir

¹- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit. P.18.

²- <https://www.edition-harmattan.fr/auteurs/article-pop?no=253098no-artiste=16894>.

respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins. La bande de tissu autour de la poitrine me serrait toujours »¹.

Nous relevons donc que la femme dans la société maghrébine souffre d'une :

« Telle violence (...) qu'une histoire comme celle de cet homme dans un corps de femme est une façon de pousser cette violence très loin, à son extrême limite »².

La femme devient donc victime d'une oppression physique et d'une claustration obligatoire dans le roman de Ben Jelloun par faute d'être née fille.

Nous allons donc continuer notre investigation sur la conception de la naissance d'une fille au Maghreb et son enfermement psychique et intellectuel dans le deuxième point de ce chapitre mais dans les romans Algériens de Mohamed Dib.

2. L'enfermement psychique et intellectuel dans les écrits du Maghreb :

La maison est l'espace d'assemblée et d'application de valeur, néanmoins c'est aussi, un espace de claustration où la femme vit enfermée et opprimée.

2.1. La réclusion psychique de la femme dans les œuvres dibiennes :

Aouicha, Zhor, Meriem, Zakya sont les personnages féminins parmi lesquels Mohamed Dib symbolise le portrait des jeunes filles humiliées voir enfermées dans la société algérienne de l'époque où les femmes sont perçues comme des inutilités par faute d'être née « fille ». Aïni commente à ce propos :

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'Enfant de sable*. Op.cit. P.36-37.

²- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit, P.160.

« Quand donc allait grandir Omar, son garçon, pour la soulager de son faix ? Une fille ne compte pour rien »¹.

Le discours d'Aïni renvoie à l'image diffusée dans l'imaginaire commun algérien, qui penche au favoritisme et la domination du garçon, dès l'instant où la fille n'est qu'un poids qui pèse lourd, une pression et un risque pour l'honneur de sa famille. Par conséquent, toute fille doit être bien enfermée, bien gardée du regard masculin de l'extérieur jusqu'à ce qu'elle se marie.

Ainsi, nous relevons les paroles d'Aïni au sujet d'avoir une fille dans la société Algérienne :

« On la nourrit. Quand elle devient pubère, il faut la surveiller de près. Elle est pire qu'un aspic, à cet âge-là. Elle vous fait des bêtises dès que vous tournez le dos. Ensuite, il faut se saigner les veines pour lui constituer un trousseau, avant de s'en débarrasser »².

Par ce fait, nous réalisons que dans l'imaginaire collectif algérien, Avoir une fille signifie l'obligation de lui assurer le trousseau du mariage. Un tel fait est accablant pour les familles Algériennes, en particulier les pauvres, du fait que le trousseau de la femme Algérienne doit comporter tous objets de valeur (bijoux, vêtements, Tapisserie...). Les propos de Yamna Ben Taleb le soulignent sur ce passage du roman *« Un été Africain »* de Dib :

« Pour ce qui est de moi, tout est prêt depuis longtemps : son trousseau est au complet, il n'y manque pas une taie d'oreiller, un bonnet de bain, ni une épingle. Je lui ai fait trente pièces de chaque effet, trente robes de soie, trente chemises, trente... »³.

En outre, dans la société Algérienne patriarcale les filles sont privées d'étude et n'ont pas le droit de travailler, on doit les garder bien enfermée dans

¹- Mohammed, DIB. *La grande maison*.Op.cit,1950.P.90.

²- Mohammed, DIB. Op.cit, P.90.

³- Mohammed, DIB. *Un Eté Africain*, Op.cit. P.103.

leur domicile parental avant de les marier très jeunes afin d'éviter un éventuel scandale.

La grand-mère de Zakia le souligne sur ce passage du même roman :

« Le seul et unique capital d'une jeune fille n'est ni son instruction, ni son savoir-faire, ni même sa beauté, mais son innocence ! Sans ça, elle ne vaudrait fichtre pas un liard coupé en quatre !... »¹.

Mohammed Dib relève dans son roman *Un été africain* un autre fait assez courant dans l'imaginaire collectif algérien, qui est celui du mariage endogame, où la femme doit épouser un homme qui est du même groupe social voir son cousin, ce qui permet la conservation de l'héritage et la protection de la jeune fille qui ne sortira pas du milieu familiale et bien évidemment restera enfermée dans le milieu où elle a grandi uniquement pour éviter la circulation de l'héritage. C'est ce qu'affirme Yamna Ben Taleb à propos du mariage de sa fille Zakia avec son cousin :

« Son père estime que, mariée à son cousin, notre fille nous restera...Ce garçon continuera à vivre chez nous...Et mon mari ne sera pas obligé de lui remettre la part d'héritage de ma défunte belle-sœur »².

Par ailleurs, la jeune fille doit obligatoirement vivre à l'abri du regard masculin, et donc le premier homme qu'elle aura droit de voir est bien son époux. Par ce fait, nous réalisons que dans une telle société les femmes doivent bien obéir aux règles ancestrales fixées par l'ordre patriarcal et ne doivent en aucun cas franchir les limites prescrites par la tradition.

Nous retrouvons un passage dans *La Grande maison* où Aïni le confirme :

¹- Mohammed, DIB. Op.cit, P.107.

²- Mohammed, DIB. Op.cit, P.130.

« Quand une femme ouvre les yeux, c'est pour regarder un seul homme. Son mari. Une jeune fille, il faut élever un bon mur entre elle et le monde »¹.

De ce fait, nous réalisons que les femmes algériennes n'avaient même pas le droit de franchir un pas à l'extérieur de la maison.

Ainsi Mohamed Dib montre dans son roman l'obéissance de la femme Algérienne aux règles rigides dictées par le patriarcat qui oblige sa claustration de crainte d'un acte de déshonneur pour la famille.

Donc la famille algérienne fait de la jeune fille une chasse gardée, contrôlée, enfermée et aussitôt mariée afin de sauvegarder l'honneur de son entourage. La grand-mère de Zakya le souligne dans *Un été Africain* :

« Il n'y a que les filles perdues qui, pour leur malheur, ne se conforment pas à cette sainte loi. D'ailleurs n'importe quel homme convient à n'importe quelle femme »².

Du coup, la jeune fille Algérienne vivait dans un espace d'enfermement et devait se plier aux règles de la société qui l'oblige à rester dans la misère et l'ignorance et par ce fait, elle n'a jamais eu la chance d'aller à l'école.

2.2. La réclusion intellectuelle dans les œuvres Dibiennes :

En Algérie qui était une société traditionnelle, perturbée par la colonisation et distinguée par un peuple analphabète et principalement paysan, les femmes n'avaient aucune chance d'être instruite. Seuls les hommes ont eu l'opportunité de fréquenter les écoles françaises .De ce fait, Dib nous traduit

¹- Mohammed, DIB. *La Grande maison*, Op.cit, P.76.

²- Mohammed, DIB. *Un Eté africain*, Op.cit, P.107-108.

dans son œuvre *La grande maison*, l'image des personnages féminins ignorants. Zina le souligne dans ce passage :

« Nous ne comprenions pas toujours. Qu'est-ce que nous sommes ? Une pauvre femme, sans plus ? Nous n'avons pas été instruites et préparées à connaître »¹.

Nous retrouvons dans le même roman de Dib également Aïni qui était inculte et devait suite à ce fait trimbaler son fils Omar partout afin de lui compter les sommes d'argent qu'elle récoltait :

« Omar venait exprès pour vérifier la somme de l'Espagnol qui leur remettait. Sa mère ne savait pas compter »².

Nous réalisons que Dib met en scène la vraie image des femmes algériennes incultes, rabaisées par leur ignorance à cause des traditions archaïques qui les obligent à se soumettre à l'homme et rester enfermée dans les maisons et donc ne pas franchir les écoles. Ainsi nous retrouvons un passage où la fille d'Aïni, la petite Meriem est insultée par son frère Omar à cause de son analphabétisme :

*« Sa mère posait l'argent qu'elle rapportait à la maison, sur sa robe tendue entre ses jambes (...).
Voilà pour la farine, disait-elle. Vous voyez combien il en faut ?
Meriem avait les yeux fixés sur les pièces et les billets mêlés (...)
La petite appelait Omar.
Regarde, lui disait-elle. Il faut tout ça pour la farine seulement.
Bien sûr, idiot, répondait son frère »³.*

Dans sa narration l'auteur démontre la domination intellectuelle du garçon instruit sur la petite fille analphabète. Il met également en scène la suprématie masculine dans sa société quand il accorde au garçon le droit de

¹- Mohammed, DIB. *La Grande maison*, Op.cit.P.65.

²- Mohammed, DIB. Op.cit.P.132.

³- Mohammed, DIB. Op.cit.P.133.

traiter sa sœur d'idiote par faute de n'avoir jamais été à l'école. De plus, Dib garde la femme dans son statut d'illettré en lui assignant uniquement le rôle de femme tout à fait consciente de son infériorité intellectuelle. Nous relevons ce passage de Yamna qui le confirme dans *Un été africain* :

« Je ne comprends pas ces choses-là ; je suis une pauvre femme, trop ignorante, qui n'a jamais mis les pieds dans une école »¹.

Maintenue, par les instructions de la tradition obscurantiste, la femme devait restée claustrée, ignorante et se contenter uniquement de ce que son mari juge être bon pour elle. Par ce fait, l'instruction semble ne pas être utile pour les femmes Algériennes. Donc, le mariage est le but essentiel à atteindre pour les filles car la société les oblige à rester cloîtrées dans le domicile conjugal et accomplir uniquement les tâches ménagères et également effectuer leurs devoirs envers leurs maris, comme le souligne Lalla Zakia dans ce passage :

« Le mariage, pour une femme, c'est sa fonction, son travail, sa carrière, sa destination. Dis-moi un peu ce qu'elle pourrait faire en dehors de ça ? Et qu'est-ce qu'une femme non mariée ? Hein !... Moins que rien ! »².

Mohamed Dib nous montre à travers le personnage de Lala Razia que l'instruction est inutile dans la société Algérienne et que la science et le savoir-faire sont des futilités et donc non nécessaire. Par ce fait, le mariage reste le but de chaque fille dans ce milieu traditionnel qui oblige les femmes à apprendre uniquement comment assurer leurs tâches domestiques dès l'enfance afin de servir l'homme jusqu'à la fin de leurs jours comme le révèle Lalla Razia :

¹- Mohammed, DIB. *Un Eté Africain*. Op.cit. P.100.

²- Mohammed, DIB. Op.cit, P.107.

« Et, mariée, sa règle de conduite doit être la crainte et la soumission : ainsi seulement elle mériterait sa place sur terre et au ciel »¹.

Nous réalisons, au fil du récit de Dib que les femmes Algériennes ne peuvent donc exister qu'en fonction de leurs maris, elles sont dans l'obligation de rester liée à eux car les règles rigides de la société patriarcale les privent d'instruction et donc elles n'ont pas le droit de s'exprimer où de donner leurs avis.

L'homme seul a le droit de décider dans une tels société et la femme doit se soumettre à ses décisions.

De ce fait, les études et le savoir sont superficiels aux yeux des femmes car pour elles, il est inutile d'avoir un diplôme et de ne pas avoir un conjoint. De plus, les mères passaient leurs temps a former leurs filles depuis leurs jeunes âges pour être de bonnes épouses et avoir une éducation qui obéit aux normes de la société antique où elles vivaient cela veut dire qu'elles avaient une surveillance de près et surtout dès l'âge de la puberté comme l'explique Simone de Beauvoir :

« On ne naît pas femme : on le devient »².

Ainsi qu'on l'a déjà déclaré, la scolarisation des filles n'a aucune importance chez les citoyennes algériennes. Du coup, elles n'élèvent pas leurs filles à être instruite:

« Dans la trilogie, les femmes ont du respect pour les gens instruits, mais elles sont impuissantes face à l'ignorance »³.

¹- Mohammed, DIB. Op.cit.P.107.

²- Simone, DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard,1949.P.120.

³- Mohammed, DIB. Op.cit, P.104.

Nous relevons les propos d'Aïni qui a un regard médiocre et méprisant de l'école vis-à-vis de son fils Omar qui voulait faire des études :

« Nous en avons assez, s'écria-t-elle, de cette école ! Ha haï ! Espères-tu devenir ministre ? »¹.

Pour les femmes de la trilogie Dibienne l'école ne sert à rien, c'est une perte de temps car leur analphabétisme les pousse à croire cela. Lalla Hasna même en étant riche partage les mêmes idées qu'Aïni au sujet d'Omar qui a laissé tomber la coiffure pour aller à l'école :

« Ceux qui n'ont pas mis les pieds dans une école meurent de faim ? L'instruction n'est pas pour toi, ver de terre »².

En parallèle, les femmes éprouvaient beaucoup de respect et d'estime pour les gens instruits. Elles avaient beaucoup d'admiration pour les hommes instruits comme Hamid Saraj. Nous relevons un passage qui nous montre l'exclamation des femmes de Dar Sbitar en voyant Hamid Saraj lire :

« Elles regardèrent désormais Hamid comme celui qui serait en possession d'une force inconnue. La considération dont il jouissait à leurs yeux grandit dans une proportion presque inimaginable »³.

Nous retrouvons en outre cet extrait qui décrit l'ignorance intellectuelle des femmes :

« Ce sont, au fait, les prémisses de l'écriture, les premières expériences, les questions reflétant la curiosité des femmes : Tu écris des lettres ? Non, j'écris pour moi. De brusques rires d'incrédulité accueillèrent ma réponse... »⁴.

¹- Mohammed, DIB. Op.cit, p86.

²- Mohammed, DIB. Op.cit, p86.

³- Mohammed, DIB. Op.cit,109.

⁴- Mohammed, DIB.Op.cit. 112.

En outre, Mohamed Dib présente dans son œuvre également l'image de la femme conservatrice de tradition, reflété par Lala Razia qui mène une mentalité archaïque en refusant totalement le désir de sa petite fille Zakya à devenir institutrice. Elle le déclare dans cet extrait :

« pff ! Institutrice ! Cherche-lui un mari, ça fera davantage son affaire. Une Raï travailler? Tu veux sans doute que la ville daube sur toi et ta fille ! »¹.

Sur ce passage, Lala Razia représente l'image de la grand-mère dure qui sauvegarde le mode de vie traditionnelle de l'ancienne société et donc elle refuse totalement le changement où la modernité de la société. L'auteur reflète dans le personnage de Lala Razia, la femme qui tend à transmettre les valeurs archaïques et donc elle est contre l'instruction des filles car elle-même est passée par le même chemin en étant jeune donc à son tour, elle va le faire subir à sa petite fille. Elle le dévoile dans ce passage :

« Ah ! Non, mon cher ! Tu ne vas pas prendre sa défense contre ta mère ! Tu vois où vous conduit votre folie des études : nous manquer de respect, à nous, qui vous avons mis au monde ! »².

Et c'est ainsi que les traditions s'éternisent et se transmettent malgré toutes les objections et les peines qu'elles produisent.

Synthèse

La femme dans la société Algérienne et Marocaine patriarcale suivaient les règles ancestrales qui encourageaient l'homme à sa claustration. Par ce fait, la femme se sentait toujours obligée d'accomplir ses travaux ménagers

¹- Mohammed, DIB. *Un Eté Africain*. Op.cit.P. 108.

²- Mohammed, DIB. Op.cit.P.45.

sans franchir la porte du domicile conjugal si ce n'est pour rendre visite à ses parents où aller aux bains.

Mohamed Dib et Tahar Ben jelloun tout en s'alimentant de cette réalité décevante, nous ont fait part de ce réel enduré par la femme maghrébine à travers l'image de la femme claustrée.

La maison chez les deux auteurs est représentée comme l'espace clos où la femme doit vivre en acceptant et en respectant les règles de l'ordre patriarcal alors que l'espace extérieur est réservé uniquement à l'homme. Dans les œuvres étudiées la femme traditionnelle est associée à l'image de la femme enfermée. Toutefois, Mohamed Dib et Tahar Ben jelloun, nous brossent dans leurs œuvres plusieurs facettes de cette femme : (objet, enfermée et silencieuse). De même, nous allons dans le troisième chapitre découvrir à travers les personnages féminins choisis par les deux auteurs le reflet de la femme silencieuse dans les deux sociétés (Algérienne et Marocaine).

Chapitre III

La Femme silence dans la littérature maghrébine

Introduction

La parole est toujours « acte ». C'est une force agissante qui change la réalité car celui qui parle se pose, s'exprime, s'expose, sort de lui-même. La parole est donc action et c'est ainsi qu'elle a été comprise par les hommes. Ceci ressort à l'évidence de toutes les opérations les plus importantes de la vie sociale, c'est-à-dire de toutes les formules contractuelles « d'échange » puisque le contrat social est « parole » contre « parole ». Le « droit » n'est que la forme explicite de l'échange fondé sur la parole.

La forme la plus exemplaire du pacte fondé sur la parole a été donnée par les Hébreux dans leurs rapports avec Dieu : le pacte d'alliance est la parole de Dieu, une parole qui est acte, qui est action, à la puissance de laquelle les hommes sont appelés à participer par le « don » par le « sacrifice ». Sacrifice et don de ce fait sont pareils : le sacrifice est l'échange avec Dieu, le don est le sacrifice entre les hommes.

Déjà dans la civilisation grecque de la dernière époque et puis dans le monde chrétien le logos est la puissance de Dieu qui agit dans le présent. Dans le christianisme, cependant, le logos est incarné et inséré dans la réalité historique : **le verbum caro factum** est la « parole » celle qui crée toutes choses et devient « événement ». A partir de là on explique mieux pourquoi dans le Maghreb, la femme est exclue de la parole. On comprend mieux les raisons d'un contrôle culturel aussi rigoureux sur la femme. En poursuivant dans cette voie, il serait peut-être possible de trouver une corrélation très étroite dans les différentes cultures entre la puissance de la parole comme trait culturel de base et la position de la femme.

A côté du christianisme d'autres religions accordent une importance décisive à la parole de Dieu en particulier l'Islam. Là également, le monde a été créé par la parole de Dieu. Dans ce cas, toutefois le monothéisme passionné qui caractérise la religion musulmane ne tolère aucun logos indépendant de base sur la force spécifique qui ne réside pas dans la parole qui n'est qu'un attribut de Dieu. La puissance de la parole divine est présente sous une forme plus ou moins évidente dans presque toutes les religions.

Le Maghreb représente l'une des sociétés musulmanes, où les interdits imposés par la tradition, obligent le silence de la femme. Nous allons essayer dans ce chapitre de mettre les points sur les mots clefs qui reflètent la culture de cette société où la femme est privée de l'usage de la parole car l'homme est le seul à avoir ce droit. Nous allons donc démontrer à travers les extraits des romans choisis dans le corpus que la communication est impossible chez la femme maghrébine par rapport aux coutumes ancestrales qui la mettent dans l'image d'une éternelle mineure car elle ne représente pas un signe de valeur sociale au Maghreb. Nous réaliserons notre analyse à travers deux points :

1- La femme silence dans l'écriture de Ben jelloun.

2- L'image de la femme silencieuse dans les œuvres de Mohamed Dib.

1. La femme silence dans l'écriture de Ben jelloun :

Un bilan incontestable émane du roman *L'enfant de sable* à propos du silence de la femme face aux tortures infligées par l'homme. Les personnages féminins dans cette œuvre représentent l'image de la femme réduite au silence. En effet, ces dernières demeurent silencieuses dans des rôles de victime du patriarcat.

1.1. Le silence de la femme face à l'insensibilité cruelle d'un homme :

Dans l'analyse du roman *L'enfant de sable* nous remarquons que la femme est soumise à un silence imposé par l'homme. L'indifférence cruelle de ce dernier la rend victime d'un énorme manque affectif.

Les sept filles de Hadj Ahmed qui sont les personnages féminins du roman analysé représentent parfaitement l'image de ce déficit affectif car elles sont privées de l'amour paternel et doivent subir ce manque en restant silencieuse :

« Comme il ne pouvait pas s'en débarrasser, il cultivait à leur égard non pas de la haine, mais de l'indifférence. Il vivait à la maison comme s'il n'avait pas de progéniture. Il faisait tout pour les chasser de sa vue »¹.

Par ce fait, ce père remplit parfaitement les critères d'un homme conservateur de valeur archaïque. Les filles ont une place subalterne chez Hajd Ahmed. Elles ne doivent ni s'exprimer ni ressentir un désir ou un sentiment paternel donc elles sont rejetées par leur géniteur. Il en a fait de réelles sourdes-muettes car elles ne doivent surtout pas parler avec lui. Cette froideur du père se nourrit essentiellement de ses déceptions et de son arrogance blessée liée à son incapacité à avoir un garçon.

De plus que le seul désir de ces frères c'est bien sa mort afin de s'emparer de ses biens. Par ce fait, Un enfant mâle dans la société maghrébine est donc synonyme d'héritier car il maintient le nom de la famille. De même il attribuera à son père un statut important dans la société. En outre, la fille au sein de cette même communauté est généralement perçue comme une personne en exportation sous le toit paternel, de ce fait, elle reste exclue de son héritage. Ainsi, les idées préconçues issues de l'entourage socioculturel de Hadj Ahmed

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit.P.17.

freinent sa sensibilité paternelle si bien que sa désaffection et sa froideur pèsent bien lourd sur ses filles. Il le révèle clairement dans ce passage :

« Bien sûr tu peux me reprocher de ne pas être tendre avec tes filles. Elles sont à toi. Je leur ai donné mon nom. Je ne peux pas leur donner mon affection parce que je ne les ai jamais désirées, (...) Tu comprends pourquoi j'ai fini par ne plus vouloir les voir ni m'inquiéter de leur sort »¹.

A partir du discours direct du personnage masculin dans le passage précédent nous relevons que la gente féminine souffre en silence et ne doit donc renoncer en aucun cas aux décisions de l'homme dans les pays du Maghreb. Dans son passage, l'auteur utilise le possessif « tes » et le pronom tonique « toi » afin de sensibiliser le lecteur à la distanciation entre « homme » et « femme » dans la société maghrébine car les deux s'inscrivent dans une logique de distanciation.

Nous réalisons donc que le discours de Ben Jelloun fait le témoignage des relations père/ fille dans cette société archaïque qui oblige le désintérêt inné du père envers ses filles. Du coup, il en parle d'elles comme des étrangères. Le comportement de Hadj Ahmed révèle une très haute valeur de supériorité dans sa relation avec sa progéniture. Aucune manifestation de sentiments n'est de mise. L'auteur le souligne sur cet extrait :

« Il ne se souvient pas d'avoir posé sa main un jour sur le visage de l'une de ses filles. Entre lui et elles il avait élevé une muraille épaisse »².

Aucun contact n'est envisageable entre le père et ses filles suite à la non-communication verbale. L'auteur a utilisé le mot (muraille) qui est une métaphore qui symbolise cette absence absolue de communication qui se munie

¹- Tahar, BEN JELLOUN.Op.cit.P.22.

²- Tahar, BEN JELLOUN.Op.cit.P.18.

d'un écho dramatique étant donné qu'elle concrétise la chute affective de ces filles et anéantit entièrement leur présence. L'auteur démontre à travers le personnage de Hadj Ahmed, l'insensibilité et l'indifférence des hommes maghrébins envers leurs femmes et leurs filles. Elle est expressive dans la manière dont la femme est représentée par Ben Jelloun car il la met dans le profil d'une femme silencieuse, soumise aux traditions ancestrales où règne la loi de l'homme. De plus, elle reste silencieuse face à la violence exercée sur elle qui métamorphose l'homme en un vrai tortionnaire.

1.2. La réclusion verbale de la femme marocaine :

L'enfant de sable est un roman qui reflète d'emblée le silence de la femme marocaine face à sa dégradation psychique et physique. Dans cette œuvre le personnage masculin est un agent de destruction de la parole féminine car la femme est sous son influence même si elle vit le calvaire.

La prise de parole dans cette société est attribuée uniquement à l'homme, donc les femmes sont sujettes à la réclusion verbale. En effet, la valeur de l'attribution de la parole dans cette œuvre aboutit à un constat désagréable car l'homme lui seul a le monopole de la parole. La femme en revanche ne s'exprime pas du tout.

Cette dernière ne s'exprime d'autre manière que par le silence. Cette instabilité incontestable est voulue dans l'absorption de la parole et est manifestement le symbole d'un rapport de force inégal. Par ce fait, nous relevons donc que dans la société marocaine, donner la parole à un interlocuteur veut dire lui donner le pouvoir de se faire écouter, c'est-à-dire restreindre les autres au silence. Donc la prise de parole est une prise de pouvoir dans cette société archaïque. Dans l'œuvre Benjelounienne, le personnage masculin est le maître de la parole car il ne passe pas par mille chemins pour verbaliser la

claustration de la parole féminine. L'auteur le souligne dans le dialogue suivant :

*«- Moi, je n'ai rien décidé.
- 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 ! »¹.*

A travers cet extrait de Ben Jelloun nous remarquons que l'homme a illustré une stratégie de communication où la femme est privée de voix. Tout est géré en fonction de sa personne, c'est le seul protagoniste dans cette société. Ainsi, seul son discours est autorisé. La femme de son côté doit se soumettre fidèlement à son discours. Nous relevons les propos de Hadj Ahmed qui le confirme dans ce passage :

« L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille ! J'ai tout arrangé, j'ai tout prévu. Toi, bien entendu, tu seras le puits et la tombe de ce secret. Ton bonheur et même ton nom en dépendront »².

Les traditions ancestrales ont édifié la culture du mutisme féminin effroyable, et par ce fait, l'immobilité du verbe est complète chez la femme. Dans l'œuvre de Ben Jelloun, l'épouse de Hadj Ahmed stagne dans un silence grand ouvert. Elle se soumet à une dure loi. Comme le souligne Dominique Boucher, c'est :

« Une parole tue le plus souvent, interdite, une parole qui noue entre elles des vies ignorées »³.

La parole de la femme marocaine est donc confisquée car les lois archaïques lui soustraient toute possibilité de communication où de choix

¹- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit.P.53.

²- Tahar, BEN JELLOUN. Op.cit.P.23.

³- Dominique, LE BOUCHER. Maïssa Bey, « Cette fille-là. Lecture/Dialogue ».in :*Algérie Littérature/Action*, 2001. P.140.

personnel. Sans s'apercevoir, elle en fait cependant la complice inconsciente et muette d'une tromperie. En effet la claustration de la parole et la saisie du verbe sont des facteurs d'impuissance de la femme. Nous relevons un passage qui le prouve :

*« Et toi, Fatouma, tu ne dis rien... Quel est ton point de vue ?...
- Oui, je ne dis rien, parce qu'une femme, dans ce pays, a pris
l'habitude de se taire »¹.*

Même si cette dernière donnera son avis, aucun ne tiendra compte de son opinion. Nous nous apercevons donc que le silence est indissociable à l'identité féminine dans les pays maghrébins. La voix de la femme n'a aucune importance, à cause d'une culture fondée sur les :

*« Bienséances dictées par des préceptes moraux et religieux
profondément liberticides pour la femme »².*

Cette claustration de la parole est équivalente à la théorie du refoulement élaborée par Sigmund Freud. En somme, ce verrouillage de la parole emplit une fonction idéologique dans le roman. Il garantit à la société marocaine sa force de cohésion. L'adaptation à l'indifférence qui s'observe chez la femme marocaine anéantit toute volonté de révolte pour l'affirmation de soi-même, donc le silence est lié au personnage féminin dans cette société c'est une mise à mort métaphorique de la femme.

1.3. Le silence de la femme marocaine face à sa dépossession identitaire :

Le silence exigé par l'homme est une stratégie de contestation identitaire manifestée dans le roman afin de décrire la tragédie des femmes maghrébines,

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit.P.160.

²- Paolo , MARTINI. « Entre le désir de dire et la tentation du silence : la narrativité de Maïssa Bey ». in : *Loxias*, n°32.2008.

dépossédées de leurs personnalités démunie de leurs voix. Cette aptitude qui marque la différence entre les sexes est appréciable dans l'effacement du genre où est manifestée l'exfoliation de la voix féminine. *L'enfant de sable* qui est l'histoire d'un garçon fabriqué après sept naissances féminines démontre la cruauté d'un père qui a sans aucune pitié confisqué le sexe de sa fille et l'a obligée à rester dans le silence en acceptant d'être promue fils du mensonge.

Cette négation verbale est sexuelle est grammaticalement repérée dans le récit à travers l'emploi du masculin au lieu du féminin. L'auteur le souligne sur ce passage :

« Il demanda à Lalla Rabia d'ôter les langes du nouveau-né. C'était évidemment une fille. Sa femme s'était voilée le visage pour pleurer. Il tira violement sur le voile et dit à sa femme : Regarde, regarde bien, c'est un garçon ! Tu viens après quinze ans de mariage de me donner un enfant, c'est un garçon, c'est mon premier enfant, regarde comme il est beau »¹

Juste après la naissance de l'enfant, Hadj Ahmed affamé de descendance masculine a vite dépossédé sa fille de son identité et lui assigna celle d'un garçon. Par ce fait, il a réalisé un scénario où sa fille était la comédienne principale en se déguisant et en étant obligée de porter un masque qui la dépersonnalise.

Le changement du féminin par le masculin condense le récit et démontre à quel point l'être de la fille est étouffé et le silence est exigé dans la société maghrébine :

« Il a vingt ans. C'est un jeune homme cultivé »².

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit.P.26-27.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit.P.49.

L'attribution des genres masculin/ féminin à laquelle nous assistons dans le roman de Ben Jelloun refuse incontestablement toute existence et voix autonome féminine.

Cette identité trafiquée de la fille et son silence exigé par le père, affirme que les hommes se déterminent comme les irremplaçables gardiens de sens dans cette société. Il est donc :

« Difficile d'être insensible en lisant le récit émouvant d'une vie brisée par un si lourd secret d'une femme étouffée derrière l'image d'un homme »¹.

Le récit réveille les consciences des gens afin de voir le mal-être des femmes soumises et réduites au silence :

« Elles ne s'appartiennent pas mais sont définies par rapport à un homme »².

Dans *L'enfant de sable* nous relevons également que toutes les femmes sont privées de leurs nominations identitaires. En littérature, le nom est la première manière de désigner un personnage afin de le faire vivre dans le récit. Dans le roman analysé les femmes sont confrontées à une grande problématique par rapport à leur nom car elles ne bénéficient même pas d'une nomination identitaire. Elles sont toutes abrégées par des nominations pronominales où des expressions :

« La pauvre femme »³ ; « Elles sont à toi » ; « Tu peux me reprocher de ne pas être tendre avec tes filles »⁴.

¹- http://www.partagelecture.com/t5930_ben_jelloun_tahar_l_enfantdesable.consulté03.04.2020

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*. Op.cit, p.

³- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*.Op.cit, p19.

⁴- Ibid, p22.

Les femmes de cette société plongent dans l'anonymat. Elles sont dépossédées de leurs singularités, immobilisées dans des dénominations stéréotypées qui intensifient le tragique de leur statut et destinée. Donc cette

« Désignation d'autrui a pour particularité de requérir de la part de celui qui nomme une prise de position à l'égard de ce qui est nommé »¹.

Le mutisme féminin règne dans cette communauté et une guerre illimitée est livrée à la féminité de la fille de Hadj Ahmed. Elle doit entièrement s'éclipser devant la puissance que son père veut lui assigner pour sauver les apparences à cause des traditions de l'ordre patriarcal :

« Que penses-tu de mes muscles ? As-tu remarqué que c'est dur ici, au niveau des seins ? Père, je vais me laisser pousser la moustache. J'ai une voix d'homme. Ma voix est grave »².

Ce dépouillement de la personnalité de l'adolescente, et cette masculinisation dont le père est créateur et ce silence de la fille se veulent attachées aux « *Conventions saugrenues de la société mâle* »³, qui font des hommes, des êtres nativement supérieurs aux femmes. Ces conventions expliquent donc le déguisement obligatoire et forcé du personnage principal de l'histoire, Ahmed/Zahra le souligne sur ce passage :

« Dorénavant je m'habillerai en costume, cravate »⁴.

Ce travestissement vestimentaire est une autre justification de l'abus auxquelles est confrontée la femme marocaine. La tenue de la fille est pesante

¹- Paul, SIBLOT. « De l'un à l'autre : Dialectique et dialogisme de la nomination identitaire » in : *L'Autre en discours*. Montpellier: Presses universitaires de Montpellier III, 1998. P.38.

²- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*.Op.cit .P.152-153.

³- Cécile, DOLISSANCE-EBOSSE, « Le personnage androgyne chez Mongo Betti : jeu littéraire ou mystique révolutionnaire ? » in : *Mongo Betti : la pertinence réaliste et militante*, Interculturel Francophonies n°013, Juin-Juillet, Alliance française de Lecce.P.81.

⁴- Tahar, BEN JELLOUN. *L'enfant de sable*.Op.cit.P.50.

de sens. Elle est la matérialisation du dicton « l'habit ne fait le moine ». Son déguisement est l'image d'un monde qui s'appuie sur des points exclusifs et détermine les normes auxquelles il faut se rapporter.

Essentiellement encouragé par des principes socioculturels préconçus, le travestissement de la fille en garçon inscrit une vision idéologique désirant préserver une structure sociale ancestrale. Donc l'homme reste toujours dominant dans la société maghrébine et la femme doit subir en silence en restant au rang inférieur de la société.

Nous continuerons nos recherches sur ce silence exigé dans le deuxième point de ce chapitre mais cette fois-ci dans la société algérienne là où la femme subit le même sort.

2. L'image de la femme silencieuse dans les œuvres de Mohamed Dib

Le silence est l'image de plusieurs personnages féminins dans les œuvres dibienne, radicalement légitimées par des fondements socioculturels préétablis. Le silence de la femme s'enregistre dans une perspective idéologique voulant garder une structure sociale ancestrale.

2.1. Le silence face à la maltraitance :

Dans la société Algérienne l'amour est conçu comme péché et preuve de faiblesse. Entièrement interdit pour les femmes, l'amour est un sentiment permis uniquement pour les hommes même si ces derniers le désire en dehors du mariage. Les hommes de cette société font bien la différence entre les femmes objets et les femmes mères.

Les femmes de cette même société face à une situation pareille n'ont pas le droit de se plaindre, elles doivent garder le silence car elles sont logées et nourries par les hommes. Leur rôle principal se limite à procréer des enfants est

en particulier des garçons. Comme le souligne A. Alfari dans son ouvrage intitulé *La présentation de l'ambivalence vis-à-vis de l'islam : Le roman maghrébin et subsaharien. Regard croisé* : « *Le plaisir sexuel est une affaire d'homme* »¹. Selon le concept ancestral, les femmes doivent éprouver énormément de respect à leur mari au point où elles n'ont même pas le droit de les appeler par leur prénom, mais elles doivent remplacer ces derniers par des termes génériques. Dans *La Grande maison* Zina appelle son mari par des substituts tels que

« Lui » où « Notre homme ». Tandis que Lalla Hasna l'appelle « L'autre ».

En outre, les femmes doivent supporter la maltraitance et la violence du mari en restant silencieuse. L'homme algérien a donc le droit de faire ce qu'il veut de son épouse, c'est dans ce but que les mariages précoces sont de coutume. Nous relevons un passage de Zina dans *Le métier à tisser* qui le confirme :

« Lorsque sa fille (Zhor) lui eut conté tout ce qu'elle avait enduré, la vieille femme s'était contentée de répondre :
Quand l'une de nous est battue dans un coin, elle se réfugie dans un autre, mais reste chez elle »².

Zina dans l'extrait précédent encourage sa fille à rester silencieuse et fermer les yeux sur les violences qu'elle subit, de peur que celle-ci soit répudiée, comme le souligne le passage suivant :

« Déjà, à la première dispute entre Zhor et son mari, elle (la mère) avait préféré ne point intervenir, et fait grise mine à sa fille éplorée, craignant qu'elle ne lui revînt, renvoyée pour longtemps, et qui sait ? Peut-être même répudiée. Devant une pareille éventualité, elle était prise de terreur »³.

¹- Farri, A.EL. *La représentation de l'ambivalence vis-à-vis de l'islam : Le roman maghrébin et subsaharien. Regard croisé*. Allemagne : VDM Verlag Dr Müller. Saarbrücken, 2008.P.66.

²- Mohammed, DIB. *Le métier à tisser*. Alger :Dahleb & Bouchène,1995.P.38.

³- Mohammed, DIB. *Le métier à tisser*. Op.cit.P.38.

Nous réalisons dans cette extrait que la mère entretient les choses d'un point de vue social et religieux car les règles de l'Islam exigent l'obéissance à l'homme et la prescrit comme une obligation à ne pas franchir. Nous relevons un passage du Coran qui le révèle :

« Et quand à celles dont vous craignez la désobéissance, exhortez-les, puis reléguez-les dans les lits à part, battez-les. Si elles vous obéissent, cessez vos réprimandes »¹.

Par ce fait, la religion musulmane permet à l'homme d'exercer toute violence vers la femme qui lui désobéit. Nous déduisons donc que le silence est l'une des marques d'obéissance de la femme musulmane algérienne afin de préserver sa vie conjugale.

2.2. Le silence inconscient de la femme Algérienne :

Il s'avère que dans la société maghrébine la femme ne peut exister qu'en fonction de son mari donc cette dernière est dans l'obligation de s'habituer au silence face à l'homme dès son enfance afin qu'une fois mariée, elle puisse remplir les critères de l'épouse modèle qui obéit son mari et se soumet à lui en restant silencieuses.

Nous réalisons donc que l'épouse dans cette société n'a le droit ni de s'exprimer, ni de s'extérioriser, vu que l'homme est le seul à avoir le droit de prendre des décisions et les appliquer sur son entourage, la femme de son côté doit se soumettre.

¹- Le Coran. CHAPITRE 5. *Les femmes*. verset 34. Traduction personnelle à l'aide de plusieurs autres traductions françaises du même verset.

On peut consulter ce site internet : <http://www.youtube.com/watch?v=QAYs5euJi8&feature=related>.

Du coup, elle est privée de sa personnalité, de sa voix et surtout de ses sentiments. Mohamed Dib explique dans le passage suivant la privation des sentiments comme suit :

« Ce pays [l'Algérie] est entré, avec la colonisation et même avant, dans une phase que je qualifierai « d'austérité morale ». Une austérité qui est allée jusqu'à pratiquer la sclérose de la société, qui a entraîné à son tour une certaine paralysie des sentiments. Le mot « amour » est devenu un mot tabou dans la société algérienne. Dans des conversations familiales, et surtout entre des êtres proches, dans un couple par exemple, ce mot était imprononçable. Que l'on chante l'amour dans la musique andalouse ou dans toutes sortes de chants et que l'on se délecte de cela, c'est une chose, mais quant à dire « je t'aime » à sa femme ou à son mari, c'est une tout autre chose. Pour moi, puisque le mot amour était imprononçable, et pour rester fidèle à l'image de la société algérienne, je ne le prononce pas. Je le fais par contre sentir, parce qu'il y a dans la vie comme dans la littérature plusieurs manières de faire sentir qu'on aime quelqu'un. Je le fais sentir pour que, peu à peu, on prenne conscience de ce sentiment et qu'il faut à un moment ou à un autre le dire »¹.

Cette peur d'extérioriser ses sentiments est mise en scène dans le chant lyrique du personnage Yamna Bent Taleb dans *Un Été Africain* :

*« Une voix s'élève soudain
Et me répond dans la lumière
Infinie et toute tremblante :
Au fil des saisons que les ans
Passant, mais jeune je demeure,
Jeune je renais ; aussi jeune
Que ce jour encore trempé
De rosée et froid. Aime-moi ».²*

En récitant ces vers, Yamna s'assure qu'il n'y a personne autour d'elle de peur que l'un des hommes de sa famille l'entende. C'est une oppression

¹- Mohamed, DIB. Cité par Mohamed, ZAOUI. « Alger : Des voix dans la tourmente », in : http://www.fondation_div.com/site.php?varid=27. Consultée le 16.01.2020.

²- Mohammed, DIB. *Un Été Africain*. Op.cit.P.97.

ressentie par cette femme que Dib essaye de nous représenter dans son œuvre afin de mettre au clair les traditions qui obligent la femme à rester silencieuse même en étant seul.

En outre, nous retrouvons un autre personnage, Nafissa dans le même roman, bien qu'elle soit heureuse dans sa vie conjugale, elle n'arrivait pas à l'exprimer. Dib met en scène cette femme dans diverses séquences narratives qui dévoilent un amour imprononçable, voir silencieux :

« 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 pense il est frappé par son expression d'inaltérable 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 il ne sait quelle mine faire. Ils se remettent à boire leur café, les yeux baissés, ils n'échangent pas une parole. Et le même silence se prolonge. »¹.

En réalité, et comme l'a déjà évoqué Dib dans ses romans, c'est d'une part, à cause des conditions sociales que le dialogue ne passe pas entre les couples algériens, cependant, il nous démontre que les circonstances économiques agissent aussi négativement sur la communication conjugale.

« Il regarde vers la cour. Avec ses voisins, il ne reste plus grand-chose qu'ils se fassent en commun. Il serre les poings. Il a été maintes fois sur le point de dire à Nafissa que...Mais avec elle, il ne sait même pas comment entamer une conversation. Alors, ça ne va pas plus loin »².

Dans de telles circonstances, Djamel pense même à quitter son foyer et laisser tomber sa femme et ses enfants. A travers le personnage de Djamel,

¹- Mohammed, DIB. Op.cit.P.63-64.

²- Mohammed, DIB. OP.cit.P.142-143.

l'auteur nous dévoile la réalité du couple algérien et la peine endurée par la femme au moment de cette dure décision prise par son époux :

« La même douleur aveuglante la transperce toutefois dès qu'il prononce ces paroles abhorrées. C'est plus fort qu'elle »¹.

Mais malheureusement, elle doit rester silencieuse même face à cette décision aberrante car l'homme seul a le droit de décider dans cette société archaïque Nafissa se sent perdu. Pour-elle avoir un mari représente la sécurité et la protection au sein de la communauté qui l'entoure.

Ce sentiment d'assurance est bien représenté par Yamna Ben Taleb dans le même roman, l'auteur montre à travers ce personnage, comment la femme sacralise la présence masculine à ces côtés :

« Elle vient s'asseoir ensuite au bord d'une chaise, en face de son mari. Un sourire vague erre sur ses lèvres, expriment le bonheur inconscient »².

Cependant, les règles et les coutumes ancestrales ont fait de la femme Algérienne une éternelle muette car même au moment où cette dernière est appelée à donner son avis, elle le refuse naturellement. On assiste dans *Un été Africain* à une scène où Ba Sahli s'exprime à propos d'Alia son épouse :

« Je porte témoignage, profère-t-il de sa grosse voix. Je n'ai connu que du bien de ta mère, mais il nous faut la quitter, et il faut qu'elle parle. Qu'a-t-elle à dire de ton père ? Qu'elle parle en toute franchise, et sans crainte (...). Il se tait et attend. Mais ni sa femme, ni son fils, n'ouvrent la bouche.

- Si elle a quelque chose à me reprocher, reprend alors Ba Sahli plus bas, au bout d'un instant de réflexion taciturne, si elle se souvient de quelque tort que j'ai commis à son égard, qu'elle le dise. Sans poser ses regards sur celle qui, âgée aujourd'hui, a partagé l'existence avec lui, l'a servi comme la plus humble et la plus dévouée des servantes,

¹- Mohammed,DIB. OP.cit. P.144.

²- Mohammed,DIB. OP.cit. P.8.

avec un amour qui ignore jusqu'au nom qu'il porte, à celle-là, sans la regarder, il dit du ton de l'homme qui rencontre à son orgueil et à son autorité : Qu'on me pardonne mes offenses... je pardonne celles qu'on a pu me faire »¹.

Mohammed Dib, révèle dans ce passage que l'épouse algérienne est faite uniquement pour servir son mari même si elle atteint un certain âge puisque c'est l'un des devoirs dictée par la société.

Il nous démontre également qu'elle doit affronter tous les problèmes de la vie en silence vu que c'est une tradition acquise et même désirée instinctivement.

De la même manière, nous retrouvons le même caractère chez Yamna l'épouse de Mokhtar Raï qui refuse de donner son avis au sujet du mariage de sa fille en préférant laisser le père prendre la décision qui convient :

« C'est toi qui sais ; c'est, toi le père. Décide comme tu l'entends »².

L'auteur brosse donc à travers les deux personnages féminins : (Alia ; Yamna) le portrait de toutes les femmes algériennes réduites au silence imposé par les traditions arriérées, qui anéantissent tout dialogue entre les époux, et font des femmes une apparence sans subsistance.

Les femmes dans une telle société représentent l'image de l'inertie et de la passivité. Même si elles sont appelées à s'exprimer, elles refusent en préférant garder le silence à jamais. Allal le frère de Yamna le reproche à sa sœur : « *Tu ne sais pas défendre tes intérêts, ni ceux de ta fille !* »³.

¹- Mohammed, DIB. Op.cit. p.175.

²- Mohammed, DIB. Op.cit. P.103.

³- Mohammed, DIB. Op.cit. P.130.

Nous réalisons donc qu'à tort ou à raison, la femme n'a pas d'autre choix que de se soumettre aux traditions qui lui exigent l'obéissance et le silence face à l'homme, elle doit supporter les frayeurs et les angoisses de cette pression de peur d'être répudiée et chassée du domicile conjugal.

2.3. Silence et peur de la répudiation :

Les femmes algériennes souffraient péniblement du phénomène de la répudiation, ce dernier était très répandu dans cette société archaïque où les femmes se retrouvaient répudiées pour cause de maladie ou de stérilité et en particulier de l'impossibilité d'avoir un garçon.

Mohamed Dib brosse l'image de cette femme opprimée à cause des traditions à travers la narration de son réel enduré. Dans son œuvre *La grande maison*, Mimouna représente parfaitement le portrait de la femme répudiée. Elle se retrouve éloignée du foyer conjugal, sans abri ni soutien, égarée, écartée de sa progéniture à cause de sa maladie. Cette femme souffrait en silence. Elle n'arrivait pas à supporter la séparation de son mari et de ses enfants. C'était pour-elle la fin de son existence, Mimouna avait vraiment peur de mourir sans voir ses enfants. Dans cette situation elle n'avait pas d'autre choix que de s'abandonner jusqu'à frôler la folie. Elle l'avoue en s'adressant à sa mère dans ce passage : « *Je sais très bien que je vais mourir, ma petite mère. Je ne te reverrai plus ; je ne reverrai plus mes enfants, de ma vie* »¹.

Dib dévoile à travers le personnage de Mimouna la peine et le chagrin de la souffrance en silence qui pousse les femmes algériennes au délire.

Mimouna éprouve une souffrance psychologique, qu'elle exprime par le biais d'un chant profondément touché par le chagrin de sa séparation avec sa

¹- Mohammed, DIB. *La Grande maison*. Op.cit.P.47.

famille. C'est un chant qui révèle l'inconscient de cette femme qui subit silencieusement sans agir :

« Ce cri de chagrin, par lequel elle eût désiré expulser le mal qui lui rongea la poitrine, jaillit plus puissant que le tapage et le tohu-bohu menés par les gens de la police »¹.

Mimouna essayait de trouver le bonheur de sa liberté exquise en dénonçant toutes les oppressions qui rejettent les femmes de leur domicile conjugal dans son chant. Elle rêve d'une vie meilleure pour les femmes algériennes :

*« Je suis venue vous voir,
Vous apportez le bonheur,
A vous et vos enfants ;
Que vos petits nouveau-nés
Grandissent
Que votre blé pousse,
Que votre pain lève aussi
Et que rien ne vous fasse défaut,
Le bonheur soit avec vous »².*

A travers ces vers, nous réalisons que Dib attire l'attention du lecteur sur la féminité confisquée et la voix absorbée des femmes algériennes qui les poussent à la folie. En fait, Mimouna retrouve sa voix dans le délire à cause des traditions ancestrales qui font de la femme un être sans paroles et privé de voix.

Nous déduisons donc que Dib nous met face à une écriture hybride romanesque et poétique à la fois afin de mettre l'accent sur la réalité et le drame vécue par la femme algérienne qui doit subir en restant silencieuse.

¹- Mohammed, DIB.Op.cit, p51.

²- Mohammed, DIB.Op.cit, p51.

Synthèse

La description faite par Mohamed Dib et Tahar Ben Jelloun de la vie de la femme maghrébine dans le milieu traditionnel, nous montre une société archaïque distinguée par une forte insertion dans un carcan ancestral profondément marqué par ces interdits, ces préconçus et ces stéréotypes qui aboutissent à la suprématie de la voix masculine et à l'infériorité de la voix féminine dans toutes les images de femmes présentées par les deux écrivains dans leurs œuvres.

Les deux romanciers, considérés par la critique comme les figures de proue de la littérature Maghrébine ont réussie à dépeindre avec réalisme le drame que vivaient les femmes algériennes et marocaines de l'époque. En effet, c'est l'image de la femme, éternelle mineure que Dib et Ben Jelloun ont brossé dans leurs romans.

Conclusion de la Partie

Peu importe ses orientations, la littérature maghrébine masculine semble refléter la complexité de la société maghrébine et transcrit de façon direct ou indirect son angoisse.

Depuis un demi-siècle, la littérature maghrébine masculine est l'image fidèle de la société dont elle est issue et qui est séparée en deux sphères distinctes : celle de la femme et celle de l'homme.

La carence d'une relation normale entre les couples, l'interdiction d'expression de sentiments pour la femme, les stéréotypes concernant la femme, sont tant d'arguments de sa véracité aussitôt qu'il s'agit d'analyser le réel social enduré par cette dernière.

La littérature maghrébine masculine dans cette partie concerne d'une façon précise, les problèmes de la femme, qui ne sont pas souvent retracés fidèlement. Véritablement, il n'est pas étrange que cette littérature masculine, exprime en priorité, l'oppression des hommes et ne s'intéresse des malaises de la femme qu'au service de l'homme : (épouse, mère, sœur, amante...). En outre, cette littérature a été dans l'incapacité de suivre l'émancipation de la femme maghrébine et de relever ses soucis et ses souffrances.

Les écrivains maghrébins masculins semblent ne pas pouvoir s'adapter à l'idée de femme « émancipée », ils préfèrent garder cette dernière dans l'image de la femme objet, enfermée et silencieuse comme nous l'avons prouvé à travers l'analyse des romans d'auteurs maghrébins choisis dans le corpus de cette partie.

Ce sont des écrivains qui ont marqué la littérature maghrébine à travers leurs œuvres consacrées aux différents regards portés sur les femmes de leur société.

En somme, cette littérature se présente comme une littérature masculine

s'adressant uniquement aux hommes, où la gente féminine est négligée et réduite au rang inférieur de la société.

Il ne faut donc pas sous-estimer les conséquences de cette littérature sur la femme maghrébine qui a après tant d'années de souffrance, d'enfermement et de silence décidé de sortir du statut de la femme mineure et de marcher vers la majorité. Ainsi, après cette partie introductive accordée à l'analyse du regard masculin, nous allons donc consacrer la deuxième partie de notre recherche à analyser l'entrée en scène de la femme maghrébine en tant qu'autrice afin de se procurer ainsi une place et une voix entendue dans cette société archaïque. Et ce à travers un corpus constitué de romans écrits par des femmes maghrébines. Ces romans représentent un contre-discours aux écrits masculins analysés dans cette première partie.

Partie II

Regards féminins sur la femme dans la littérature féminine

Maghrébine d'expression française

*« L'écrit des femmes en littérature
maghrébine : une naissance, une fuite ou une
échappée souvent, un défi parfois, une mémoire
sauvée qui brûle et pousse en avant...L'Écrit des
femmes qui soudain affleure ?*

Cris étouffés enfin fixés.

Paroles silence ensemble Fécondés »¹.

¹- Assia , DJEBAR. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris:Albin Michel, 1999.P.88.

Introduction

Ces dernières années, la littérature féminine est en pleine essor dans les pays du Maghreb. Les écrits des femmes créent un intérêt grandissant chez les critiques qui mettent en évidence les conflits auxquels elles font face. Aussi bien par l'acte d'écrire que par les thématiques abordées dans leurs récits comme le souligne Kateb Yacine :

« Une femme qui écrit vaut son pesant de poudre »¹.

Par le pacte d'écrire, la femme pénètre la sphère des lettres, milieu qui a été pendant longtemps dominé par des voix masculines. Par ailleurs, l'écriture a permis aux écrivaines maghrébines d'acquérir une liberté d'expression tout en dévoilant les souffrances tant subies dans une société régit par un code patriarcal, comme le souligne Hervé Serry :

« Parvenir, au moyen de l'expression littéraire, à une réappropriation de ce qui fait la singularité ontologique d'un groupe, c'est, en contestant le rapport de force symbolique de cette parole qui ne se parle pas au regard des normes dominantes, donner une forme légitime à ce qui était considéré jusqu'alors comme un stigmaté. [...] Langue et corps sont ici partie prenante de la même logique [...] »².

L'écriture féminine lève donc le voile sur la réalité du vécu de la femme maghrébine. Notamment quand l'auteure s'expose et s'impose à travers un « je » [*énonciateur-dénonciateur*] pour mettre à jour son histoire. L'écrivaine maghrébine commence alors à réfléchir sur sa situation et celle des femmes de sa société. L'écriture à travers un « Je » devient alors un moyen d'exister et de s'affirmer.

¹- Yamina, MECHAKRA. *La Grotte Eclatée :Préface kateb yacine*.Paris : ENAG,2001.P.79.

²- Serry , HERVE. « La littérature pour faire et défaire les groupes, Sociétés contemporaines ».vol.4, n°44 .Paris :Cairn.Info pour Presses des Sciences Po, 2001.p.7 et 11.

Les confessions de l'auteure femme-maghrébine à travers un récit autobiographique dans les sociétés aussi conservatrices sont difficiles à tolérer. Il s'agit en effet de dévoiler son intimité au public. Pour les hommes maghrébins, la femme ne devait surtout pas s'introduire dans l'espace masculin.

Fatima Mernisi auteure marocaine décrit à travers un roman intitulé « *Rêves de femmes* »¹, une société maghrébine réservée aux hommes et que seule l'écriture pouvait transgresser cet espace interdit.

Ecrire pour les femmes-maghrébines était une transgression. C'est pour cela que certaines ont décidé de briser le silence et de rentrer donc en masse dans les établissements scolaires, les lycées et les universités afin de se frayer une place dans une société phallocratique.

L'apparition des femmes écrivaines est considérée donc comme une évolution et une révolution à la fois impressionnantes et provocantes au Maghreb.

Nous tenterons de mettre en lumière ce genre d'écriture autobiographique à travers des romans de femmes maghrébines qui ont mis toutes leurs ambitions pour faire entendre leurs voix dans une société où règne une seule et unique voix celle des hommes. Nous opterons pour une auteure pour chaque élément d'analyse afin de démontrer comment les écrivaines ont pu se faire écouter et libérer les femmes des carcans traditionnels, de leurs sociétés à travers une écriture de soi.

L'analyse portera sur les trois pays du Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie) pour démontrer que les différences dans les structures sociales, politiques

¹- Fatima, MERNISSI. *Rêves de femmes*. Paris : Albin Michel, 1998.

généérées par les colonisateurs, n'ont pas produit de changements importants dans les attitudes des populations.

Afin de mener à bien notre étude, nous allons nous appuyer dans le premier chapitre de notre partie sur deux romans qui représentent l'écriture féminine de l'une des pionnières de la littérature féminine Algérienne : Assia Djébar.

Notre analyse portera dans ce chapitre tout d'abord sur *L'amour, la fantasia* où l'écrivaine a rassemblé l'histoire de l'Algérie coloniale à l'histoire d'une jeune algérienne afin de démontrer que le désir de son pays pour l'indépendance est parallèle au désir des femmes algériennes pour la libération de leurs vies d'enfermement.

Ensuite, le deuxième roman sera *Vaste est la prison* où nous analyserons la première partie de ce dernier intitulé *L'effacement dans le cœur*. Dans cette partie, Djébar relate les faits d'une histoire d'amour impossible entre la narratrice Isma, et un homme désigné simplement sous le nom de « L'aimé », nous découvrirons à travers les faits décrits par l'écrivaine, la stratégie que va mener Isma afin de vivre cette amour impossible en reprenant son corps absent à cause des traditions rigides de sa société.

Nous consacrons le deuxième chapitre au Maroc qui est le deuxième pays du Maghreb que nous allons aborder. Dans ce chapitre nous avons opté pour le roman *Louve musulmane* d'Amale El Atrassi où cette dernière nous dévoile avec courage la vie et les coutumes ancestrales de son vécu d'expatriée marocaine.

Nous analyserons le roman à travers le tragique de son histoire : agression, rapatriement, violences physiques. Nous tenterons de voir comment une femme musulmane a pu malgré les règles strictes de sa société patriarcale

se transformer d'une chienne « maltraitée » en louve comme elle se nomme dans son récit qui dénonce les dominations masculines d'autrefois.

Dans le troisième chapitre de cette partie, nous nous pencherons sur l'écriture d'une auteure Tunisienne, troisième pays du Maghreb que nous aborderons dans notre travail. Dans ce chapitre nous avons choisi d'aborder la question du voile, un sujet très délicat, Emna Belhadj Yahia auteure du roman *Jeux de rubans* nous plonge dans une romance atypique, singulière qui est le retour du port du voile dans la société tunisienne. L'écrivaine dénonce avec force ce retour en arrière des femmes tunisiennes. Dans ces différentes œuvres romanesques féminines, nous constatons que les femmes écrivains maghrébines, portent un regard critique sur la domination masculine dans leur société. Notre partie tourne autour d'une écriture féminine revendicatrice c'est pour ces raisons que l'étude qui va suivre se penchera sur les spécificités de cette écriture dite écriture féminine maghrébine.

Nous essayerons de répondre dans cette étude aux questions suivantes :

- Quelles sont les stratégies scripturales mobilisées par les auteures-maghrébines pour dénoncer leurs conditions de femmes en marge de la société ?
- Que se cache-t-il derrière le choix du « je » une autobiographie ou une autofiction ?

Les trois écrivaines maghrébines choisies dans le corpus (Assia Djébar pour l'Algérie, Amale El Atrassi pour le Maroc, Emna Belhadj Yahia pour la Tunisie) se racontent en entamant des autobiographies qui décrivent leur propre vécu, elles attirent ainsi à travers les thèmes employés (corps, espace, voile), le regard du lecteur afin de lui faire découvrir les affres subies par les femmes maghrébines à cause des traditions ancestrales. Par ce fait les écrivaines

s'attachent au fait de rendre la liberté aux femmes qui sont restées longtemps prisonnières de leurs sociétés.

Nous ferons appel à diverses grilles d'analyse afin de mettre à jour les stratégies scripturales adoptées par les écrivaines afin de rendre visible au lecteur le tragique vécu des femmes maghrébines.

Nous opterons pour des écrits biographiques, ce genre littéraire nous paraît un genre représentatif puisque c'est le genre même d'un regard du mieux au dévoilement de la vie des femmes maghrébines en grand jour à travers un récit de vie considéré pendant longtemps comme un récit tabou qui doit être préservé des regards extérieurs.

Aussi, Nous traiterons dans notre étude trois thématiques qui semblent récurrentes dans les écrits maghrébins féminins à savoir (le corps, l'espace et le voile). Dans un souci méthodologique et afin de mieux répondre à notre problématique, cette partie de notre thèse s'articulera en trois chapitres :

Chapitre 1 : La femme sujet : corps et écrit dans l'écriture d'Assia Djébar.

Chapitre 2 : Femme sujet à travers l'espace et l'écriture autobiographique dans *Louve musulmane* d'Amale El Atrassi,

Chapitre 3 : La femme-sujet à travers le jeu du voile dans *Jeux de rubans* d'Emna Belhadj Yahia.

Chapitre I

La femme sujet : Corps et écrit dans l'écriture d'Assia Djebar

Introduction

- Naissance et émergence d'une littérature féminine Algérienne

En Algérie, l'écartement des femmes en dehors de la société ne se définit pas exclusivement par référence aux principes du code familial traditionnel, mais il trouve également une justification dans la condition coloniale. Comme le souligne Zerdouni :

« Pendant des siècles, la famille algérienne musulmane, malgré une histoire mouvementée, demeure immuable, non pas qu'elle ait bénéficié d'une protection religieuse ou législative particulière, mais parce que, ayant adopté une structure défensive, elle se trouvait à l'écart des causes susceptibles de provoquer son évolution. Elle portait en elle des éléments statiques, absorbant ou neutralisant les influences successives et contradictoires du cadre politico-social »¹.

Afin de sauvegarder les valeurs fondamentales de sa mémoire collective et de son identité, la société algérienne s'est enfermée sur elle-même. Elle a aussi œuvré à éloigner les femmes de l'espace extérieur. Seuls les hommes sortaient en dehors des maisons :

« Ainsi la femme est devenue la gardienne de la maison-Algérie, instituée en retranchement des valeurs traditionnelles contre les influences étrangères. L'homme dérouté par la présence et le genre de vie de l'occupant, retrouvait auprès d'elle le sentiment sécurisant de la pérennité de ses origines et aussi l'exercice, contesté par ailleurs, de son autorité »².

¹- Nefissa, ZERDOUMI. *Enfants d'hier*, Paris : François Maspéro, 1970. P.35.

²- Nefissa, ZERDOUMI. *Op.cit.* P.35

La liberté des femmes se limitait uniquement en milieu rural pour aller à la fontaine où dans les champs pour moissonner et récolter. Il a fallu attendre 1892, où la France a prévu l'ouverture de quelques écoles pour enseigner les petites filles Algériennes mais les colons étaient totalement contre.

Les filles commencèrent alors à fréquenter les écoles élémentaires puis les établissements secondaires, une minorité a réussi même à franchir les portes des universités françaises.

Ainsi, l'émancipation des femmes algériennes commençait à se ressentir au milieu du XX siècle. Notons au passage qu'une revue Algérienne « As-Salem »¹ a été créée par Hamza Boubekeur pour soutenir l'évolution de la femme Algérienne. Peu de temps plus tard, en 1937, l'union franco-musulmane des femmes Algériennes a vu le jour, fondée par des associations féminines.

Le combat pour l'émancipation de la femme a continué jusqu' à 1953 où la première algérienne a réussi à publier un article dans le prestigieux journal *Alger républicain*, un article qui défend les droits de la femme Algérienne :

« La femme musulmane ne peut plus, en plein XXe siècle, accepter de se plier à des mœurs pseudo-islamiques...Nous, jeunes filles d'aujourd'hui, nous voulons participer sur tous les plans de la vie à l'évolution historique de l'Afrique du Nord, au même titre et pour les mêmes raisons que nos frères, nos pères et nos époux. Nous sommes décidées à mener une lutte acharnée contre le voile, le mariage sans notre consentement l'ignorance et les superstitions, qui sont à l'origine de tous les maux dont nous souffrons »².

¹- Hamza, BOUBEKEUR. *As-Salem*, 1946.

²- SALAMA. F. in, *Alger Républicain*, 11 décembre 1953.

Parallèlement à la presse qui soulevait fréquemment les problèmes de la condition de la femme en Algérie, nous citons le cas d'une jeune journaliste-écrivaine algérienne, Djamila Debèche qui luttait à travers ses écrits afin de sensibiliser le monde sur les souffrances des femmes. Elle publie son premier roman en 1947 *Leila, jeune fille d'Algérie* et dans cette même année, elle lance une revue féministe et culturelle *L'Action*, et en 1955, elle publie son deuxième roman *Aziza*. Djamila Debèche est considérée comme l'une des pionnières de la littérature algérienne, c'est aussi la première femme algérienne à avoir assisté au congrès féminin international à Paris, elle explique à ce sujet :

« Pour la première fois, il a été donné à une musulmane algérienne de participer à Paris à des travaux intéressants de toutes les femmes du monde »¹.

-Pseudonymie et écriture féminine en Algérie :

La scène littéraire algérienne a été marquée par un nombre important de romans et de recueils de nouvelles et ceci entre 1947 et 1986. Néanmoins, plusieurs écrivaines ont choisi l'anonymat en optant pour des pseudonymes afin de rester dans l'ombre. Et aussi pour échapper aux critiques inquisitoires de leurs familles et de la société, dans une époque où les femmes n'avaient même pas le droit de se photographier. Michèle Touret explique ce choix ainsi :

« La pseudonymie, fabrication d'une identité alternative et choisie, est un masque et un hommage : masque de la véritable identité abandonnée, reniée, hommage aux traits que doit emprunter celui ou celle qui se lance dans une carrière publique, un sentiment aux critères de la reconnaissance »²

¹- Djamila, DEBECHE, in *L'Action du 25 octobre 1947*, n°2.

²- Michèle, TOURET « Où sont-elles ? Que font - elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire point de vue vingtiémiste », *Fabula LHT* , N°7 « Y'a t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010, URL/ <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html>, page consulté le 05 mai 2020.

Nous citerons les pseudonymes de certaines écrivaines qui ont marqué la scène littéraire algérienne Aicha Lemsine (Aicha Laidi), Safia Ketou (Rabhi Zohra), Bediya Bachir (Baya el Aouciche) Maissa Bey (Samia Benameur), Myriam Ben (Marylise Ben Haïm), et enfin Assia Djebar (Fatima Zohra Imalayène).

Les masques qu'ont choisis de porter ces écrivaines leur ont permis de dévoiler la vie des femmes sans dévoiler leur vraie identité.

Beaucoup d'auteures algériennes écrivent à la première personne du singulier « Je ». En outre, nous retrouvons une diversité de sujet dans les romans écrits par les femmes mais elles se penchent essentiellement sur les problèmes sociaux :

Auteurs	Titres	Année de parution
Debèche Djamila	- Leila jeune fille d'Algérie	1947
	- Aziza	1955
Djebar Assia	- Les impatients	1958
	- Les enfants du nouveau monde	1962
	- Les alouettes naïves	1967
Lemcine Aicha	- La chrysalide	1976
Touati Fattouma	- Le printemps désespéré	1984
Belghoul Farida	- Georgette !	1986
Ben Myriam	- Sabrina ils t'ont volé la vie	1986
Sebbar Leila	- Fatima ou les Algériennes au square	1981
	- Shérazade	1982

	- Les carnets de Shérazade	1985
	- Parle mon fils, parle à ta mère	1984
	- Le chinois vert d'Afrique	1984
Zinai-Koudil Hafsia	- Le Pari perdu	1986

-Ecritures et problématiques sociales :

Parmi les auteures citées, beaucoup d'entre elles s'intéressent aux conflits conjugaux (A.Djebar, M.Ben, A.Lemsine, F.Touati, H.Zinai Koudil) dans la plupart des cas il s'agit d'un désaccord aboutissant à un échec.

L'amour n'avait pas de place dans la société Algérienne, les auteures s'inspirent de modèles autres que ceux de la société patriarcale dans laquelle elles vivaient, d'où on retrouve le parcours des héroïnes qui tout en s'accrochant à la réalité contraignante, essayent de se procurer une libération par le biais de leurs écrits. Assia Djebar le souligne dans ce passage :

« Dévoiler est simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation »¹.

Parmi les problèmes sociétaux que traitent les écrivaines, nous relevons les soucis d'identité qu'affrontent les jeunes Algériennes installés en France issues au-par-avant de parents immigrés. Plusieurs romans de F.Belghoul et L.Sebbar ont été consacrés pour décrire cette double appartenance et la manière dont elles ont recherché leurs identités à travers l'écriture. Ce passage du roman *Shérazade* de Leila Sebbar le dévoile :

« On est au début des années 80 en France, à Paris. La fugueuse Shérazade vit comme dans un conte. Un conte contemporain. Lyrique,

¹- Assia, DJEBAR. *L'amour, la Fantasia*. Paris : Albin Michel ,1995. p91-92.

joyeux, parfois violent. Elle traverse les épreuves avec la grâce et la légèreté d'une jeunesse insoumise, toujours à la frontière »¹.

-Ecriture et guerre d'Algérie :

Au-delà des problèmes sociaux, les romancières Algériennes traitent dans leurs récits le problème de la guerre d'indépendance ; et c'est grâce à ce rôle très important que la femme a pu conquérir l'espace réservé aux hommes et devenir par ce fait « femme sujet »

Auteurs	Titres	Année de parution
Djebar Assia	- <i>L'amour, la Fantasia</i>	1984
	- <i>Les enfants du nouveau monde</i>	1962
	- <i>Les alouettes naïves</i>	1967
Lemsine Aicha	- <i>Ciel de porphyre</i>	1978
Ghalem Nadia	- <i>Les jardins de cristal</i>	1981
Zinai-Koudil Hafsa	- <i>La fin d'un rêve</i>	1984
Wakas Safa	- <i>La Grenade dégoupillée</i>	1977
Mechakra Yamina	- <i>La grotte éclatée</i>	1979
Bachir Bediya	- <i>L'oued en crue</i>	1979

Certaines écrivent en usant d'un registre lyrique, d'autres usent d'un registre pathétique pour décrire la situation de la femme. Elles plongent dans l'univers romanesque, en privilégiant deux thèmes (la guerre et la société)

¹- Leila , SEBBAR. *Shérazade*.Paris :Bleu autour,1982.P.70.

inscrivant ainsi leurs écrits dans une dimension autobiographique afin de mener à bien leur narration et relater les vrais faits endurés pendant la guerre de libération Algérienne.

-Corps et écrits :

Les écrivaines ont exploité la dimension de pseudonyme afin de se libérer des dictâtes de la société et de dévoiler leurs corps blessés à travers l'écriture. Nous citerons à titre d'exemple :

Auteurs	Titres	Année de parution
Amrouche Taous	- <i>L'amant imaginaire</i>	1975
Mechakra Yamina	- <i>La grotte éclatée</i>	1979
Boukort Zoulika	- <i>Le corps en pièces</i>	1977
Djabali Hawa	- <i>Agave</i>	1983
Djebar Assia	- <i>Vaste est la prison</i>	1995

Tout en centrant leurs récits sur le corps, ces écrivaines ont revendiqué leur propre langage.

Nous retrouvons même des romans policiers écrits par des auteures Algériennes tels : Wanissa Djena *Un homme trop seul, une femme trop belle ; God et la trinité* de Assia Dridi ; Zehira Houfani dans *Les pirates du désert*.

En somme, nous remarquons que dans la littérature féminine au Maghreb, les écrivaines Algériennes sont très ambitieuses car elles sont beaucoup plus nombreuses à avoir écrit des romans qui traitent divers thèmes par rapport aux écrivaines Marocaines et Tunisiennes.

Dans ce premier chapitre de la deuxième partie de notre recherche : La femme sujet : Corps et écrits dans l'écriture d'Assia Djébar, nous nous sommes focalisés sur deux romans *L'amour, la fantasia ; Vaste est la prison*. Le point commun entre ces deux romans, c'est que Djébar tout en usant de métaphores dans son texte a pu produire une écriture autobiographique afin de dévoiler l'enfermement, la soumission et la perte du corps chez la femme algérienne.

Nous allons dans ce chapitre tenter d'analyser ces divers thèmes à partir d'extraits tirés des deux romans déjà cités. Nous nous appuierons également sur d'autres extraits de romans de l'écrivaine et de d'autres auteures algériennes qui traitent le même sujet. Notre but serait de mettre en lumière comment la femme algérienne a-t-elle pu libérer son corps des carcans traditionnels. Pour ce faire nous aborderons les points suivants :

- 1- La revendication à travers les écrits chez les femmes écrivaines algériennes cas d'Assia Djébar.
- 2- Négation du corps : les récits autobiographiques entre religion, enfermement et soumission dans les écrits des écrivaines algérienne.
- 3- Affirmation et réappropriation du corps chez la femme Algérienne à travers l'écriture Djébarienne.

1. La revendication à travers les récits autobiographiques chez les femmes- écrivaines algériennes cas d'Assia Djébar

Les textes autobiographiques féminins sont souvent des textes paradoxaux, celles qui les écrivent cherchent à donner une visibilité à leur invisibilité. Il s'agit de se mettre en scène tout en jouant l'effacement, de revendiquer son existence malgré la résistance des faits et des effets du genre.

De toutes les auteures femmes maghrébines, Assia Djébar est l'écrivaine qui a marqué la scène littéraire internationale par sa plume protéiforme, la diversité de ses écrits et surtout par ses œuvres colossales.

Nous avons opté pour les écrits d'Assia Djébar car nous estimons que c'est l'auteure qui représente le mieux l'évolution des écrits et des conditions des femmes au Maghreb car son premier roman *La soif* publié en 1955 et son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* considéré comme un roman testament date de 2007 traitent le sujet de la femme. C'est donc plus d'un demi-siècle de production littéraire qui lui a permis d'assister à la naissance, l'évolution et la mutation de l'écriture féminine algérienne voire maghrébine.

Nous tenterons de mettre en lumière comment le genre autobiographique devient un genre de prédilection et un prétexte de dévoilement pour les auteures maghrébines.

*L'amour, la fantasia*¹, publié en 1985 est distingué par une certaine liberté d'expression pour la femme, Le roman marque une certaine ambition de connaître la cause de l'incapacité de la romancière à dire des mots d'amour en langue française qui n'est pas sa langue maternelle et qui a longtemps été la langue du colon. Cependant, Assia Djébar met en exergue une auto-analyse de son propre vécu et de ses propres expériences du conflit avec les hommes et avec la langue française. C'est une sorte de prise de conscience de sa condition postcoloniale, elle souligne à ce propos dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* :

« J'ai écrit *l'amour, la fantasia* à plus de 40 ans. C'est à cet âge seulement que je décide de commencer une autobiographie. La raison

¹- Assia, DJEBAR. *L'amour, la fantasia*. Paris :Albin Michel,1985.

de cette décision. ? Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... (...) Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain –et ce « dit de l'amour » qui se bloquait mystérieusement !/ Mon texte devint, avec urgence, quête personnelle intime tout autant que collective ; il progressait par ailleurs à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure qu'il me fallait, peu à peu inventer »¹.

Assia Djébar passe par l'autobiographie pour affronter le problème qu'elle a avec la langue du colon qui est également la langue avec laquelle elle écrit. Souvent, l'écrivaine dans ses entretiens décrit la langue française comme la langue de l'ennemi et considère la guerre comme étant : (la seule cause qui touche la compréhension de sa propre personne), c'est dans *Vaste est la prison*² que l'écrivaine explique clairement que la guerre est sa véritable révélation car la langue française est pour elle la seule issue pour se dire et imposer sa présence dans une société phallocratique. Dans son récit, l'auteure se souvient d'ailleurs souvent des paroles de sa belle-mère en lui révélant que « les ennemis » est la désignation donnée par les femmes de sa région à leurs époux.

Dans *l'amour, la fantasia*, la guerre est en relation directe au problème identitaire et à l'esthétique du récit de l'écrivaine, Djébar le souligne clairement :

« L'histoire est utilisée (...) comme quête de l'identité. Identité non seulement des femmes mais de tout le pays (...). Ce n'est pas par une volonté de témoignage. J'aborde le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture, sur l'écriture en langue française »³.

¹- Assia, DJEBAR. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Ablin Michel, 1999. P.85.

²- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel. 1995.

³- Mortimer, MILDRED. « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien ». *Research in : African Literature*. Summer 1988. P.197-205.

Selon Beida Chikhi :

« L'innovation déterminante, dans ce roman, est de rattacher de multiples façons l'histoire du pays dans son passé absolu et son passé le plus récent à l'histoire de la femme »¹.

Dans l'écriture d'Assia Djébar, nous remarquons que le concept métaphorique de la guerre a permis à l'auteure de produire une écriture hybride mêlant à la fois l'autobiographie et l'histoire d'Algérie afin de dénoncer les conditions des femmes. L'auteure a toujours veillé à être loin d'une écriture de témoignage. Comme elle le révèle dans l'un de ses entretiens avec Clarissa Zimra :

« Je me méfie toujours d'une littérature a priori de témoignage »².

En avançant dans notre recherche, nous déduisons que Djébar tente d'éclaircir la situation de la femme Algérienne et de dénoncer les difficultés qu'elle affronte dans sa société :

« Il s'agissait d'écrire un roman pour satisfaire l'exigence historique sans que celle-ci n'entrave en rien l'essor d'une quête littéraire et esthétique »³.

Dans *l'amour, la fantasia*, nous remarquons chez Assia Djébar une reprise de la métaphore (la guerre c'est « l'amour »), et c'est cette même métaphore de la guerre qui a nourri la réflexion esthétique de l'écriture de l'auteure et a fait de son roman un espace de liberté féminine qui s'est réalisé grâce à son écriture autobiographique. Ce genre lui a permis de dévoiler les

¹- Beida, CHIKHI. Op.cit. P.20.

²- Clarisse , ZIMRA. « *I Her Own Crite: The circular Structure of linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels*».Research in : African Literature, Summer 1980.P.210.

³- Beida Chikhi. Op.cit. P.17.

vérités longtemps cachées et de briser le mutisme des femmes afin d'en parler de leurs expériences dans leur société archaïque :

« *Ma fiction est cette autobiographie qui m'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* »¹ ;

« *Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, monter plus que sa peau...* »².

Lejeune partage cette idée dans son ouvrage :

« *Ce qu'on appelle l'autobiographie et susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développé dans le monde occidental depuis le XVIII^e siècle est un phénomène de civilisation ; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse* »³.

Nous retrouvons également une affirmation d'Assia Djébar dans une interview avec Barbara Arnhold à propos du roman *L'Amour, la Fantasia* :

« *Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, entant qu'Algérienne, entant qu'écrivain ? Forcément, par cette question, tout le pays...que je porte en moi, même si je ne suis pas au pays, revient...* »⁴.

C'est par le biais de cette autobiographie que l'écrivaine a pu décrire les expériences traumatisantes des femmes Algériennes comme celle de la défloration. Dans son texte, Djébar a créé un espace intégrant cette expérience à celle de la colonisation, en superposant le sang, de la défloration au sang des martyrs et en entremêlant les deux expériences qui sont à la fois traumatisantes

¹- Assia , DJEBAR. *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel,1995.P.304.

²- Assia, DJEBAR.Op.cit.P.224.

³- Philipe, LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*.Paris : Seuil, 1975. P . 7.

⁴- Assia, DJEBAR. « Cahier d'études maghrébines », *Cologne* :n°14, 2000.P.36.

afin de montrer également que « l'amour » en Algérie est un trait rouge et peut être parfaitement replacé dans un contexte de guerre. L'écrivaine le souligne clairement dans son texte :

« *Le guerre c'est « l'amour » et « l'amour » c'est la guerre* »¹.

Pourquoi ne pas vouloir se libérer à travers l'amour ? Par cette métaphore, Djébar démontre que la situation de la femme continue à se dégrader même en Algérie postcoloniale.

Plus on avance dans le récit de Djébar, plus on remarque que la virginité est très importante dans la société maghrébine, c'est ainsi que la défloration est l'épisode frustrant du mariage chez la femme Algérienne car l'acte de la défloration est souvent décrit comme un traumatisme chez les romancières maghrébines, Marta Segara souligne cette idée dans son œuvre *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*

« *... elle y est souvent traumatisante : la défloration violente et presque publique (...) apparaît à plusieurs reprises dans ce roman en tant qu'épisode dramatique qui conditionne négativement la vie sexuelle du couple* »².

Nous remarquons que cet acte est le plus souvent décrit comme un viol chez les écrivaines Algériennes. Taos Amrouche le décrit clairement dans son roman *Solitude ma mère* lorsqu'elle raconte l'épouvantable expérience de sa défloration et la met en relation directe avec l'éducation que reçoit les femmes algériennes, elle le souligne dans ce passage :

« *Tu ne peux pas comprendre : il faudrait tout raconter depuis le début. Dans mon pays, les filles n'avaient pas le droit d'aimer et*

¹- Assia, DJEBAR. Op.cit.P.102.

²- Marta, SEGARA. *Leur pesant de poudre, Romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan,1997.P.60.

l'adultère était puni de mort. Ma mère m'a mis ça dans la tête, quand j'étais petite »¹.

Afin de comprendre la nature de ses malheurs avec les hommes, Amrouche tout comme Djébar fait une auto-analyse dans *Solitude ma mère* :

« Je creuse la tranchée de ma solitude, je la creuse avec une application de démente : à quarante ans – et sans qu'un être au monde puisse le comprendre- je suis aussi démunie devant la vie qu'un enfant dans son berceau. (...) L'amère réponse ? La voici au bout de ma pioche : comme ma mère l'Afrique qui, depuis des millénaires, a été convoitée, violée par les invasions successives, mais se retrouve immuablement elle-même, comme elle je suis demeurée intacte, malgré mes tribulations. (...) La fatalité qui me poursuit, je sais aujourd'hui qu'elle est le lot de tous les déracinés à qui l'on demande de faire un bond de plusieurs siècles. Ignorante, poussant au gré du souffle rude de nos montagnes, mon dessin eût été celui d'une fille de notre tribu, issue d'une orgueilleuse famille : ni Racine, ni Mozart ne m'eussent manqué. C'est la civilisation qui a fait de moi cet être hybride. Pourquoi faut-il que ce flambeau que l'on se flatte de porter aux populations primitives provoque des déchirements et rende inapte au bonheur tous ceux qui me ressemblent ? Arrachée à des traditions ancestrales et ne trouvant de sécurité nulle part, je ne pouvais qu'être flottante »².

Après la lecture de ce passage, nous découvrons que la réflexion d'Amrouche est liée à celle de Djébar, les deux écrivaines mettent la responsabilité de leurs malheurs sur le dos de la colonisation, sauf qu'Assia Djébar met un accent plus critique sur les traditions patriarcales de sa société, elle le confirme dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

¹- Taos, AMROUCHE. *Solitude ma mère*. Paris :Joëlle Losfeld, 1995.P.124.

²- Taos, AMROUCHE. Op.cit.P.227-228.

« Ce n'est pas seulement le colonialisme l'origine de nos problèmes psychologiques, mais le ventre de nos femmes frustrées !... Fœtus, nous sommes déjà condamnés »¹.

Dans son écrit, Djébar se pose énormément de questions sur les difficultés des relations amoureuses entre homme et femme en Algérie et prend comme exemple la défloration,

« Il avait promis que l'initiation prendrait autant de nuits qu'il faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle. Le cri, douleur pure, s'est chargé de surprise en son tréfonds. Sa courbe se développe. Trace d'un dard écorché, il se dresse dans l'espace ; il emmagasine en son nadir les nappes d'un « non » intérieur ; Et j'en viens au cri de la défloration. Plus de vingt ans après, le cri semble fuser de la veille : signe ni de douleur, ni d'éblouissement... Vol de la voix désossée, présence de douleur, ni d'éblouissement... Vol de la voix désossée, présence de yeux graves qui s'ouvrent dans un vide tournoyant et prennent le temps de comprendre. Long, infini premier cri du corps vivant »².

Dans les deux œuvres des écrivaines, nous retrouvons le champ lexical du sang et du cri, c'est une sensation mélangée entre la douleur de la défloration et l'invasion coloniale en intégrant l'amour à la guerre. Marta Segara partage cette idée :

« Ressentie d'autant plus tragiquement que, au-delà de la douleur physique qu'elle provoque, elle est vécue comme une défaite de ce « corps-forteresse » qu'on s'était bâti avec tant de peine »³.

¹- On retrouve la même idée chez de nombreuses écrivaines maghrébines, en particulier Nina, BOURAOUI. dans. *La voyeuse interdite* : « La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germes dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai ! ». Paris : Gallimard, 1991. P.17.

²- Assia, DJEBAR. Op.cit.P.123.

³- Marta, SEGARRA. *Leur pesant de poudre : romancières francophone du Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 1997. P.60.

Djebar déclare dans son récit qu'à l'aube de cette nuit tragique, la narratrice avait rejoint le clan des femmes Algériennes et a commencé, elle aussi à désigner son époux par le pronom « Il » qui est la troisième personne du singulier. Cette nomination marque la haine qu'éprouvent les femmes algériennes envers leurs maris et par ce fait, leurs maris sont malheureusement associés avec « l'ennemi ». Par ailleurs, nous remarquons dans le déroulement de la narration que la guerre est installée entre les hommes et les femmes en Algérie, même si ce pays a eu son indépendance.

Djebar le déclare dans *Femme d'Alger dans leur appartement* lorsqu'elle dit : « *Nous nous sommes précipités sur la libération d'abord, nous n'avons eu que la guerre après !* »¹. A travers ce passage, Assia Djebar met en exergue le concept métaphorique de L'amour et de la guerre dans son œuvre. Cette métaphore est déjà apparue auparavant dans son roman *Les impatients* en 1958, lorsque l'héroïne adopte une stratégie de guerre pour avoir un homme tout en brisant les conventions sociales mises en place dans sa société autrefois :

*« Je l'accueillais alors la nuit avec un sourire, c'était déjà celui de la révolte (38) ; Je n'étais plus dorénavant une convalescente, mais une ennemie qui de nouveau, allait s'armer (98) ; C'était un véritable plan de guerre (39) ; Je devinai le prochain combat pour lequel elle reprendrait les armes : elle voulait sortir sans voile »*².

D'autre part dans *Femme d'Alger dans leur appartement*, Djebar explique l'équivalence entre le viol et la trahison par le biais de l'idée de la trahison, on le retrouve dans ce passage :

¹- Assia, DJEBAR. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel, 1980. P.59.

²- Assia, DJEBAR. *Les impatients*. Paris : Julliard, 1958. P.38 – 98 – 39 – 106 .

« Parole déflorée, violentée avant que n'intervienne l'autre défloration, l'autre violence »¹.

Véritablement, dans la métaphore de l'amour c'est la guerre employée par l'auteure, la femme devient une propriété matérielle plus particulièrement une possession personnelle pour l'homme en Algérie.

A cet effet, Djébar dénonce dans la plupart de ses romans les mariages arrangés où bien qui reposaient essentiellement sur des échanges commerciaux et, par ces faits, les femmes se sentaient trahies par leurs propres parents. Dans *Vaste est la prison*, nous retrouvons des passages qui le prouvent :

« Elle est donnée, à 14 ans, par son père »² ;
« Le troc eut lieu entre les deux hommes »³.

Dans une telle société, la virginité est devenue une devise de négociation entre les hommes. Cependant dans un tel système, la femme reste dépossédée de tous ses droits et devient une propriété personnelle à l'homme.

Dans *L'amour, la fantasia*, nous retrouvons par ailleurs comme nous l'avons déjà cité, l'image de la trahison, lorsque des Algériens ont révélé l'endroit de Sahraoui Zohra l'une des militantes qui aidait les nationalistes, ces harkis ont même dévoilé les règles et les principes internes du front de libération national :

« Au village, un garçon nous a vendues » ;
« Un garde-forestier m'a trahie »⁴.

¹- Assia, DJEBAR. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Op.cit.P.158.

²- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel ,1995.P.203.

³- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit.P.207.

⁴- Assia, DJEBAR. *L'amour, la Fantasia*. Op.cit.P.169.

Par ses mises en scènes dans le récit Djebarien, nous déduisons que l'auteure honore les femmes Algériennes en leur accordant la place des héroïnes de la révolution et elle rabaisse les hommes au rang inférieur en leur donnant le rôle des traîtres. A partir des actes cités dans son œuvre, l'écrivaine démontre les relations ambiguës entre les hommes et les femmes en Algérie, ce sont des relations pleines de trahison. Malgré que les femmes ont énormément participé à la libération du pays. En outre, c'est dans son roman *Vaste est la prison* que nous retrouvons cette prise de conscience du concept de guerre qui se développe entre les hommes et les femmes en Algérie. A ce sujet, nous rappelons le discours d'Assia Djébar, lors de la réception du prix des éditeurs allemands en 2011 :

« Je voudrais me présenter devant vous comme simplement une femme-écrivaine, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée »¹ ;

Et à propos de son écriture elle ajoute :

« Je ne me sais qu'une règle : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité. Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture « contre » : le « contre » de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse tout votre corps »².

¹- Extrait du discours d'Assia , DJEBAR. *Idiome le l'exile et langue de l'irréductibilité*. Allemagne : 2000.URL : <http://remue.net/spip.php?article681>.

²- Op.cit.

La métaphore de « l'amour c'est la guerre » réapparaît dans *Vaste est la prison* lorsque la narratrice voit son époux comme étant le pire de ses ennemis et leur vie conjugale comme un combat.

L'écrivaine partage également cette même idée dans le roman *Ombre sultane*, quand elle nous raconte le déroulement de la nuit de noces de Hajiba, elle la décrit dans ce passage :

« Le viol ? Est-ce le viol ? Les gens affirment qu'il est ton époux, la mère dit « ton maître, ton seigneur ». Toi, tu t'es battue dans le lit en le découvrant une vigueur insoupçonnée ; Je croise, en plein bouleversement nocturne, une barricade. Mes bras ouverts pour l'accueil, je pressens l'intrusion, je la provoque puis, dans un retournement, je défie. Me débats, dents et ongles acérés. L'époux se préoccupe de cette violence. Nuits d'affrontement obscur »¹.

Par ces actes, nous relevons que Djébar assigne à la femme Algérienne le rôle de la femme objet de désir et cette assignation intensifie le pathétique de la condition féminine en Algérie. Dans son roman *L'amour, la fantasia*, nous retrouvons éventuellement un passage où l'écrivaine désigne les femmes algériennes comme étant des « *asphyxiées du désir* »². Par le biais de cette description métaphorique féministe, tout en intégrant la guerre d'indépendance algérienne aux relations entre hommes et femmes, Djébar essaye de libérer les femmes algériennes des carcans de leur société purement traditionnelle. Cette idée nous renvoie au propos d'Anne Donadey :

« La lutte des Algériennes contemporaines pour la libération du regard et de la voix ne s'inscrit alors plus en faux vis-à-vis de la nation algérienne, mais bien dans le cadre d'une histoire nationale de résistance qui donne toute sa légitimité au projet féministe »³.

¹- Assia, DJEBAR. *Ombre Sultane*., Paris : Albin Michel, 1987. P.75.

²- Assia, DJEBAR, *L'amour, la fantasia*. Op.cit. P.89.

³- Anne, DONADEY. *West chester University*. Volume, 34-42, 2007. P.35.

Au fil de la lecture de l'œuvre d'Assia Djebar, nous remarquons qu'il y a un mot qui relie l'espace de « l'amour » à celui de « la guerre » c'est « le combat ». Dans les récits Djebariens, nous retrouvons une équivalence entre la lutte des femmes pour leur amour : « *Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes* »¹. Et leur combat dans la guerre de libération, elle le souligne dans ce passage :

« *Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion* »².

L'utilisation des mêmes termes dans les passages précédents n'est pas anodine, l'écrivaine les avait utilisés afin de rapprocher les deux espaces « l'amour » et « la guerre » qui reposent sur le combat qu'a mené, la femme algérienne afin de libérer son corps et acquérir sa liberté de parole et d'action. En somme, c'est grâce aux différentes tournures de phrases et métaphores que Djebar a pu dévoiler d'une part la réalité de la guerre endurée par le peuple algérien et d'autre part celle de la femme qui n'avait même pas le droit d'exprimer ses sentiments où de choisir le chemin de l'amour dans la société Algérienne. Ce rapprochement, nous ouvre le champ vers un deuxième grand problème qu'affrontait la femme algérienne, c'est bien évidemment « le corps » qui est quasiment absent ou plus clairement supprimé.

La femme dans la société algérienne n'avait pas le droit de confier ses émotions amoureuses elle était donc prisonnière de son propre corps. A travers *Vaste est la prison*. Nous allons tenter d'analyser les différentes causes qu'ont menées à cet effacement du corps de la femme algérienne.

¹- Assia, DJEBAR. *L'amour, la Fantasia*. Op.cit.P.23.

²- Assia, DJEBAR.Op.cit.P.38.

2. Négation du corps : les récits autobiographiques entre religion, enfermement et soumission

Dans les œuvres d'Assia Djébar, la femme est décrite tel qu'un vide « une vie suspendue », semblable à une morte vivante. Elle survit à condition de perdre son identité et son corps puisque l'homme est le seul propriétaire de ce dernier.

La condition des femmes, avec les règles de l'islam en Algérie, qui ne leur accorde jamais leur émancipation, va les cloîtrer encore plus dans l'univers des interdits.

Dans son roman *Vaste est la prison*, Djébar dresse le portrait de « Fatima » qui a épousé un vieillard et par ce fait, elle a concrétisé l'idée de l'apologie de l'amour acquisition masculine dans une société qui refuse totalement la sexualité féminine.

Cela conserve l'image de la tradition où la femme doit vivre que pour le plaisir du mari.

L'auteure dans son roman, lui assigne le surnom de « la femme arable », celle que l'on sème comme une culture, celle que l'on souhaite fertile afin d'immortaliser la race. Épouser un homme qu'on aime n'est qu'un rêve dans la société algérienne d'autre fois.

La jeune fille rêvait d'un jeune homme qui possède un physique d'éphèbe et qui lui procure de l'amour et de la tendresse, alors que son futur époux est

un vieil homme qui passe son temps à prier Dieu afin de lui donner la puissance pour pouvoir la faire jouir. Par cet acte nous remarquons que la femme est exposée ici comme un produit de consommation et le mariage comme un troc :

« *Quittant la joie quasi-funèbre de leurs corps, frôlant un désespoir entravé* »¹.

Dans la société algérienne, il sera inadmissible à la femme de fuir ce monde pénitentiaire pour rechercher le plaisir ou la tendresse ailleurs car elle se retrouvera emprisonnée pour peine d'adultère. Par ce fait, nous déduisons que la femme algérienne était prisonnière de son propre corps et dans son propre domicile conjugal, pleinement consciente de cette tragédie mais ne pouvant pas s'échapper. Djebbar expose ce problème dans son roman, lorsqu'elle cite le dialogue entre la tante et Isma, qui ne trouvent pas de réponse à leurs questions :

« *Hélas où se trouve notre droit, les analphabètes et les instruites, toutes, nous, les femmes, d'aujourd'hui comme d'hier* »².

Abdelwahab Bouhdiba souligne cette idée dans son ouvrage *La sexualité en Islam* :

« *Le voile va faire passer la musulmane dans l'anonymat le plus total. Être musulmane, c'est vivre incognito. Et pour être sûre, la société arabe n'a plus qu'à séquestrer la gent féminine. La maison arabe ne sera plus qu'un voile de pierre renfermant le voile de coton ou de laine* »³.

Par la suite, ce concept d'interdits va conquérir tous les espaces. Assia Djebbar partage cette idée dans son roman *Ces voix qui m'assiègent* :

¹- Assia, DJEBBAR. *Vaste et la prison*. Paris : Albin Michel, 1995.P.33.

²- Assia, DJEBBAR. *Vaste et la prison*. Op.cit.P.212.

³- Abdelwahab, BOUHDIBA. *La sexualité en Islam*. Paris: P.U.F,2004.P.105.

« La culture islamique en général – se définit par un interdit sur l'œil »¹.

L'écrivaine affirme par ce passage que la femme dans sa société n'avait pas la liberté de voir ni d'être vue car l'appropriation du regard est une divulgation du visage et aussi du corps. En outre, le voile où le haik ne doit dévoiler aucune forme de son corps car c'est l'une des règles à respecter dans la religion musulmane, un passage du livre sacré du *Coran* le souligne :

« Dis à tes épouses,
A tes filles et aux femmes des croyants
de se couvrir de leurs voiles... »².

C'est un ordre de Dieu à ne pas dépasser dans la société algérienne musulmane. D'autre part, dans l'espace procuré à la femme, les murs s'installent de tous les côtés afin de la cacher des regards extérieurs. La femme doit rester dedans, incarcérée, enfermée et confinée. Assia Djébar développe cette idée en parlant des « *maisons tombeaux* »³ dans son roman :

« Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père ; [...] Et je me noie, je m'endors dans la maison-vaisseau.
Une heure après, je m'écroulais dans la chambre de ma fille ; seule.
Sur le matelas, à même le sol. Je ne quittais plus cette place. Une journée ; peut-être deux. Je gisais »⁴.

D'un autre côté, la vie conjugale dans *vaste est la prison* est représentée comme un univers clôturé où la femme est séquestrée et où l'issus est impossible car la maison maritale reste pour elle, une éternelle prison. Par ce fait nous déduisons que le langage du corps chez la femme est tabou dans la

¹- Assia, DJEBAR. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999. P.181.

²- CORAN. *Sourat al ahzeb*. Verset : 59. P.33.

³- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit. P.20.

⁴- Assia, DJEBAR. Op.cit. P.104.

société algérienne. La femme se voit semblable à une statue froide, sans langage corporel et sans échange sensuel. Le moindre mouvement où danse est également interdit pour elle. Par ce fait, nous résumons que la société algérienne obligeait la femme à faire une négation totale de sa représentation physique. Dans *Vaste est la prison*, nous retrouvons ce concept du corps interdit chez la petite Isma, à un âge précoce, lorsqu'elle joue avec l'un de ses camarades Français. La petite évitait de grimper à ces côtés de peur de le toucher, car elle éprouvait déjà ce sentiment de culpabilité du corps, l'auteure le souligne dans ce passage :

« Dans ce silence-là de l'enfance, l'image de la tentation puérile, du premier jardin, du premier interdit se dessine. Apparaît intense, mais paralysante »¹.

Nous remarquons que l'emblème de la femme-séductrice, est déjà perceptible chez la petite et l'oblige à rester bien à l'écart, loin du regard du petit garçon, Djébar le souligne sur ce passage :

« Moi, je reste accrochée à la branche du bas...Bizarrement, je refuse ; je reste à ma place. Je crains le contact. Comme si parvenir à la même branche, m'accroupir à ses côtés paraissait confusément le péché suprême. Mon cœur bat. Une culpabilité à l'angoisse pivotante m'habite...Je restais immobilisée sur ma branche »².

A travers le vécu de la petite Isma, l'auteure dévoile dans son récit l'impossibilité que ressent la femme algérienne à confier ses émotions amoureuses.

¹- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit.P.262.

²- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit.P.265.

Déjà à un jeune âge, la petite Isma s'oblige à gommer ses émotions et à enfermer son corps et à rejeter tous moyens de communication avec son camarade Maurice, Djébar l'éclaircit sur cet extrait :

« Et le regard que je levais sur le sommet de l'arbre, sur le visage du garçon aux cheveux châtain, au sourire moqueur, était celui d'un silencieux désir informe, démunie à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler... soudain tarie, ma voix se vidait : de ses rires, de ces cris, de ses mots »¹.

A travers ces passages, nous remarquons que l'échange avec l'homme n'existait pas dans la société Algérienne et les mots étaient condamnés dans les non-dits. Par exemple, Isma qui était dans une classe mixte se contentait d'être une observatrice silencieuse, Djébar le souligne :

« Naturellement je ne leur ai jamais parlé, ni avant ni après. Pas le moindre mot : ce sont des garçons, Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit »².

Dans son roman, Assia Djébar décrit les chuchotements, les murmures et les frémissements des femmes qui sont affaiblis entre les grands murs des maisons. La pauvre petite Isma se laisse aller « au brouhaha et à cette tiédeur murmurante »³ se rendant la vie infernale « parmi la marmaille, les criaileries, la vapeur du couscoussier, et les soupirs, mon Dieu, les soupirs »⁴.

Néanmoins ces voix, avec lesquelles on ne différencie pas les paroles, fonctionnent semblablement à un bruit de fond dans le vide des harems et s'associent au silence des femmes qui sont semblables à des fantômes, anéanties dans une forme de silence collectif. Assia Djébar, joint sa voix à celles des

¹- Assia , DJEBAR. Op.cit.P.266.

²- Assia, DJEBAR. Op.cit.P.268.

³ Assia, DJEBAR. Op.cit.P.271.

⁴ Assia, DJEBAR. Op.cit.P.271.

femmes de sa société musulmane lorsqu'elle dit « *Notre ensevelissement* »¹ avec ce passage l'auteure pousse la femme à se réveiller afin de sortir de sa claustration et reprendre son identité.

L'utilisation de l'adjectif possessif « Notre », nous renvoie aux propos de Dominique Maingueneau qui :

« Pose la question de l'auteur en de nouveaux termes. Il revient sur la triade personne, écrivain, inscripteur qu'il a déjà étudié en 2004 dans le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation (Paris, A. Colon) »². Il confirme : « que tout texte a son auteur de la scène littéraire. Il possède un statut social facilement identifiable »³.

Par ce fait Dominique Maingueneau affirme que la notion d'image d'auteur est centrale dans l'approche du discours littéraire.

En somme les œuvres romanesques d'Assia Djébar, décrivent l'homme comme seul roi de l'espace, des avenues, des halles, des endroits publics, or que la femme passe toutes ses journées enfermées entre les grands murs de sa maison. Cette idée nous renvoie à Boudjedra qui est un écrivain homme Algérien qui confirme la vision de Djébar de l'intérieur mais en décrivant l'espace extérieur dans son roman *La répudiation* :

« Les cafés sont toujours pleins d'hommes. Chaque tasse de café est une négation de la femme »⁴.

Le monde extérieur réservé aux hommes est un espace interdit aux femmes, Djébar le confirme dans un passage de son roman *les alouettes naïves* :

¹- Assia, DJEBAR.Op.cit.P.300.

²- Agnès, FELTEN. « Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et IngerOstenstad, dirs, se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi », Lambert-lucas:Coll. Linguistique, 2013.P.390.

³- Pascale, DELORMAS.Op.cit.P.393.

⁴- Rachid, BOUDJEDRA. *La répudiation*.Paris: Gallimard,1969.P.45

« Employés qui sortent et qui vont se promener entre hommes célibataires ou mariés qu'importe »¹.

Dans cette société, aucune femme n'a le droit d'accompagner son époux dans des places publiques, nous retrouvons également un passage de Boudjedra qui le prouve :

« A défaut de leurs épouses, les consommateurs sont accompagnés de leurs enfants ; toujours endimanchés, et l'air décidé de ceux qui savent que la relève est certaine : garder les femelles »².

L'homme bénéficie de tous les privilèges. Et le plus indiscutable de ces droits est celui qui consiste à passer le plus de temps à l'extérieur en voyageant où en veillant dehors jusqu'au petit matin.

Les veillées à l'extérieur sont une habitude indispensable chez les hommes algériens de l'époque. Chaque soir, une fois leurs commerces fermés, ils allaient veiller avec leurs amis en courtoise compagnie. La femme de son côté, n'avait aucun droit d'élever une objection même polie contre leurs soirées continuelles en dehors de la maison. Assia Djébar le souligne dans ce passage : « De la désespérance, depuis longtemps gelée entre les sexes »³. Les hommes n'acceptaient pas la moindre remarque sur leur comportement ou conduite, le seul devoir de la femme était donc d'obéir car de toute éternité, la maison appartient aux femmes et le monde extérieur aux hommes dans la société algérienne où maghrébine. Par ce fait, les deux espaces sont bien différenciés et surtout dissociés géographiquement. Comme le confirme ce passage dans *Vaste est la prison* :

¹- Assia, DJEBAR. *Les alouettes naïves*. Paris: Actes sud, 1997.P.182.

²- Rachid, BOUDJEDRA. Op.cit.P.45.

³- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit.P.14.

« Je le cherchais indéfiniment ; c'était même pour cela que mon corps n'aspirait qu'à marcher ; il finirait peut-être par traverser la secrète frontière, se trouver sur l'autre versant, dans l'autre ville, réelle ou irréelle, celle au moins où l' Aimé existait »¹.

A travers, la présentation du mode de vie des milieux traditionnels de son pays, Assia Djébar, met en évidence une société exclusivement masculine. Cela dérive des principes des traditions qui obligent la femme à mener une existence gommée en s'éclipsant du regard des hommes. Charles Bonn le souligne dans son ouvrage *Anthologie de la littérature algérienne* : « Les femmes sont cachées à l'altérité du regard extérieur »². Même dans la maison qui est le lieu consacré aux femmes, l'homme est roi car c'est lui qui subvient aux besoins de sa famille. Par ce fait, lui seule est détenteur de la parole et donc, tous les autres membres de sa famille doivent se soumettre et exécuter ses décisions. La volonté du père doit être tolérée et exécutée sans aucune négociation. En cas d'écart de conduite de l'un des membres de la famille, il risque d'adopter un comportement impétueux. Quand le père est à la maison, le silence règne, tous lui doivent du respect et de la crainte. Zerdouni partage cette idée dans son œuvre *Enfant d'hier* :

« Deux facteurs semblent légitimer cette crainte. Le premier, c'est l'appartenance au sexe masculin. Le second, c'est le titre de chef de famille, responsable de la subsistance et maître absolu des destinées de celle-ci »³.

L'autorité du père de famille est terrorisante dans la société algérienne. Assia Djébar, souligne également dans *Vaste est la prison* que pendant la présence de l'homme à la maison, la femme et les enfants doivent garder le

¹- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit.P.69.

²- Charles, BONN. *La littérature algérienne*. Paris :Kalima, 1976.P.51

³- Nefissa, ZERDOUMI. *Enfant d'hier*.Paris : Maspero,1970.P.163.

silence absolu car lui seul a droit à la parole, Boudjedra partage une seconde fois l'idée de l'écrivaine dans la Répudiation :

« Tout de suite, le silence était rétabli parmi les femelles piaillant. Les hommes parlaient fort, donnaient des ordres stricts. Les femmes chuchotaient, obtempéraient »¹.

Nous remarquons que l'écrivain dans le passage précédent use d'une métaphore péjorative : **femelles** afin de désigner les femmes de sa société. Claire Michard explique dans son article *Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique* que :

« Le féminin, genre marqué, pose la catégorie de sexe, qui se confond avec l'un des deux termes de l'opposition (femelle) ; tandis que le masculin, genre non-marqué ne pose rien quant à cette catégorie : ni l'opposé de la catégorie (non- sexe), ni l'opposé à l'intérieur de la catégorie (mâle) »².

Donc l'auteur a abordé cette métaphore pour décrire ce que fait subir les hommes de sa société aux femmes.

Aucun dialogue ne passe entre les hommes et les femmes. On dirait qu'ils progressent dans deux mondes totalement différents, les femmes ont le droit de parler uniquement entre elles.

Même quand les hommes s'adressaient à leurs épouses, ils utilisaient d'autres noms pour remplacer leur prénom, ils refusaient de les appeler par leur vrai nom. Nous retrouvons cette même idée dans « Harrouda » le roman de Tahar Ben Jelloun :

¹- Rachid, BOUDJEDRA. Op.cit.P.51.

²- Claire, MICHARD. « Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique, mots. » *Les langages du politique*. Mots, n°49 : Presses de sciences Po,1996.P. 34.

« Il me parlait peu. On ne se parlait presque jamais, Juste quelques mots domestiques »¹.

Pour conclure, en revenons à notre corpus, nous relevons qu'Assia Djébar démontre dans son œuvre que la femme n'est pas responsable de son corps et n'a aucun droit à la parole et que l'homme est le seul bénéficiaire de ces deux droits dans la société algérienne. Par ce fait, lui seul a le droit d'aimer, de s'exprimer et de donner les ordres.

3. Affirmation et réappropriation du corps chez la femme algérienne à travers l'écriture djébarienne :

Afin de trouver une réponse à la dépossession précédente, de ces désirs étouffés, dans *Vaste est la prison*, Isma va faire reconstituer en elle la mélancolie des amours enfantins qu'elle n'a pas éprouvé, suite aux interdits de son éducation maghrébine, la narratrice ressent cette absence du désir, l'auteure le révèle dans ce passage :

« Le geôlier d'un corps sans mots –et les mots sont mobiles lui, pour dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe »².

Nous remarquons que la narratrice éprouve énormément de regret, suite à la perte de son corps car elle rêve de cette univers absorbé d'une vraie enfance où la sexualité n'existe pas et où le corps profite de sa liberté. De ce fait, sa passion amoureuse va s'approprier l'image de cette enfance non vécue, l'auteure le dévoile dans ces deux passages :

« Je me surprends à vivre, comme si c'était la première fois, et avec une fraîcheur inattendue mon enfance.

¹- Tahar, BEN JELLOUN. *Harrouda* .Paris : Gallimard, 1973. P. 87

²- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*.Op.cit.P.11.

Que signifiait cette houle, pourquoi, me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre ou plutôt enfin et pleinement ? »¹.

C'est le désir du retour à l'enfance qui va éveiller chez Isma l'envie d'autonomie et de libération du corps. Elle va donc se rapprocher son corps par l'exaltation des mouvements récupérés, l'auteure l'affirme dans ce passage : « *Je cours, je gambade, mon bras se lève haut* »². Au fil du récit, nous remarquons que la révélation que se fait Isma à elle-même, va déclencher une reconstitution de manière rude de son corps mort, loin de l'image des femmes servantes, séquestrées dans les harems. L'auteure les décrit dans ce passage :

« 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 »³.

Elle se rend compte, par ces mouvements réifiant, que l'essentiel était ce challenge de son corps anéantis qui prétendait concevoir ces gestes. En outre, le rire contribue également à cette renaissance dans une protestation physique, significative et éclatante de joie :

« Encore à présent me parvient l'éclat de nos rires, de ma joie bondissante, de ma vivacité [...] Mon rire s'élève [...] car je gagne, je triomphe, [...] Je chantonne [...] Je m'esclaffe, je m'essouffle, [...] je m'impatiente, je... »⁴.

Grâce à cette nouvelle autonomie et conception intime de son corps, Isma a pu découvrir et franchir le monde du plaisir de l'amour qui était interdit aux femmes de sa société. On ressent dans la narration qu'elle fait tout afin de défier

¹- Assia, DJEBAR. Op.cit. P. 35-37.

²- Assia, DJEBAR. Op.cit. P.89.

³- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit. P.12.

⁴- Assia, DJEBAR. Op.cit. P.34.

les traditions et se procurer de la jouissance en amour, l'auteure le dévoile dans cet extrait :

« Certes, dans la pénombre de la chambre, quelle opacité nous attendrait, des étreintes, des silences, deux corps se rapprochant, une tension de plus en plus nouée, qui se délierait, qui céderait au fléchissement du cou, aux lèvres qui se cherchent, aux morsures qui s'esquissent, peut-être aux pleurs de délivrance s'il y a jouissances, y aura-t-il jouissance »¹.

Par ailleurs, même si Isma regrette son enfance perdue et paraît prête à affronter sa sexualité, la seule personne qui pourra lui faire revivre son corps anéantis ; c'est bien évidemment un homme. Par cet acte inattendu, malgré lui, l'homme devient l'acteur principal du changement ou convertissement, en devenant progressivement : *« L'intercesseur ; le libérateur de la prison ; le miroir qui lui renvoie son image »²*. Assia Djébar ne cesse d'analyser dans son roman à partir du personnage d'Isma cet état de prise de conscience et d'envie de liberté qui hante ses pensées. Elle le déclare explicitement dans cet extrait :

« Mon corps, auparavant porté par le saxo, semblait avoir libéré quel influx en moi et en dehors de moi ? De quel mystère sourd et liquide avait-il été, malgré lui, l'intercesseur ? Plus prosaïquement, et pour l'anecdote, je compris que je devenais attentive à quelqu'un d'autre. Ainsi un homme m'avait regardée danser et j'avais été « vue ». Bien plus, je me sentais avec une conscience aiguisée, heureuse (rien à voir avec l'amour propre, ou la vanité narcissique, ou la coquetterie dérisoire) d'être vraiment « visible » pour ce jeune homme, lui, presque un adolescent au regard meurtri. Visible pour lui seul ? Pour moi donc par là même »³.

¹- Ibid. P.34.

²- Beida, CHIKHI. *La femme au livre*. Paris : l'Harmattan, 2010.P.72.

³- Assia, DJEBA. *Vaste est la prison*. Op.cit. P.64.

A travers cet extrait nous relevons que c'est grâce à l'homme qu' Isma a pu retrouver sa liberté. C'est ce regard de l'autre tant attendu par la narratrice qui a éveillé ses sentiments longtemps étouffés :

« ...moi, regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il voyait, ce «moi » étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre »¹.

Cette prise de conscience a été déterminée par les émotions sensuelles que ressentait Isma vers l'autre « L'homme ». Par ce fait, elle a enfin pu se débarrasser des traditions ancestrales qui l'avaient dépossédée de son propre corps. Elle se sent prête pour entamer une histoire d'amour.

Nous remarquons que c'est à travers cette mise en écriture du corps que la narratrice a pu extérioriser les blessures de son âme afin de rechercher une liberté de soi et de son corps :

« Le corps est à déchiffrer tout à la fois notion et système complexe, visible, décomposable en infimes parties se rattachant à l'ensemble, le corps est écriture du souvenir, de l'histoire actuelle et passée et symbole vivant »².

Assia Djébar, explique également dans son roman, que cette libération du corps et le rejet de la claustration des femmes ont été retrouvés grâce à « la danse ». Isma dépasse toutes les limites ancestrales qui la maintenait prisonnière en exposant son corps au regard de l'autre et en exprimant sa joie, et son bonheur en dansant :

¹- Assia, DJEBAR. Op.cit, p116.

²- Mireille Lucile, LATOUR. *Le corps rôle et parole*. Lyon: Chronique sociale,1991.P. 23.

« Vous savez, répondis-je..., même quand cela ne se voit pas, je danse. Je danse tout le temps ! Je danse dans ma tête ! »¹.

A partir de ce passage, nous déduisons qu'Isma a exploré deux espaces à partir du mouvement éprouvé (l'espace intérieur et l'espace extérieur), Nahlovsky partage cette idée dans son ouvrage *la femme au livre* :

« Cette irruption brutale de la vie est symbolisée par le mouvement envahissant des bras. Ils se font « lianes », « arabesques », « calligraphie », utilisant tout l'artifice de la strate ancienne de sa vie de recluse, en y intégrant la thématique des « serpents » qui évoquent sans détour le sexe de l'homme. Et ces « bras nus » qu'elle offre aux regards représentent, en litote, le déferlement d'une sensualité exposée au grand jour, s'affirmant justement contre la tradition arabe ancestrale. On peut estimer que ce corps emprisonné vient de franchir, grâce au regard de l'homme, les murs de son enfermement »².

Le réveil du corps anéanti chez Isma est vécu comme un affrontement avec les règles prescrites sur le coran qui est le livre sacré que doit suivre tous les musulmans donc, l'affranchissement de ces règles qui interdisent le dévoilement du corps de la femme est considéré comme une opposition aux principes religieux.

Dans son roman, Assia Djebar ne s'arrête pas à ce concept asphyxiant car elle va s'accrocher à rattraper l'unité disparue, de la vie d'enfance perdue d'Isma et de son corps interdit malgré les règles rigides de sa religion. Tout à fait consciente de cette dualité, l'auteure s'oppose à l'idée d'être une femme « Arable », sciée de son corps et débitée de sa sexualité et le reflète à travers le personnage d'Isma.

¹- Assia, DJEBAR. *Vaste est la prison*. Op.cit. P.65.

²- Anne- Marie, NAHLOVSKY. *la femme au livre : les écrivaines algériennes de langue française*. Préface de Beida Chikhi. Paris : L'Harmattan, 2010.P.74.

L'écrivaine réfère dans *Vaste est la prison* à Averroès, un philosophe, théologien, juriste et médecin musulman andalous du XIII^e siècle. Ce dernier a écrit une multitude d'ouvrages traitant les deux pensées : orientale et occidentale et plus particulièrement celle de la philosophie et de la religion musulmane. Tout en partant de la théorie logique d'Aristote, ce philosophe essaie d'impliquer sa propre appréciation qui repose sur l'égalité entre la raison et la révélation, donc entre la religion musulmane et la philosophie.

Synthèse

L'écriture pour Assia Djedar est une épreuve de la plongée en soi à la recherche de la réconciliation entre les deux sexes (l'homme et la femme) afin de libérer la femme et lui rendre son « moi » perdu. Ecrire pour Assia Djedar, c'est écrire la délivrance, le titre *Vaste est la prison* en est la triste image. L'expression est offensive et renvoie à une menace que l'écrivaine a mise en pratique dans son récit. Par ce fait, tout le texte nous renvoie donc à la représentation d'un « Moi » brisé, pris entre la manifestation d'une féminité qui réclame sa liberté et la mélancolie d'un espace qu'elle perd davantage depuis son enfance.

Pour conclure, nous dirons que l'écriture dans tous les romans analysés d'Assia Dejbar dans ce chapitre, n'est pas une simple écriture ; elle est le reflet d'une endurance, du refus d'un discours traditionnellement communiqué par une culture machiste dont le but est de dénoncer tout espace intérieur clôturé réservé aux femmes afin de les libérer et libérer leur corps pour leur procurer un lendemain meilleur. C'est ce que nous allons essayer de dévoiler dans le chapitre qui va suivre en se focalisant sur le roman d'une écrivaine marocaine Amale et Atrassi qui a fait le témoignage poignant d'une fille non désirée dans une famille où quatre fille sont rejetées par leur père.

Chapitre II :

Femme sujet à travers l'espace et l'écriture autobiographique dans *Louve Musulmane* d'Amale El Atrassi

Introduction

La littérature marocaine d'expression française s'est toujours distinguée par l'intensité de la création des écrivaines femmes et leur rapport à la civilisation universelle. Amel El Atrassi est l'une des écrivaines connue pour ses écrits engagés. Nous proposons dans ce chapitre d'explorer son écriture qui reflète un destin tragique à travers un récit autobiographique *Louve musulmane* où la romancière dévoile le calvaire subi par les femmes marocaines.

- Aperçu historique de la littérature marocaine féminine francophone

A partir de 1982, les écrivaines Marocaines ont commencé à marquer le monde de la littérature féminine à travers des écrits de divers genres Halima Ben Haddou est la première femme marocaine à avoir publié un roman *Aïcha la rebelle* édité chez *Jeune Afrique*, ce roman a connu un grand succès au Maroc. A travers ce roman l'écrivaine relate l'histoire d'une jeune fille marocaine « Aïcha » qui lutte pour un amour impossible dans le Rif marocain ; toute en mêlant la fiction à la réalité marocaine, Halima Ben Haddou a pu peindre une réalité dure en brisant les tabous d'une société patriarcale très fermée comme elle le dit explicitement « *Aïcha c'est l'héroïne, mais la rebelle c'est moi* »¹.

¹ Halima, BEN HADDOU. *Aïcha la rebelle*. Paris : jeune Afrique, 1982. P.98

Badia Hadj Naceur, publie peu de temps après en 1985 *Le voile mis à nu*¹ un titre révélateur où l'auteure est nettement plus engagée, elle retrace l'histoire d'une Marocaine Yasmina issue d'une grande famille de Tanger qui brave toutes les règles et les normes de sa société en tombant amoureuse d'un français. Après la mort de ce dernier, Yasmina décide de partir en France où elle fait la rencontre d'un Algérien. En revanche, passant d'un homme à un autre elle entretient une vie de vagabondage et ne refuse pas non plus de goûter à l'alcool. Apparemment l'héroïne veut profiter au maximum de sa liberté et décide de jouir de la vie en dépassant toutes les limites. A travers une écriture de soi l'auteure tente de se libérer de toutes les contraintes de la société.

Le roman de Badia Hadj Naceur est classé comme le roman le plus « Osé » des romans féminins marocains de l'époque. Il marque ainsi une nouvelle ère de l'écriture féminine.

Contrairement à l'écriture engagée de Badia Hadj Naceur, nous retrouvons l'écriture nettement plus pudique de Leila Houari avec son roman *Zeida de nulle part* publié en (1985) à Paris, dans son roman l'écrivaine se couvre en refusant de dire « Je ». L'héroïne s'expatrie de Fès à Bruxelles accompagnée de sa famille, cette dernière a du mal à s'intégrer aux différents cercles de la société Européenne. Suite à cet effet, Leila décide de retourner au pays natal pour retrouver sa vie et ses racines mais là aussi elle se retrouve contrariée. Dans ce roman, l'auteure met en exergue un récit qui décrit la peine et la douleur que ressentent les jeunes marocaines vivant en Europe et les difficultés qu'elles affrontent afin d'accepter un univers totalement différent. Dans cette même année (1985), paraît le roman de Farida El hany Mourad *La fille aux pieds nus*, son roman nous plonge dans un univers hors-norme, car l'héroïne

¹ Badia, HADJ NACER. *Le voile mis à nu*. Paris : Arcrantère, 1985.

fait partie de la classe bourgeoise et fait un rejet total de l'amour, c'est un roman qui décrit et dénonce la bourgeoisie marocaine. Contrairement aux essais de Fatima Mernissi et Ghita El khayat-Bennaï qui traitent les sujets du statut de la femme dans la société marocaine et dénonce l'abus du patriarcat, les romans marocains que nous avons relevé se situent beaucoup plus entre l'imaginaire et le virtuel ; les écrivaines racontent des vies de rêve afin d'échapper à la réalité contraignante de la société marocaine, l'écriture est donc pour elles une sorte de révolte.

En revenant au corpus choisis, nous allons essayer à travers *Louve Musulmane* d'Amale El Atrassi, de démontrer comment à travers un récit autobiographique, l'auteure a pu dévoiler le subit des femmes marocaines suite aux traditions patriarcales de leur société et ceci en plusieurs thèmes tabous tels : (Religion, Emigration, rapatriement, fuite, viol...). Pour ce faire nous organiserons notre réflexion en trois points :

1. L'écriture de soi entre errance et agression.
2. L'écriture autobiographique comme effet cathartique.
3. Bribe d'écriture d'engagement chez la femme marocaine.

Nous tenterons d'analyser l'écriture de témoignage de l'auteure afin de sortir du silence et imposer sa voix et la voix de toutes les femmes marocaines dans une société archaïque qui privilégie les hommes et rabaisse les femmes.

1. L'écriture de soi entre errance et agression

Louve musulmane est un roman d'Amale El Atrassi qui décrit l'enfer subi par des filles, de la part de parents analphabètes Franco-Marocain, issues de foyers pauvres. A travers un récit autobiographique, El Atrassi raconte le tragique de son histoire, comme il est explicité dans la quatrième de couverture de son roman :

« Ce livre est le témoignage d'une femme forte et digne. Courageuse. En dévoilant la vie et les coutumes de son foyer d'expatriés marocaines, Amale sait qu'elle risque d'attiser la colère des siens. Un document unique : pour la première fois, une femme musulmane, issue d'une famille de six enfants, révèle la succession de brimades et de sévices dont elle et ses sœurs ont été victime pendant leur jeunesses. Viol, exil forcé, séquestration : Amale conte son histoire ainsi que celle de sa mère, mariée de force à seize ans à un homme qui se révéla alcoolique et violent »¹.

Au tout début de la parution du roman, l'écrivaine a eu énormément de difficultés à faire sa médiatisation car son frère, l'humoriste Mustapha El Atrassi a fait son possible afin d'arrêter sa médiatisation vu que dans *louve Musulmane*, l'auteure relate les actes tragiques qu'elle a subis au sein de sa famille, comme elle l'affirme dans ce passage :

« Même si nous sommes frère et sœur, mon histoire m'appartient. J'ai le droit de la raconter, et, quelles que soient mes raisons. « Ma » vie privée n'est pas « sa » vie privée, et il n'a aucun droit de regard sur ce que les médias acceptent de dire de mon travail ; Qu'attendait-il de ma part ? Que je signe mon livre d'un pseudonyme pour ne pas lui faire d'ombre ? Mon nom m'appartient autant qu'il lui appartient. Je suis une El Atrassi au même titre que lui »².

Par la suite, elle a également clarifié dans l'une de ses interviews que dans son récit, son frère Mustapha El Atrassi n'est pas un acteur essentiel et qu'elle raconte dans son roman des événements personnels :

« Des journalistes ont dit qu'au travers de mon livre, je réglais mes comptes avec mon frère. C'est donc un raccourci malheureux. J'aimerais mettre les choses au clair une bonne fois pour toutes. Les raisons qui m'ont poussée à écrire Louve Musulmane n'ont rien à voir avec Mustapha El Atrassi. Je me sens investie d'une mission de vulgarisation et de mise en garde contre ce que j'appelle « l'islam des

¹- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Paris : L'archipel, 2013.P.200.

²- Amale, EL ATRASSI. Agoravox.fr : Vendredi, 22 mars 2013.

illettrés », dans lequel les femmes sont considérées comme des «Inutilités » »¹.

El Atrassi dénonce par le biais de son roman l'impétuosité des mentalités dans une société musulmane qui associe la religion aux traditions et soutient en force les règles ancestrales.

Elle fait également la critique du favoritisme de la naissance des garçons par rapport aux filles car avoir un mâle dans la famille garantie la continuité du sang du père, et aussi la protection de l'héritage contrairement à la naissance d'une fille qui est perçue dans sa société comme une honte pour le père et par la suite ils seront dans l'obligation de la marier à un âge précoce pour garantir et conserver leur fierté familiale. Dans un premier temps, l'auteure dévoile dans son écrit les conditions de vie subit par les jeunes filles qui portent la nationalité française car elle aussi est née en France à : *Rosières, à 16 kilomètres du Bourges* et expose particulièrement la vie qu'elle menait avec sa famille :

«..Pas eu pour autant ce que l'on pourrait appeler une enfance française. Ses sœurs non plus »².

Elle raconte également la violence subie par sa mère et ses sœurs de la part d'un père cruel et alcoolique qui enferme toute sa famille et l'oblige de se soumettre à ses ordres.

Issue d'un bidonville de Rabat, le père a toujours gardé sa mentalité patriarcale et mettait sa famille sous son autorité donc sa femme et ses filles n'avaient aucun droit et ne franchissaient en aucun cas la charte exigée au sein

¹- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Agoravox.fr : vendredi, 22 mars.

²- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Paris : L'archipel, 2013. P.21.

de son foyer, la femme n'avait aucune valeur pour lui : El Atrassi dévoile les terribles épisodes qu'elle a vécus avec sa famille dans un discours tragique :

« Nous étions des enfants effrayés. Nous ressentions la violence du foyer avant même de la comprendre »¹.

Par ailleurs, l'écrivaine lève le voile sur la cruauté de son enfance car elle a toujours été mise avec ses sœurs au rang inférieur de la part de leur père qui les conservait comme des inutiles et utilisait avec elles un discours violent et vulgaire. L'auteure se retrouvait entre les deux extrêmes, un père extrêmement coléreux et brute et une mère silencieuse et soumise. Par ce fait, El Atrassi a vite compris que le statut de la femme était un gros poids pour les hommes marocains et donc la naissance d'une fille est considérée comme un déshonneur pour son père :

*« A la naissance de son premier enfant, une fille ; au pied du lit, il dit à sa femme
- Je suis déçu. Franchement, tu aurais dû quand même me faire un garçon ! Tu n'as pas tenu tes promesses ! »².*

Ce jour-là, la cruauté de son père avait atteint son sommet, au point où il a mainte fois essayé de tuer son bébé à peine arrivé au monde :

« Choukri aurait plusieurs fois assis l'enfant dans l'évier et aurait fait couler sur elle de l'eau glacée. Il aurait aussi menacé de l'enfermer dans le réfrigérateur. D'autres fois, il aurait assis le bébé par terre, dans un coin, avant de le gifler avec plaisir »³.

Après la naissance de sa deuxième fille, l'état de Choukri s'est aggravé car pour lui, sa virilité a été touchée et par ce fait, les conflits conjugaux ont

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit.P.21.

²- Amale, EL ATRASSI. Op.cit.P.15.

³- Amale, EL ATRASSI. Op.cit, P.16.

commencé et ont transformé la vie de sa famille en calvaire. El Atrassi nous révèle dans son récit que sa mère était perçue comme coupable d'avoir enfanté que des filles et que son père l'a condamnée à vivre dans un enfer tant qu'elle n'aura pas mis au monde un enfant mâle. Le plus important pour lui, c'est l'avis des gens au Maroc. Par conséquent cet état d'esprit, poussait Choukri à être violent avec ses filles.

*« Mais Karima avait commis l'irréparable : la première naissance avait été un raté. Et, aux suivantes, il se contentait d'enregistrer le sexe de l'enfant. Quand c'était une fille, il allait dans la chambre invectiver ma mère et en repartant en claquant la porte. Il le savait : on dirait là-bas, à Oulja, que Karima lui avait encore « chiée » une fille. Bien des années plus tard, mon frère Mustapha emploierait cette gracieuse expression, en français, dans ses sketches
Et des filles, il y en eut encore : deux ans après Haquima, ce fut moi.
Puis la cadette, Souhayl.
J'avais donc été « chiée »¹.*

Au fil de la narration, l'auteure ne cesse de se remémorer les drames de sa vie cruelle en révélant que son père utilisait des grossièretés « putes » ; « Inutilités » ; pour remplacer leur prénom. Ce comportement du père était légitime car il attendait avec impatience la naissance d'un garçon qui l'honorera en lui apportant du prestige au bled. Quelques années plus-tard, Karima a réussi enfin à mettre au monde deux garçons (Farid et Mustapha), grâce à ces deux naissances, le père a réussi à reprendre confiance en lui. El Atrassi nous raconte dans ce passage, le jour de la naissance de son premier frère :

« Quand mon premier frère est né, un an après moi, mon père a couru au bureau de poste pour annoncer la nouvelle au pays par télégramme. Farid fut le premier de ses enfants qu'il a pris dans ses bras. Il le couvrait de baisers, le faisait asseoir sur ses genoux pour regarder la télé avec lui, lui chantait des chansons. Pendant nos vacances d'été au pays, Farid a été porté en triomphe dans la tribu, tandis que les

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.19.

youyous retentissaient. Mes sœurs et moi, Choukri nous l'aura assez répété, étions des « inutilités » »¹.

Nous remarquons dans ce passage que l'auteure refuse de dire papa et préfère lui assigner le mot « père » où bien carrément l'appeler par son prénom « Choukri » ceci confirme qu'il y a une grande barrière entre El Atrassi et son père. Suite à la naissance de Farid, le comportement du père a changé à cent quatre-vingt dix degrés, toute sa violence s'est transformée en amour et tendresse mais ce comportement est dédié uniquement aux garçons de la famille. El Atrassi ne pouvait cacher sa colère du moment qu'elle avait subi toutes les agressions physique et psychologique de la part de Choukri vu que c'était sa troisième fille.

Les événements que met en scène El Atrassi dans son roman permettent de le classer dans le genre autobiographique car c'est le récit de sa propre vie avec des faits réels racontés. Nous arrivons donc à relever que :

« Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne. La formule en serait non plus « Je soussigné », mais « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité » »².

Au fil du récit, nous réalisons que Choukri ne pouvait pas couper son cordon ombilical avec le Maroc, il arrivait même à priver ses enfants pour faire des économies afin de se rendre au bled chaque vacances chargés de cadeaux, juste pour avoir une bonne réputation et montrer ainsi aux gens qu'il a très bien réussi sa vie en quittant son pays natal.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.19.

²- Philippe, LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. P.36.

L'auteure se souvient toujours du long voyage qu'elle effectuait avec sa famille afin de rejoindre le Maroc, vu que son père était un simple ouvrier, la famille était dans l'obligation de faire le voyage en voiture en passant par l'Espagne et en entassant (bagages, enfants et cadeaux) comme faisait la majorité des familles marocaines immigrées en France :

« Nous ne sommes pas les seuls à emprunter ce parcours : de temps à autre, nous croisons une voiture aussi surchargée. Ce sont d'autres personnes qui rentrent au pays pour les vacances. Nous n'empruntons l'autoroute qu'en Espagne, parce qu'elle est gratuite et moins surveillée. Les aînées sont chargées de veiller à l'exactitude du parcours, d'annoncer les embranchements et de bien regarder les panneaux, faute de quoi c'est la raclée, l'omniprésente et éternelle raclée »¹.

Cette habitude récurrente adoptée par les parents de l'auteure démontre leurs difficultés d'intégration au pays d'accueil comme ils demeurent loin de la culture de la société française, leur seul rêve était de retourner vivre au pays natal.

El Atrassi et ses sœurs étaient obligées de suivre leurs parents et se rendre au Maroc dans l'un des bidonvilles de Rabat, dans le quartier de Douar-Doum :

« Certes, les maisons sont dotées de toilettes, mais celles-ci, des trous à la turque, elles n'ont pas de chasse d'eau. Inutile d'y chercher du papier toilette, on se lave au robinet. Les toits ne sont certes plus en tôle ondulée, mais les maçons qui ont érigé cette nouvelle banlieue ont travaillé à la va-vite car les sols de béton sont semés de trous. Les murs ne sont ni enduits ni peints. Nous dormons sur le sol. Voilà pour le décor »².

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.36.

²- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.37.

El Atrassi ne cesse de nous faire part du malaise qu'elles ressentent avec ses sœurs car elles avaient énormément de difficultés à s'intégrer dans la société marocaine :

« Nos échanges sont formels, nous sommes au Maroc sans en être. Nos parents ont toujours considéré que leur foyer véritable était dans ce pays, mais pas nous. Nous sommes trop imprégnés de la France depuis l'enfance pour nourrir la nostalgie d'un ailleurs »¹.

Nous remarquons que la focalisation interne domine dans le récit d'El Atrassi et ceci est utilisé par l'auteure afin de créer une vive émotion chez le lecteur et l'inciter à découvrir que c'est la vérité de sa vie amère qu'elle est en train de narrer dans une biographie sans qu'intervienne la moindre fiction :

« On observera sans doute que je fais de la délation. Non, je décris simplement les faits, le décor moral qui fut le mien. D'autres ont plus de chance ? Tant mieux pour elles, tant mieux pour eux. Mais, de mon côté, outre le culte exacerbé du mâle et de la brutalité qu'il implique, j'ai dû supporter également l'image d'une vie commandée par un principe unique : la raison du plus fort et toujours la meilleure. Et c'est dans ces conditions que, d'année en année, la situation s'est envenimée »².

A travers son récit l'auteure raconte la douleur de son passé et aussi la cruauté de son père :

« J'ai conscience que les récits d'une telle obstination dans la persécution peuvent susciter des soupçons : et si c'était moi qui interprétais de façon malveillante les gamineries d'un père sans doute un peu brusque, mais au fond bon garçon ? Non, le portrait que je fais de lui doit être présenté dans sa réalité : celui d'un homme pour qui la vie d'une femme est peu de chose, parce qu'elle est elle-même

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.85.

²- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.39.

quantité négligeable, une créature faible et vouée à la reproduction, et à la reproduction des mâles avant tout »¹.

Au fil des pages, nous découvrons qu'El Atrassi a subi un traumatisme psychologique durant son enfance causé par les mauvais traitements du père. Ce traumatisme a touché son existence en tant que fille, comme le souligne le passage suivant :

« Mais que peut connaître de la vie d'une fillette. J'ai longtemps nourrit l'illusion que je m'en sortirais en prenant des allures garçonnières. A dix ans, je me suis coupé les cheveux courts et j'ai rejeté tout ce qui m'assimilait aux filles. Dans une crise de rage anti féminine, j'ai même démembré les poupées Barbie de Haquima, ce qui nous a brouillées »².

Les sentiments d'infériorités mélangés à la crainte du père lui reviennent souvent. La rage et la brutalité de Choukri lui reste gravées dans la mémoire.

Par les actes tragiques endurés, les filles ont pris conscience et ont décidé de se révolter afin de ne pas suivre le même trajet de la mère et devenir par la suite enfermés, silencieuses et soumises. L'auteure nous révèle qu'elles ont pris la dure décision de fuguer et quitter le foyer familial asphyxiant vers la capitale « Rabat ».

Cependant leur fuite ne parvient qu'à une grande défaite et elles vont être durement sanctionnées aussi bien par leur mère que par leur père qui a la réputation d'être très agressif. D'autre part, ce qui dégoûte El Atrassi, c'est la réaction de Karima envers ses filles car tout en étant femme soumise, battue et enfermée, elle a partagé l'avis de son mari en les condamnant et pourtant ces filles voulaient la faire sortir du carcan violent du père.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.44.

²- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.45.

Par ces actes, on arrive à conclure que même la mère s'est imprégnée de cette culture qui est pleine de violence et de brutalité, c'est ainsi qu'elle n'a même pas négocié afin de changer la décision du père qui est arrivé même à inventer une tromperie liée à l'administration française dans le but de punir ses filles en les rapatriant au Maroc. Le souvenir de ce maudit jour, est resté gravé dans la mémoire d'Amale, c'était le jour tant attendu du père, le jour où il s'est enfin débarrassé du lourd fardeau qui pesait sur ses épaules, celui des inutilités féminines en les condamnant à un exil odieux au bled. El Atrassi et ses sœurs seront prisonnières dans un milieu qui diffère totalement de leur pays d'accueil qui est la France, elles se sont retrouvées dans un affreux bidonville, l'auteure le décrit tristement dans ce passage :

« Pour nous, habituées à l'hygiène moderne de Rosières, les conditions de vie chez Miloudia à Douar Doum sont particulièrement pénibles. Nous nous l'avons à l'eau froide dans les toilettes à la turque, dont émanent des odeurs nauséabondes, mais dont surgissent également des rats agressifs. Aussi prenons-nous soin de boucher le trou avec une bouteille renversée »¹.

El Atrassi révèle qu'elles sont passées d'une vie à la française à une vie d'esclavage, se retrouvant dans un douar prisonnière et dans l'obligation d'accomplir toutes les tâches ménagères, elles étaient devenues des vraies femmes soumises.

Chaque vacance à son retour, le père maintenait le même discours en gardant le même mensonge qui est celui de faire croire aux filles qu'elles étaient dans l'obligation de rester au Maroc et que ceci était pour leur bien. A Douar Doum, les filles se sont retrouvées coupées du monde extérieur :

« Pas de téléphone, pas de montre, pas de calendrier, pas de célébration des anniversaires ni de la nouvelle année. A Douar Doum,

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.97.

nous perdrons la notion du temps si les saisons n'étaient pas si marquées : l'hiver, nous pelons ; l'été nous suons »¹.

De brusques émotions sont provoquées chez l'auteure lorsqu'elle se remémore de la maltraitance reçus de la part de sa tante chez qui elle vivait, la rage et la colère l'habitent toujours tandis qu'elle narre sa claustration et sa vie à Rabat, plusieurs années plus-tard.

La vie des filles s'empirait de jour en jour et s'est transformée en un terrible cauchemar suite à la maltraitance de leur tante. Par ce fait, El Atrassi déterminée avec sa sœur Hakima, décide de fuir une seconde fois vers Tanger afin de rejoindre la France, sauf que leur position n'est pas facile vu qu'elles ne disposent d'aucun papier qui prouve leur nationalité française. Dès lors, avant la fin de la troisième année et le retour de leurs parents pour passer les vacances d'été, les sœurs vont fuguer vers le quartier d'Agdal qui est l'un des quartiers les plus chauds de la ville de Rabat. Cette tentative finira très mal pour les deux jeunes filles, elles seront victimes d'un viol collectif. Suite à ce fait elles resteront marquer physiquement et psychologiquement.

L'organisation du récit d'El Atrassi qui repose sur les règles de l'écriture classique qui respecte la linéarité et la logique de la forme va rendre le texte plus lisible et compréhensif au lecteur, et va permettre à l'auteure de dénoncer en tout clarté les lois marocaines qui autorisent au violeur d'épouser la victime afin d'échapper aux poursuites judiciaires pénales.

Cette loi dérange El Atrassi car elle craint que son père profite de cette occasion pour obliger ses filles à se marier afin de se débarrasser d'elles de manière légale. Mais bien après, elle nous dévoile que son père avait perdu

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.101.

toute sa crédibilité car tous les mensonges concernant l'affaire du rapatriement de ses filles ont fini par se savoir.

Suite à ce fait, Karima a eu le courage enfin de s'affirmer en rompant avec les normes sociales et en reprenant le dessus et imposer son avis et devenir ainsi une femme sujet malgré que cette dernière a vécu très longtemps sous l'autorité masculine de son mari.

Elle a vite décidé de reprendre sa fille (Amel) en France afin de lui sauver sa jambe endommagée suite au choc de l'agression sexuelle qu'elle a reçue.

El Atrassi, essaie de démontrer dans son récit à partir de la révolte de Karima, comment une femme accepte de contrevenir aux codes moraux et aux normes de son époque afin d'acquiescer ces droits car la maman d'El Atrassi est arrivée à remplacer la photo du frère d'Amel qui figurait sur son passeport uniquement pour la sauver. Suite à ce fait et en arrivant en France, l'auteure nous dévoile que sa maman a encore franchi une deuxième étape de maturité en prenant une décision très importante qui est celle de quitter sa maison accompagnée de ses enfants et s'installer au foyer Saint-François.

En sortant de l'hôpital, séparée de ses deux sœurs restées au Maroc, El Atrassi a sombré dans une dépression :

« Le bonheur était devenu pour moi une fiction coûteuse. Ma vie m'apparaissait comme un mauvais rêve où, accrochant ma robe à une écharde, je la voyais se défaire tout entière pour finir par me retrouver nue »¹.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.138.

Malgré son retour en France, El Atrassi ne cesse de ressentir le chagrin causé par la maltraitance de son père et se pose encore des questions sur son comportement :

« A ce point-ci, l'aventure des El Atrassi semble achevée. Chacun a suivi sa trajectoire, et les lois françaises ont sanctionné les coups bas et rétabli chacun dans ses droits. Chacun, sauf moi. Seize années de souffrances m'ont emplies d'un immense et inassouissable désir de revanche et de compensation. Une conviction m'habite obscurément : personne ne marchera plus sur les pieds. Et ce que je veux, je l'aurai à tout prix. Tout m'est dû, rien ne me résistera. J'avais dans la jambe un gros trou, mais la frustration a creusé dans mon âme rien moins que des cavernes »¹.

Nous remarquons donc que c'est à travers l'écriture qu'Amel El Atrassi a pu dévoiler les affres de son vécu. L'écrivaine a eu recours à cette stratégie scripturale afin de dénoncer les mentalités archaïques figées de sa société. Elle use d'un discours dénonciateur et révélateur pour devenir une femme sujet et en profiter de tous ses droits. El Atrassi déclare également que c'est grâce à la force d'un courage personnel à surmonter les menaces et le changement d'une expérience individuelle qu'elle a réussi à dévoiler les souffrances endurées par sa famille.

Elle a publié donc un récit autobiographique en s'identifiant pour dénoncer et transgresser les traditions de sa société où la femme n'avait pas le droit à la parole et devient par ce fait « Femme sujet » au lieu de « femme objet ». Philippe Lejeune le souligne dans ce passage :

« Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »².

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit.P.143.

²- Philippe, LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996. P.15.

Nous arrivons donc à déduire que pendant cette période de sa vie, El Atrassi a énormément progressé en passant d'une personne soumise et inactive à une autre révoltée, prête à faire évoluer et modifier son douloureux destin et c'est ce que nous allons essayer de mettre à jour dans le deuxième point d'analyse pour savoir par quel parcours l'écrivaine est passée afin de se libérer des carcans traditionnels rigides de la société marocaine et devenir une femme libre.

2. L'écriture autobiographique comme effet cathartique :

Le retour à Bourges fut un changement radical pour l'auteure car elle a eu énormément de mal à se réadapter après avoir vécu 3 ans à Douar Doum au Maroc. El Atrassi nous révèle que la vie au foyer Saint-François était très dure vu que sa mère ne travaillait pas et que ses deux frères étaient encore à l'école. Par ce fait, Amale s'est retrouvée dans l'obligation d'assumer sa famille et vu qu'elle ne disposait d'aucun diplôme, le seul moyen pour elle était de voler afin de subvenir aux besoins de sa famille. Mais suite à ce fait, El Atrassi se retrouve emprisonnée à la maison d'arrêt de Bourges. C'est dans cet espace carcéral qu'elle a découvert son don pour l'écriture, comme elle le précise dans l'un de ses interviews avec Dimitri Laurent :

« Lors de ma première incarcération. J'avais 19 ans. Lors d'un rendez-vous avec une psychologue, elle a trouvé que je n'avais pas d'appréhension, je n'étais pas suicidaire, j'étais bien. Elle a trouvé ça assez bizarre et m'a dit : « comment tu peux te sentir bien dans un tel endroit ? » Je lui ai répondu « Ecoutez, j'ai tellement vécu de choses, je suis descendu en enfer pallier par pallier donc la prison pour moi ce n'est pas compliqué... ». Elle m'a dit « Mais comment ça ?... », Ce à quoi j'ai répondu que c'était des choses dont je ne pouvais pas parler parce que je n'étais pas prête. Elle m'a dit que l'écriture pouvait être une bonne thérapie et m'a encouragé à tenir un

journal intime où je pourrais écrire ce que je ressens et c'est comme ça que j'ai commencé »¹.

Le besoin de dire et se dire à influencer sa pratique d'écriture, elle l'indique clairement au début de son récit :

« Pour que les autres sachent, me dis-je ensuite. Peut-être aussi pour que j'y voie clair moi-même. L'essentiel est que je dise tout. Peut-être cela me libérera-t-il. Mais, je le sais, cela ne fera pas plaisir à tout le monde.

Je veux que l'on sache comment une chienne devint louve »².

Sur ce passage, El Atrassi utilise une métaphore qui consiste à donner au mot « Chienne » un sens qu'on attribue généralement à une personne maltraitée et également une deuxième métaphore « Louve » qu'on attribue à une personne très forte. L'écrivaine joue sur l'analogie et utilise les deux mots dans un sens inédit qui qualifie l'état d'esprit de la personne qui souffre et qu'en même temps veut être forte.

Nous remarquons que l'écriture d'El Atrassi est conçue comme un témoignage qui met à nu sa douleur et celle de sa famille à cause des traditions et des croyances ancestrales de sa société, l'écrivaine l'indique sur ce passage :

« Le parcours d'une femme meurtrie qui utilise l'écriture comme vecteur d'un message fort. Il soulève des problématiques sociales et biologiques profondes »³.

La subjectivité de son écriture vise à sensibiliser les femmes silencieuses, enfermées derrière les grands murs des maisons maritales, soumise aux règles

¹- Laurent, DIMITRI. « Interview avec Amale El Atrassi ». Le Rideau : Parole à la culture, 17 avril 2013.

²- Laurent, DIMITRI. Op.cit.

³- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Agoravox.fr : vendredi 22 mars.

ancestrales souffrant d'un calvaire indéterminable, El Atrassi le décrit explicitement :

« Ces pages s'adressent aux musulmanes de ce pays et de tous les autres où des mâles entendent perpétuer une tradition qui a pour seule justification d'être une coutume ancienne »¹.

Le but de son écriture n'est pas uniquement celui de raconter les péripéties de son histoire mais celui de changer les mentalités et d'améliorer la condition de la femme en éveillant les consciences :

« Je ne prétends pas être écrivain, et j'ai dû me faire aider pour rédiger ces pages. Ce fut parfois difficile, et même pénible. Je n'écris pas d'histoire qui finissent bien. Le but de ce travail est de faire prendre conscience des causes de leurs malheurs à des semblables aux miennes. Il est aussi d'informer et d'alerter des gens qui n'ont aucune idée de ce qu'ont vécu et vivent encore des êtres humains qu'ils croisent ou côtoient tous les jours, avec lesquels ils travaillent peut-être »².

2.1. L'homme comme source de malheurs

El Atrassi évoque dans son récit d'une part, les souvenirs amers de ses relations houleuses avec son frère Mustapha : Un rapport qui était inscrit au degré le plus fort de l'inégalité. Et d'autre part, elle avoue qu'elle avait un lien privilégié avec lui, le voyant comme un futur artiste doué et talentueux. Elle évoque également l'enfance stable de Mustapha grâce à elle et à ses sœurs.

Dans son roman El Atrassi consacre tout un passage à son frère qu'elle dénommait « le chérubin prodigieux » n'arrétant pas de dire qu'il représentait à ses yeux l'innocence.

¹- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Op.cit.P.196.

²- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.183.

L'auteure vouait pour lui l'amour d'une mère à son enfant, elle déclare également qu'elle s'est énormément battue pour qu'il puisse s'épanouir dans un milieu cruel et plein de violence à cause de l'alcoolisme de leur père.

El Atrassi déclare dans son récit qu'elle n'a jamais été contre l'ambition de son frère à devenir comédien et qu'elle était même arrivée à voler afin de le soutenir et lui procurer tout ce dont il avait besoin.

Elle affirme dans son interview avec Dimitri Laurent qu'elle est consciente que son frère est plus intéressé par sa propre personne que par son mal être à elle et qu'elle était dans l'obligation de briser le silence pour parler et se faire entendre. Nous remarquons au fil des pages du récit que Mustapha voulait effacer tous ses liens familiaux suite à sa réussite sociale mais le récit d'Amale refait vivre la réalité de son vrai vécu. Du coup, Mustapha n'a pas hésité à menacer El Atrassi en lui confirmant qu'il allait lui créer beaucoup de problèmes.

Son comportement a chagriné l'auteure vu que le petit enfant qu'elle a longtemps chéri et gâté s'est retourné contre elle et est devenu égoïste, en pensant qu'a son avenir, cherchant à fuir son passé et à oublier sa famille. Amale le décrit tristement sur ce passage :

« Nous n'attendions rien de Mustapha en retour de cet amour que nous lui prodiguions. Ce fut peut-être une erreur car, plus tard, il ne semblerait pas du tout affecté par nos preuves. Nous l'avions sans doute immunisé. Quand mes sœurs et moi lui racontions nos vies, c'est comme si nous lui exposions les vies d'autres personnes. Au récit de la séquestration de la famille au Maroc, puis du viol, il hochait simplement la tête avec un drôle de sourire »¹.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.158.

El Atrassi affirme dans son roman que son frère Mustapha maintenait des liens uniquement avec sa mère car elle l'a toujours perçu comme le maître de la famille, surtout après son divorce avec Chokri. Elle décrit le déséquilibre de sa mère qui avait mis beaucoup de temps pour se révolter mais qui tenait encore aux règles ancestrales en voyant son fils comme l'homme strict remplaçant du père.

L'attachement de sa mère aux règles ancestrales pousse encore plus El Atrassi à se manifester et dénoncer la société marocaine où l'homme reste toujours supérieur à la femme.

« Dans le secret de l'âme féminine forgée par les systèmes traditionnels, ou plus exactement traditionalistes règne l'image du mâle triomphant, détenteur de tous les droits et redevable d'aucun devoir. Cette image infantile est le genre de toutes les injustices dont la femme est victime. Nul humain n'est jamais ce héros absolu, et nul idéal ne justifie le mépris des femmes »¹.

L'image de cette mère reste complexe, car elle affirme une décision très personnelle qui est celle de garder les suprématies de jadis exprimées de la part d'un époux impétueux. El Atrassi n'a cessé de chercher des explications sur le comportement cruel de son père, elle s'est même référée au Coran. Afin de prouver que la religion est contre ce genre de comportement avec les femmes :

« Mon père était pieux, mais je crois pas qu'on lui ait vraiment enseigné sa religion. On ne lui a pas enseigné le hadit : « Le paradis se trouve sous les pieds de la mère ». On ne lui a pas enseigné non plus cette sourate : « Nous vous avons créés d'un homme et d'une femme et nous avons fait de vous des nations et des tribus pour que vous vous connaissiez entre vous. Et, d'entre vous, le plus noble devant Allah est le plus pieux » (Sourate 49, verset 13). S'il l'a entendue ou lue, on ne la lui a pas expliquée. Dans notre religion, c'est la dévotion qui compte.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.197.

Personne ne lui a dit non plus que le Livre prescrit l'attitude à adopter envers les femmes : « Comportez-vous convenablement avec elles » (Sourate 4, Al Nissa', verset 19) »¹.

Martine Gozlan partage cette même idée dans son article *La révolte d'une « Louve musulmane »* où elle rend hommage au courage d'Amale El Atrassi en soulignant que :

« La dénonciation d'une culture archaïque et de l'islam des illettrés constituent des tabous que bien peu, aujourd'hui, osent enfreindre dans l'atmosphère de mensonges pontifiants qui nous entoure »².

En abordant la pratique de la religion, El Atrassi lève le voile sur l'islam des incultes qui se considèrent comme des pieux alors que ce sont des ignorants du premier rang :

« L'islam est une religion splendide, dont de beaux passages enseignent le respect des femmes. L'islam pratique la miséricorde et la compassion. L'islam des illettrés, lui, que l'on peut également appeler islam des incultes tente d'imposer des traditions archaïques, dont le mépris des femmes, sinon la haine, est l'un des traits dominants »³.

L'auteure s'oppose à l'islam des intégristes qui projettent une autre vision sur la femme et la malmène :

« Pour eux, les femmes font partie du décor, pareilles aux fleurs qu'on arrache au passage, qu'on hume et puis qu'on jette, pareilles aux fruits que l'on mange à moitié et dont on se débarrasse en chemin. Une femme hors de ses murs, à la nuit tombée, est un objet qu'on peut souiller en toute impunité parce que la tradition le permet et parce que, en prime, on gagne ainsi le respect des autres hommes »⁴.

¹- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.19-20.

²- Martine, GOZLAN. « La révolte d'une 'Louve musulmane' ». Marianne: Mardi 29 janvier 2013.

³- Amale, EL ATRASSI. *Louve musulmane*. Op.cit.P.169.

⁴- Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.169.

Le récit d'El Atrassi lève le voile aussi sur un autre problème qui est celui de l'administration française. Même en étant née en France, elle n'avait toujours pas le droit de citoyenneté :

« Je ne possède pas la nationalité marocaine, mais je ne suis pas française non plus, du moins sur le papier. A trente-six ans, née sur le sol français et mère de quatre enfants français, je n'ai pas de papiers attestant que je suis française de droit, ni carte d'identité, ni passeport. La culture du mâle dominant m'a expédiée dans la nébuleuse des apatrides, peut-être dans la Lune »¹.

El Atrassi revendique son droit de citoyenneté et réclame sa nationalité française afin de bénéficier de tous ses droits car durant sa séquestration au Maroc, elle ne se sentait pas du tout chez elle, Amale avait énormément de mal à s'adapter. Elle s'était retrouvée dans une société totalement différente où le mariage était le tout dans la vie d'une femme. Par ce fait, l'auteure dénonce dans son récit les usages de l'administration française qui refusaient son droit à la citoyenneté et l'a privée de sa vraie identité, et qui l'oblige à vivre chaque jour la peur d'être expulsée au Maroc:

« Déjà, le fait de ne pas renier ses origines. Je suis d'origine marocaine et je ne le renie pas. Mais n'oublions pas que la France nous a fait grandir, nous a appris des choses. C'est notre pays et il faut en être fier. Certaines personnes restent dans leur cocon. Donc il y a un communautarisme qui se crée. Je pense. Et les quartiers vont dans ce sens. Les gens ne se sentent pas français parce qu'ils sont entre eux. On les met dans ces quartiers, ils n'ont pas d'ouverture, ne trouvent pas de travail. Ça m'est arrivé aussi et ce n'est pas pour ça que je n'aime pas mon pays. Quelques fois on m'a dit « si tu n'es pas contente tu retournes dans ton pays ». Mais mon pays c'est la France ! Certaines personnes vont rester bloquer à cela, au « retourne dans

¹ Amale, EL ATRASSI. Op.cit. P.193.

ton pays » et ne vont pas se sentir françaises. C'est comme ça que je le conçois en tout cas »¹.

Nous relevons dans le récit d'El Atrassi que sa volonté et son courage sont nés de sa nécessité d'agir, de raconter et de dénoncer pour participer aux changements des esprits et des mœurs des gens de sa société. Le retour aux souvenirs du passé réédifie les sentiments de l'auteure et lui permet d'accepter son passé avec toutes ses douleurs et ses chagrins.

Fortement blessée psychiquement et physiquement, El Atrassi refusait totalement l'idée d'avoir un homme qui la malmène et qui nie son existence. Sauf que, quelques années plus tard, Amale a eu l'occasion de croiser Kaysar, un homme très affectueux qui a réussi à lui rendre sa confiance en soi, alors qu'elle semblait pendant des années dans le silence, il est devenu l'élément positif de sa vie.

Par ce fait, El Atrassi a accepté leur union, le cœur ouvert et l'esprit serein afin de savourer le goût de leur liaison. Elle révèle dans son récit que Kaysar était doux et que c'est grâce à ses encouragements qu'elle a commencé à apprécier les plaisirs de la vie. Elle dévoile également que le support de leur relation était fait de compréhension, de tolérance mutuelle et que c'est ce qui garantissaient la continuité de leur union conjugale. El Atrassi déclare aussi que c'est grâce à Kaysar qu'elle a pu surmonter toutes ses peurs. Elle a pu affronter toutes les menaces et les obstacles pour dire et se dire afin de dénoncer les règles rigides de sa société et de raconter son histoire pour faire écouter sa voix.

¹- Laurent, DIMITRII. *Interview avec Amale El Atrassi*. Le Rideau : *Parole à la culture*, 17 avril 2013.

Dans le troisième point de notre analyse nous allons essayer de voir comment El Atrassi à travers une écriture engagée a pu se libérer et libérer sa voix dans une société où l'homme était le seul protagoniste.

3. Bribe d'écriture d'engagement chez la femme marocaine

El Atrassi a affronté de nombreux problèmes suite aux douloureuses vérités de son vécu, dévoilées dans son roman. En revanche, elle a eu beaucoup de courage à assumer ses responsabilités toute en défiant la peur et les menaces. Nous réalisons donc que c'est grâce à l'écriture qu'El Atrassi a pu se libérer afin de révéler les affres de son enfance et de sa jeunesse.

L'auteure se réfugie dans le passé pour mieux vivre son présent et bien avancer dans le futur. Ce besoin de tout dévoiler sans crainte et sans timidité, détermine le choix de l'écriture d'El Atrassi qui s'engage pour une libération intérieure qui s'accomplit grâce à l'écriture. El Atrassi déclare dans l'une de ses interviews que l'écriture de son histoire était le seul moyen pour elle de se libérer et faire entendre sa voix dans la société patriarcale où elle vivait :

« Pour moi ce livre est un ouvrage sociétal, vecteur de plusieurs messages. Comment d'une chienne on devient une louve ? C'est un livre qui peut aider beaucoup de jeunes femmes. J'ai été une jeune fille violée à 15 ans. C'était un tabou dans ma famille, il ne fallait surtout pas en parler. Ma mère me disait « Ok, ça t'est arrivé, mais tu n'en es pas morte donc maintenant tu oublies... ». En théorie c'est facile, mais en pratique c'est quelque chose qui vous ronge, à l'intérieur. J'aurai du en parler... Depuis un certain temps j'avais besoin d'en parler donc ce livre ça a été thérapeutique pour moi et j'ai écrit un compte Facebook et beaucoup de jeunes filles et de jeunes femmes, par ce biais, me laissent des messages, en me disant « Faut pas se laisser faire, je suis tout à fait d'accord, tu as bien fait

d'en parler... » etc. Ce livre a aidé des jeunes femmes à dire non, à avancer »¹.

A travers une écriture engagée, El Attrasi fait passer un discours dédié aux femmes marocaines qui rejettent tout changement et acceptent de sombrer dans les traditions qui les obligent à subir l'enfermement et à être conçue uniquement comme femme objet de reproduction (surtout du mâle).

3.1. L'évolution de la femme marocaine / Panorama historique

El Atrassi porte un regard lucide sur les situations des femmes marocaines et sur l'acharnement des hommes à les maintenir enfermées et soumises.

Il est important de rappeler que pendant des années, deux caractéristiques imprégnées la vie de la femme Marocaine en milieu marital et sociale : l'enfermement et le silence sans avoir le droit à la revendication. Comme le précise Lacouture dans son ouvrage *Le Maroc à l'épreuve* :

« Ainsi traitée sur le plan privé, naturellement démunie de tous droits publics, la femme était en outre l'objet d'une sorte de dédain en matière religieuse, car ne fréquentant guère l'école coranique, elle était le plus souvent laissée sans instruction sacrée. Aussi prenait-elle sa revanche sur un autre plan, se faisant le conservatoire des vieilles croyances, des histoires de magie, des contes traditionnels »².

Il a fallu attendre 1934 pour voir naître le premier parti politique marocain sous le nom de « Comité d'action marocain » et par la suite en date du 25 octobre 1935 un grand nombre de revendications immédiates ont été arrêtées grâce à un congrès extraordinaire tenu à Rabat.

¹- Laurent, DIMITRI.« Interview avec Amale El Atrassi».Le Rideau: *Parole à la culture* 17 avril 2013

²- Jean et Simone, LACOUTURE. « Le Maroc à l'épreuve ». Paris :Seuil,1958. P.315.

Cette date fut le jour où les femmes marocaines ont été autorisées à fréquenter les écoles et c'est grâce à l'association des premiers élèves du collège Moulay Idriss que la femme a pu évoluer. Cette association avait pour but essentiel, l'enseignement des femmes en leur procurant : un programme d'enseignement primaire, secondaire et supérieur :

« Les activités de l'Association des anciens élèves du collège Moulay Idriss ont marqué le destin de l'évolution féminine de ce pays »¹.

Et par ce fait, l'enseignement féminin a participé à faire évoluer la société marocaine à travers l'instruction des femmes.

En milieu politique, c'est à partir de 1937 qu'il y a eu une agitation générale. Deux parties se sont confrontées : la résistance colonialiste et les nationalistes. A la fin de cette même année 1937, le mouvement nationaliste a été décapité.

L'amélioration du nationalisme se marque par un renforcement progressif. Néanmoins, le nationalisme marocain reste jusqu'à l'explosion du conflit mondial limité dans ses protestations. La contradiction rhabille une aptitude religieuse. Dans la majorité des cas, les mosquées étaient le point de départ des grandes manifestations. Les situations qui se sont développées en temps de guerre ont donné une nouvelle orientation au nationalisme marocain. La naissance du nationalisme marocain se complétait par une prise de conscience sur l'importance des femmes dans l'indépendance et l'évolution du pays. D'autre part, les colonisateurs se devaient de garder la contrainte sociale qui était longtemps exercée sur la femme. Leur seul garant était

¹- Latifa, El HASSAR-ZEGHARI. « Problèmes de la préparation des jeunes filles et des femmes à leur vie familiale et professionnelle ». Rabat : *Conférence internationale de la famille*, 1962.P.16.

les vertus traditionnels. Afin de garder le statut quo politico-social le colonialisme se protégeait par les traditionalistes.

Dans les villages, les filles n'avaient pas le droit d'aller à l'école et dans la ville, il y avait uniquement des écoles artisanales où les filles apprenaient à coudre, broder et tisser. Par contre, ce qui leur fallait c'était un véritable enseignement, semblable à l'instruction primaire et secondaire que recevaient les garçons mais les esprits de l'époque étaient totalement contre les projets d'enseignements modernes pour la femme.

En 1939 et exactement à Fès, des manifestations accusaient le pacha d'avoir interdit aux femmes le port de la djellaba à la place du haïk qui était un habillement qui couvrait totalement le corps de la femme et ne dévoilait aucune forme de son corps. La mode de cet habillement se répandait de plus en plus. Cette libération coïncidait avec le départ de la revendication politique. Quand a éclaté la seconde guerre mondiale, la résistance nationale a décidé de remettre à plus tard son action.

Il a fallu attendre la fin des oppositions afin que les conditions nouvelles de la lutte anticoloniale réclament avec une puissance amplifiée l'abrogation du protectorat et la reconnaissance de l'indépendance.

Le mouvement nationaliste rénove ses attitudes. Éliminant le fondement des réformes comme étant inexécutable dans un contexte colonial, les partis nationalistes exigèrent l'indépendance.

D'un autre côté, le développement de l'économie marocaine a changé les éléments sociaux de la lutte. Les bourgeois dotés par le commerce désiraient améliorer leurs activités au cadre de l'industrie qui était exclue par le capitalisme français.

Ecartés du domaine politique, ils s'orientent beaucoup plus vers le nationalisme. D'autre part, le prolétariat naît de la plantation coloniale inspirait de nouvelles caractéristiques au mouvement nationaliste qui approuve des positions moins apaisées. Encouragés par le sultan qui est devenu par la suite le porte-drapeau du nationalisme, les actions des mouvements politiques se sont développées de plus en plus sur le plan extérieur et intérieur.

Ces derniers s'accompagnent de changement sur le plan social. Les mouvements eux-mêmes avaient privilégié des associations de femmes marocaines en procurant des écoles professionnelles, des foyers et des conférences spécialement pour les femmes. Même les élites du gouvernement ont pris la décision de mettre leurs filles au lycée de jeunes filles de Rabat. Il a fallu attendre novembre 1943 pour voir surgir une nouvelle loi très importante qui tolère l'enseignement de l'arabe par des hommes aux filles musulmanes. Des années plus tard, les filles ont intégré le secondaire, El Hassar-Zeghari le souligne :

« La route était désormais ouverte aux jeunes filles, plus rien ne devait les arrêter »¹.

De 1947 à 1957, un grand nombre de filles ont fréquenté les écoles primaires et secondaires mais aucune femme marocaine musulmane n'a intégré le domaine de médecine ou de droit. Il a fallu attendre l'indépendance pour témoigner d'une grande foule de femmes vers les écoles. En outre, cette indépendance exprime aussi une délivrance de l'individu. Borrmans le révèle dans son ouvrage *« statut personnel et famille au Maghreb »* :

« Le fait est que, de 1945 à 1956, le Maroc connut un essor économique sans égal et sans précédent. Les transformations

¹- Latifa, EL HASSAR-ZEGHARI, Op.cit, p26.

sociologiques qui s'ensuivirent alors semblaient témoigner d'une mutation profonde de la société marocaine traditionnelle »¹.

Cette phase se distingue par une grande exode rural et un bref avancement de la classe bourgeoise et également par des éléments essentiels dans l'évolution de la société marocaine en relation avec l'occident.

Nous remarquons que l'évolution des mentalités se poursuit grâce aux écrits des penseurs et des enseignants lucides. Nous citons à titre d'exemple le chef du parti de l'Istiqlal, Allâl el Fassi qui a défini dans son livre en 1952. L'autocritique (Al naqd al Zati) tout un catalogue réformiste au plan familial et économique, se basant sur les idées des réformistes égyptiens de l'époque. Grâce à cette œuvre, Mohamed V déclare dans son discours du 18 novembre 1952 :

« Nous nous sommes préoccupés tout particulièrement de l'instruction de la femme marocaine qui était prisonnière de traditions étrangères à l'esprit de la loi musulmane, alors que celle-ci proclame bien au contraire l'égalité de l'homme et de la femme »².

Le Roi Mohamed V avait une attention particulière pour les projets qui visaient l'éducation des jeunes femmes marocaines, et ce dès les premières années du conflit patriotique.

Il tenait à affirmer la position de la femme dans sa société, en inscrivant même ses filles dans des écoles spécialisées en sciences afin d'améliorer leurs connaissances et les intégrer dans l'univers de la femme moderne. Latefa El Hassi Zeghati le souligne dans ce passage :

¹- Maurice, BORRMANS. *Statut personnel et famille au Maghreb de 1940 à nos jours*. Paris : La Haye, 1977.P.168.

²- Maurice, BORRMANS. *Op.cit*, p177.

« L'arrivée de la princesse Lalla Aïcha, venue en 1946 présider sans voile une distribution de prix, consacra la chute du voile, symbolisa la destruction d'une bastille séculaire, et annonça une aube nouvelle »¹.

D'un autre côté, Mohamed V ne se décourage pas de conduire la France à accepter de régler le conflit marocain à l'amiable mais le conflit persiste entre la résistance et le palais depuis 1947, et a mené à la destitution du sultan Mohamed Ben Youcef le 20 août 1953. Cette destitution du roi marque une manœuvre décisive dans le combat du peuple marocain.

Juste après la destitution du roi, un nouveau conflit surgit entre le peuple et le régime. Le peuple a eu recours à la violence à travers des attentats à un rythme régulier. Un an plus tard, le 1 août 1954, le peuple marocain sort réclamer le retour du Sultan. Ce jour-là est marqué, par la sortie des femmes qui ont défilé dans les rues de Fès en clamant : « *Notre Sultan unique est Mohamed V !* » La femme marocaine avait contribué intensément aux différentes manifestations populaires des journées historiques du Maroc, soutenus par les partis qui avait constitué toute une action féminine.

A cette progression de la révolution, l'administration réagit par la sanction militaire et policière, les dirigeants nationalistes sont arrêtés. Cette vague d'agitations a abouti à l'apparition d'une armée de libération en 1955. Dans cette même période, la révolte algérienne s'est déclenchée en date du 1 novembre 1954, c'est cette dernière qui a déstabilisé les autorités françaises car ne pouvant lutter sur deux champs à la fois, l'armée française a relâché sa pression sur le Maroc. Par ce fait la France a été dans l'obligation de trouver une solution politique à la crise marocaine. Le 26 octobre 1955, Allâl-Al-Fassi,

¹- Latifa, EL HASSAR-ZEGHARI. Op.cit.P.39.

chef du parti l'Istiqlal, affirme l'union d'Aix-les-Bains et revendique le retour de Mohamed V au trône.

Le 16 novembre 1955, les marocains ont réussi à avoir leur liberté avec le retour du roi au Maroc, il annonça la fin du régime de la tutelle dans son discours du 18 novembre :

« La fin du régime de la tutelle et du protectorat, et l'avènement d'une ère de liberté et d'indépendance »¹.

La combinaison des révoltes algériennes et marocaines force l'autorité française à céder le Maroc. Après de grandes négociations, le gouvernement français a signé une convention le 02 mars 1956 affirmant la liberté du Maroc. A la suite de cette indépendance, l'avancement de la femme était l'un des problèmes fondamentaux du pays. Un grand nombre de voix s'était battues afin de procurer un changement du statut personnel, la préparation d'une loi de statut personnel était déjà entreprise. Elle sera décrétée entre 1957 et 1958. Grâce à la Mudawana les droits familiaux des Marocains musulmans ont été fixés. Cette loi présente une modernisation partielle qui reste attaché à la chariâ. Dès l'indépendance, les femmes marocaines qui habitaient dans les grandes villes revendiquaient leur présence un peu partout tout en s'engageant dans divers milieux. Par contre, celles qui vivaient dans les villages sont restées retirées.

Autant que la femme algérienne, au bon milieu du Maghreb, la femme marocaine bataille, elle aussi, pour sa libération. Le combat est difficile, mais sa volonté favorisera le changement des esprits.

¹- [https:// le.matin.ma/journal/2013/58e](https://le.matin.ma/journal/2013/58e).

3.2. L'engagement d'El Atrassi à travers la métamorphose d'une chienne en louve :

El Atrassi continue le même combat des femmes marocaines dans son roman en s'opposant totalement à la conservation des traditions ancestrales qui ont pour but la continuité de la suprématie des lois masculines. El Atrassi s'est engagée donc afin de détruire le silence imposé aux femmes et les faire entendre, portant en elle un courage déterminant pour raconter les faits dramatiques qu'elle a subi dans sa famille. Elle a refusé de se taire malgré les difficultés rencontrées pendant l'écriture de son histoire et ceci pour sauver plusieurs autres jeunes filles immigrées comme-elle qui vivent dans la même situation dramatique, tiraillées entre modernité et tradition. Elle a décidé donc d'écrire, pour raconter sa douleur, révéler la réalité et surtout dévoiler les rapports qu'entretiennent les parents franco-maghrébins avec leurs enfants. Ce sont des familles qui vivent sur le sol français mais qui ont toujours gardé la mentalité de leur pays d'origine.

A travers son discours qui décrit une réalité tragique, El Atrassi tente d'enterrer son passé et soigner son être anéanti, elle va jusqu'au bout en réclamant son droit à la parole et en reprenant la voix qui lui a été longtemps confisquée. L'auteure porte son courage au bout d'elle-même afin de tracer librement sa destinée. Par ce fait, sa relation familiale reste très froide car elle s'est servie de son propre vécu dramatique pour se révolter et démontrer comment s'est t'elle transformée d'une « chienne » maltraitée par les membres masculins de sa famille à une « louve », par ce fait l'auteure a été bannie de sa famille mais cela n'a rien changé dans l'ambition qu'elle avait afin d'écrire sa vie, elle le révèle dans l'une de ses interviews :

« Pour être franche, je continue d'écrire. J'écris la suite de Louve musulmane, dans laquelle je parle beaucoup de ce que ce livre a changé dans ma vie. Je parle beaucoup de ce boycott...Je parle du fait

que maintenant j'arrive à dire « Oui, je me suis fait violer », « Oui, je suis une victime ». Parce que je me sentais sale avant, je me sentais humiliée, je culpabilisais. Le livre a changé beaucoup de choses. Ce n'est pas à moi de baisser la tête. Il faut vraiment que la peur change de camp et c'est aussi ce que j'essaie de véhiculer dans ce livre. Là, j'essaie d'écrire un peu tous les jours pour parler des gens, des messages que je reçois. Les gens écrivent des choses fortes, qui me touchent »¹.

Synthèse

C'est à travers l'écriture de son roman qu'El Atrassi a pu s'affirmer dans sa société et raconter ses années douloureuses et grâce à sa sincérité, elle a réussi à réaliser un récit émouvant et pathétique afin d'avoir sa liberté. En guise de conclusion, Amale ElAtrassi confirme à travers son roman que c'est l'une des voix les plus courageuses de la littérature féminine Marocaine car elle s'est approprié une mission, celle de décrire avec toute sincérité et franchise les peines et les douleurs endurées par les jeunes filles de sa génération émanant de familles franco-Maghrébines. Ces dernières subissaient de l'abus patriarcal mais ne réagissaient pas. Il s'agit en effet pour El Atrassi de mettre à jour une réalité humaine bafouée. A travers son récit de vie, l'auteure incite les femmes maghrébines en général et les marocaines en particulier à se révolter et à casser les barreaux du silence afin de vivre librement et en toute dignité, dans une société où les femmes souffraient de l'injustice patriarcale tout en gardant le silence. Nous allons dans le dernier chapitre de cette partie essayer de pousser nos recherches vers le troisième pays du Maghreb choisi dans le corpus qui est la Tunisie et dévoiler à travers la thématique du voile, comment la femme tunisienne est sortie elle aussi du silence et ceci en se basant sur le roman « Jeux du ruban » d'Emma Belhaj Yahia.

¹- Dimitri Laurent. « Interview avec Amale El Atrassi », Le Rideau : Parole à la culture. 17 avril 2013.

Chapitre III

La femme sujet à travers le voile dans *Jeux de rubans*

d'Emna Belhaj Yahia

Introduction

-Aperçu sur la littérature féminine Tunisienne :

L'année 1975 a vu la naissance assez tardive d'une littérature féminine tunisienne, cette même année est appelée par la critique l'année de la femme, vu le nombre de romans écrits par les tunisiennes de 1975 à 1985.

Auteurs	Titres	Année
Souâd Guellouz	<i>La vie simple</i>	1975
Jelila Hafsia	<i>Cendre à l'aube</i>	1975
Aïcha Chaïbi	<i>Rached</i>	1975
Souad Hedri	<i>Vie et agonie</i>	1981
Fériida Hachemi	<i>Ahlem</i>	1981
Bahidja Gaaloul	<i>Fruits perdus</i>	1983
Hélé Béji	<i>L'œil du jour</i>	1986

Parmi ces romans, nous retrouvons des romans peu engagés et qui n'ont pas dénoncé le statut de la femme en Tunisie tels que *Fruits perdus* de Behidja Gaaloul ou *Ahlem* de Fériida Hachemi.

A la lecture de ses deux romans, nous remarquons que les écrivaines ne revendiquent pas leur statut de femme. C'est en 1986 que de nouvelles

écrivaines se sont imposées par leurs écrits, un nouveau souffle surgit alors avec une nouvelle écriture qui se fait écouter dans une société qui n'écoute que les voix masculines. *L'œil du jour* fut le roman bouleversant de Hélé Béji là où la romancière impose une nouvelle écriture qui va au-delà des normes classiques ; nous relevons également le roman de Soûad Guellouz, *la vie simple* qui raconte le dure passage d'une femme d'une vie traditionnelle à une autre moderne, relevant les difficultés qu'elle a affronté afin de s'adapter à sa nouvelle vie contrairement à la vie qu'elle menait autre fois bâtie sur des coutumes et des traditions ancestrales.

En 1982 Soûad Guellouz publie son deuxième roman *Les jardins du nord*, où à travers une autobiographie, elle décrit l'évolution de la société en Tunisie en racontant le quotidien d'une grande famille tunisienne : un père adoré, une mère toujours à l'écoute de ses enfants. Soûad Guellouz se dévoile en usant d'une écriture de soi et un regard sur soi, non pas pour se déconsidérer mais pour reprendre sa place avec un combat peu agressif mais aboutissant car elle s'exprime modérément en entamant une réflexion de sagesse.

En remontant un peu dans le temps, Jalila Hafsia, en tentant de publier *Cendre à l'aube*, a été accusée de plagiat de deux autres romans connus : *Journal d'une bourgeoise* de Geneviève Gennari et *Elles* de Alba de Léspeles, car 29 pages sur 69 de son roman ont été extraites des deux ouvrages déjà cités. La même année 1975, Aicha Chaïbi publie son roman *Rached* qui raconte l'histoire d'un jeune homme tunisien qui arrive du sud. Attiré par la ville, ce dernier va tenter l'impossible en se mariant avec une européenne à qui il pourrira la vie, Le roman n'exprime aucune morale. De plus, nous remarquons que l'auteure utilise une écriture trop simple.

Tous les romans cités respectent les règles et les normes de la société patriarcale car les romancières entretiennent un vocabulaire correct,

les écrivaines ne sont pas audacieuses dans leurs écrits, elles sont surtout moralisatrices et nostalgiques.

Il fallait attendre 1986, une année décisive qui va marquer un grand changement dans l'évolution de la littérature tunisienne où Hélé Béji s'oppose aux romans déjà cités en publiant *L'œil du jour*, un titre révélateur d'un changement immédiat, l'auteure était déjà connue auparavant par un essai frappant en 1982 : *Désenchantement national. Essai sur la colonisation*, où nous retrouvons une maîtrise de l'écriture et une pertinence dans la réflexion. Dans *L'œil du jour*, Hélé Béji retourne à sa ville natale Tunis, venant de Paris pour un court séjour. En arrivant, elle s'est remémoré tous ses souvenirs d'enfance surtout avec la présence de sa grand-mère qui lui rappelait les vieilles traditions.

Néanmoins, elle remarque que cet univers est en plein changement, Hélé Béji portait un autre regard sur sa société car venue d'ailleurs, d'un monde moderne voir de la liberté individuelle assumée, elle semble avoir des regrets sur le monde antique de sa société et donc elle ne regrette pas de s'être déracinée vers le monde occidental. Hélé Beji aborde l'écriture de ses romans avec beaucoup de réalisme en évoquant le quotidien de la société tunisienne.

En somme, les écrivaines tunisiennes ont également publié des recueils de poèmes comme *Paysage nuit friable* (1980) , *Métamorphose de l'île et de la vague d'Amina* Said (1985) et *Anthologie de la poésie tunisienne de la langue française* de Hédia Khadhar, paru dans la même année.

Les tunisiennes ont aussi écrit des ouvrages de droit comme Naziha Lakhel Ayyat et aussi des essais comme ceux de Jalila Hafsia : *La plume en liberté, Visages et rencontres, L'histoire d'une parole féminine* (1982) de Lilia Chabli Labidi

En revenant au roman choisis dans ce chapitre : *Jeux de rubans* d'Emna Belhadj Yahia qui est une auteure tunisienne, nous rappelons que nous allons analyser une thématique assez sensible qui est le port du voile dans la société tunisienne.

Dans cette société, le voile a toujours suscité la curiosité de l'homme il a été imposé aux femmes par l'homme d'une part et par la religion d'autre part et a été également favorisé par certains enjeux politique.

Nous tenterons dans le présent chapitre de mettre à jour les différentes représentations du voile mises en texte par Emna Belhadj Yahia et ce à travers son roman intitulé *Jeux de rubans* publié en 2011. Notre réflexion tourne autour de trois points :

1. Diversité et contradiction des regards sur le port du voile chez la femme tunisienne.
2. Corps et religion chez la femme tunisienne.
3. La femme face aux mutations sociopolitiques en Tunisie.

1. Diversités et contradictions des regards sur le port du voile chez la femme tunisienne

Jeux de rubans parut en 2011 est l'un des romans d'Emna Belhadj Yahia, écrivaine tunisienne née le 30 septembre 1945 à Tunis. Le roman décrit les réalités opposées et compliquées d'un pays qui vit un soulèvement national et se retrouve au milieu d'une société qui vacille entre évolution et révolution. Le roman fut publié au moment crucial du devenir de la femme, alors que la société tunisienne était exposée à des changements majeurs, souvent contradictoires aux idées et aux comportements des femmes.

En effet ce qui a permis à Emna Belhadj Yahia de réaliser son projet littéraire, c'est la rencontre douloureuse entre deux modes de vie très différents

(Modernité ; conservatisme). C'est cette entre deux sociaux qui va la pousser à lutter pour le statut de la femme tunisienne en refusant de garder la place qu'on voulait lui assigner et en imposant son émancipation, et ceci en étant contre toutes règles ancestrales dictées par les détenteurs du pouvoir religieux et politique, qui impose des lois strictes afin de réduire la femme à la soumission et au silence.

Le roman se construit dans une trame narrative qui tourne autour de trois femmes : Frida, Zubaida et Chokrane. L'histoire révèle les comportements de chaque personnage face aux transformations de la société tunisienne contemporaine. Partant, Frida, divorcée, âgée de quarante-cinq ans, universitaire, est une femme qui jouit d'une liberté tout en occupant son temps entre une mère très âgée et un fils « Tofayl » jeune homme qui suit des études supérieures. Frida vit une relation amoureuse ouvertement avec Zaydoûn qui n'est pas son mari mais avec qui elle s'affiche en toute liberté comme une vraie femme émancipée qui affronte sa situation, représentant ainsi les acquis de l'évolution féminine, grâce aux changements apportés au statut de la femme par la constitution de 1959 du président Habib Bourguiba comme l'explique Hayet Bencharrada :

« Elle semble de fait comme de droit en pleine possession de sa vie et surtout en accord avec ses valeurs. Des valeurs de liberté, de dignité et d'égalité sont inscrites sur un axe orientant autant ses choix que son cheminement vers un avenir qui semble devoir découler harmonieusement de son présent. Ces valeurs jamais négociées, elle les a gagnées toute jeune au gré de son séjour en France et grâce à l'intelligence d'un père comme il n'y en avait eu du temps dans sa jeunesse, comme il y en aura de moins en moins à cette époque. Ces valeurs modernistes et revendiquées comme telles, elle les a enfin définitivement intériorisées et imposées à son environnement familial [...] Frida est donc a priori globalement à l'aise dans son milieu

culturel dont elle a, quant à elle, admit le traditionalisme et les limites »¹.

L'auteure voue aussi une grande admiration à sa mère qui est l'exemple même de la femme tunisienne déterminée qui a osé se débarrasser de son voile à trente- cinq ans, au temps où les femmes se relâchaient du carcan social pour faire des études. Elle aimait vivre loin de l'enfermement que les femmes tunisiennes avaient longtemps supportés, elle la décrit dans ce passage comme suit :

« La belle et irréductible bourgeoise que ni la jalousie de son mari ni son environnement culturel pourtant défavorable à la liberté au féminin n'ont jamais empêché de flatter sa propre liberté et ses désirs de séduction »².

Sa mère est une femme qui a vécu les deux périodes de l'histoire de la Tunisie, celle de l'indépendance et aussi celle de la colonisation, c'est une femme qui a vécu librement tout en gardant ses valeurs sacrées enracinées et en maintenant sa foi musulmane et également en pratiquant un Islam réel pas de croyance idéologique exaltée. Femme qui a participé intensément à l'évolution du pays grâce à son ouverture au dialogue et à la formation qu'elle a eu par la génération post coloniale. En outre, Frida sa fille se retrouve confrontée aux désarrois de sa société qui égare tous ses repères et a peur des grands changements qui se présente quotidiennement.

¹- Hayet, BEN CHARRADA. « La représentation de la femme ou les jeux d'écriture dans jeux de rubans de EmnaBelhaj Yahia ». *Interculturel Francophonies : Littérature tunisienne de langue française : une autre voix(e) de la tunisianité*, n°21, Juin – Juillet 2020. p165.

²- Hayet, BEN CHARRADA, Op.cit, p164.

Dans les rues de sa ville, nombreuse sont les femmes qui se couvrent la tête d'un voile, Frida se retrouve dans une situation délicate voyant l'apparition de ce voilage excessif. :

« Mais pourquoi faut-il que chez elle le changement soit vécu à travers la façon dont elles habillent leurs corps ? Comment s'habituer à ces nouvelles robes qui leur arrivent à la cheville, à ces métrages sur leurs cheveux ? Que veulent-elles dire par là ? Les femmes seraient-elles le support d'un texte qui se balade ? »¹.

Avec cette vague de nouvelle tendance vestimentaire, les femmes dans les rues habillent leur corps de haut en bas et font par ce fait preuve d'un grand changement.

Frida est effrayée par cette nouvelle tendance vestimentaire qui borde les rues de Tunis et se lance dans un questionnement indéterminable sur l'excès du port du voile et le retour des valeurs archaïques qui obligent les femmes à se couvrir de la tête aux pieds pour cacher leur féminité, effacer leur personnalité et leur particularité. Frida ne se retrouve pas dans cette sphère qui rend les femmes soumises à une idéologie dominante aboutissant à une suppression de leurs corps. Cela éveille en elle un état de panique. Elle a peur que ces femmes soient victimes d'un engrenage d'anéantissement relevant de quelques pesanteurs sociales qui gouvernent la tradition stricte et les poussent à abandonner leur indépendance.

Au fil du récit l'auteure dévoile qu'elle a peur aussi des lourdes conséquences du voile ou du Hijeb qui réduit les femmes selon elle à des insignifiantes :

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. *Jeux de rubans*. Tunis : Elyzad, 2011. P.97.

« Une entité à laquelle l'habit donne un nom : des femmes, point à la ligne. C'est peut-être cela qui [la] dérange »¹.

Frida redoute aussi d'être condamnée elle aussi dans l'avenir si le voile devient obligatoire. Les femmes dévoilées seraient donc considérées comme des renégates et cela exposera la femme à des agressions physiques :

« Ceux qui classent les gens en catégories vont bientôt établir leur grille, et jeter les femmes qui ne portent pas cet habit en pâture aux pharisiens de tous poils. Je les vois déjà, moi, je les vois venir. [...] Qui les empêchera de stigmatiser celles qui refusent ce code vestimentaire ? Quels noms d'oiseaux leur donneront-ils ? Quelles pressions exerceront-ils sur elles ? »².

Dans le roman *Jeux de rubans*, nous remarquons que l'auteure plonge le lecteur dans un univers angoissant, devant le nombre remarquable de femmes qui participent à l'enfermement en renonçant à leur liberté et en cachant leur corps sous le voile, elle le décrit à partir du désarroi de Frida dans ce passage :

« Je regarde les femmes auprès desquelles je fais la queue : nous ne sommes que deux à ne pas être voilées, c'est-à-dire à ne pas porter ce grand foulard qui enveloppe le cheveu et encadre le visage. Cela fait quelques années déjà qu'on commence à s'y habituer. Mais je suis tout de même à chaque fois surprise que cette nouvelle façon de s'habiller se réponde autant et envahisse si vite le décor. Toute de suite, je me sens différente »³.

En outre, constamment brutalisée au quotidien par l'apparition des femmes voilées, Frida se trouve dans un état lamentable, le jour où son fils lui présente la femme de ses rêves, Chokrane : une jeune fille instruite universitaire qui est sur le point d'obtenir son Master en mathématiques cependant cette dernière est malheureusement voilée. En réalisant que son fils unique est

¹- Emna, Belhaj Yahia. Op.cit, p87.

²- Emna, Belhaj Yahia.Op.cit.P.105

³- Emna, BelhajYahia.Op.cit, p85.

tombé amoureux d'une fille foulardée et portant un habit qui couvre tout son corps, Frida devient folle de rage car il est impossible pour elle de faire rentrer dans sa famille ce genre de fille qui va contre la modernité du monde voir contraire à ses idées et à sa façon de voir les choses.

Elle s'oppose à cette union et est totalement contre le choix de son fils, lui à qui elle avait inculqué les principes de la modernité et les valeurs de la liberté acquise par les femmes dans le but de ne pas le voir au futur s'allier aux mentalités masculines patriarcales. Tout s'écroule pour elle en voyant Toufayl amoureux de cette fille.

Elle a beaucoup de mal à accepter cette réalité amère qui est contre le combat qu'elle mène depuis des années pour libérer les mentalités des carcans traditionnels, malgré son ouverture d'esprit, Frida refuse totalement l'entrée de cette femme dans sa famille. Elle refuse de jouer l'hypocrite en respectant le choix de Tofayl et n'arrive pas à comprendre l'indifférence de son fils qui érige une barrière qui les séparent et qui est pour elle contre son émancipation.

Le malaise pousse l'auteure au rejet de Tofayl et Chokrane, elle déclare une guerre froide contre son fils jusqu'à la séparation du couple. Après le coup qu'a reçu Frida, elle essaie de réagir afin de comprendre les raisons qui mènent cette génération à se voiler. Le temps se dissout dans la narration et les multiples héroïnes du roman surgissent pour partager le point de vue de Frida afin d'explorer la situation qui pose un grand problème car l'excès du port du voile pour Frida est considéré comme une barrière qui délimite l'espace, les comportements ainsi que les positions des personnes. C'est ainsi que l'ensemble des voix qui traversent l'espace romanesque entamé par Emma Belhadj Yahia s'extériorisent par un « je » énonciateur féminin reposons sur un récit autobiographique comme nous l'avons déjà relevé dans le chapitre précédent.

On se retrouve une deuxième fois en présence d'un pacte autobiographique comme l'explique Philippe Lejeune :

« Quelle est cette 'vérité' que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? Si l'on peut dire, c'est autant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai »¹.

Dans *jeux de ruban*, le récit à la première personne offre une forme d'écriture musicale superposant plusieurs voix, qui renvoie à une seule et unique voix celle des femmes qui sont restées longtemps soumises et silencieuses, comme le souligne Ben Charrada :

« En fait, la soumission de la matière romanesque à une telle démultiplication narrative ménage un type de représentation pluriel et évite toute forme de monolithisme. Cette démarche en éventail, outre qu'elle libère une scène énonciative kaléidoscopique, a pour résultat concret de déterminer des acteurs en devenir et non des entités en transformations selon un schéma narratif arrêté ainsi. De plus, elle engage une dynamique de particularisation diverses aboutissant à un florilège de vérités ouvertes, personnalisées, appelées davantage à coexister plutôt qu'à s'intégrer dans une dialectique de type hégélien. Aucune possibilité de synthèse n'est ainsi à vérifier dans un tout énonciatif distribué dans des espaces de représentation qui se chevauchent sans se croiser »².

La contradiction des points de vue des protagonistes du roman annonce des avis dans un espace où chaque personnage expose sa propre épreuve et met en évidence sa singularité produisant ainsi une diversité des regards sur le port du voile, son emblématique et la préférence de certaines, à qui tout autoriserait

¹- Philippe, LEJEUNE. *La pacte autobiographique*. Op.cit.P.42.

²- Hayet Ben Charrada. « La représentation de la femme ou les jeux d'écriture dans *jeux de rubans* de EmnaBelhaj Yahia ». *Interculturel francophonies : Littérature tunisienne de langue française : une autre voix(e) de la tunisianité*, n°21, Juin – Juillet 2020. P.165.

de s'émanciper et de s'en débarrasser pour libérer leurs corps de cette tenue vestimentaire qui les enrobe.

De ce fait, les discours sur le port du voile se multiplient dans le roman et donnent l'occasion aux différents participants d'exhiber leur complexité à travers sa régénération dans la société Tunisienne et sa contribution comme règle et lois ancestrales fixées.

1.1. Voilement de la parole, du corps et de l'espace :

Dans *Jeux de rubans* la réapparition du voile avec force dans les rues de Tunis provoque une inquiétude permanente pour Frida. Elle trouve que les tunisiennes des années 60 étaient beaucoup plus émancipées avec leurs belles tenues modernes après l'indépendance du pays, car elles commençaient à occuper le monde extérieur en libérant leur corps. Hélas les choses ont changé un demi-siècle après avec le retour des esprits traditionnels conservateurs où presque la plupart des jeunes femmes de la société tunisienne se sont consentis à se travestir en se couvrant la tête ou d'un hijab où d'un niqab qui sont encore pire que le voile car c'est une espèce de drap noir qui cache leur corps de hauts en bas en découvrant uniquement leurs yeux, elles étaient semblables à des fantômes.

Cette situation perturbe Frida, Ben Charrada le souligne sur ce passage :

« Les femmes voilées jouent par rapport à Frida un rôle de repoussoir. Ici le voile n'est pas un couvre-chef, mais un signe inquiétant. Inquiétant car situé aux antipodes du corps valoriel qui est l'axe éthique et le socle porteur de l'œuvre. Il constitue le signe de la différence dans son sens le plus adverse. C'est un signe à la limite létal. Il efface les singularités et annule les particularités. C'est pourquoi son introduction dans sa vie, à elle, par son propre fils

désarçonne Frida à un point où elle n'arrive plus à connaître son propre sang et donc sa propre identité »¹

Nous retrouvons en outre, un passage chez Fatima Mernisi, écrivaine marocaine qui explique le terme Hijab dans son ouvrage *Le Harem politique* ainsi :

« Le concept de Hijab est tridimensionnel, et les trois dimensions se recoupent très souvent. La première dimension est une dimension visuelle : dérober au regard. La racine du verbe Hajaba veut dire « Cacher ». La deuxième dimension est spatiale : séparer, marquer une frontière, établir un seuil. Enfin, la troisième dimension est éthique : elle relève du domaine de l'interdit. Il s'agit à ce niveau-là non plus de catégories palpables, qui existent dans la réalité des sens, comme le visuel ou le spatial, mais d'une réalité abstraite, de l'ordre de l'idée. Un espace caché par un Hijab est un espace interdit »².

Elle a également proposé une explication plus pertinente extraite du dictionnaire « Lissan Al- Arab » :

« Hajaba veut dire « cacher par un sitr ». Et le sitr, en arabe veut dire littéralement « rideau ». Donc une opération qui divise l'espace en deux et en dérobe une partie au regard. Le dictionnaire ajoute que quelques synonymes du verbe cacher sont formés à partir des mots sitr et Hijab. Satara et Hajaba signifient tous deux « cacher » »³.

L'écrivaine donne de plus une troisième définition du « Hijab », celles des souffistes :

« Et qui n'a rien à voir avec le rideau. Avec eux, on accède aux horizons sans fin des aspirations spirituelles auxquelles le musulman doit prétendre et où le Hijab est un phénomène essentiellement négatif, une perturbation, une incapacité »⁴.

¹- Hayet, BENCHARRADA. Op.cit, p169.

²- Fatima, MERNISSI. *Le Harem politique*. Paris : Albin Michel , 1987. Pp. 119-120.

³- Fatima, MERNISSI. Op.cit.P.120.

⁴- Op.cit., p121.

Nous retrouvons par ailleurs un deuxième extrait dans *Le Harem politique* où Mernissi estime que le hijab est un détail essentiel dans la civilisation musulmane :

« Réduire ou assimiler ce concept à un morceau de chiffons que les hommes ont imposé aux femmes pour se voiler lorsqu'elles marchent dans la rue, c'est vraiment appauvrir ce terme, pour ne pas dire le vider de son sens »¹.

Chokrane la fiancée de Tofayle dans le roman étudié partage cette idée en essayant par tous les moyens d'expliquer son point de vue face au port du voile et en éclairant que le voile ne peut toucher en aucun cas à la personnalité d'une femme et qu'une femme voilée, peut elle aussi être instruite et avoir une place dans la société car pour elle être voilée n'est en aucun cas un signe de passivité ou d'effacement de personnalité contrairement à ce que pense Frida. Chokrane affirme aussi que c'est grâce à son habit qu'elle vit tranquillement dans sa société car en tant que femme musulmane le Hijab est un devoir divin. Pour elle c'est aussi une sorte de protection personnelle car le port du foulard lui apporte une grande sécurité par rapport aux harcèlements verbaux des hommes dans les rues de Tunis :

« Ils imaginent qu'une femme qui marche dans la rue est là pour qu'on lui sorte toutes les insanités. Ils sont légion. A un moment donné, ça te dégoûte, tu as envie de tout casser de partir... »².

En outre, nous dirons que l'auteure a eu recours à l'autobiographie afin de mieux exposer les faits réels de sa société et extérioriser ses sentiments d'indifférences face au voile, nous continuerons notre analyse dans le deuxième point de ce chapitre afin de démontrer comment à travers le corps Chokrane prouve que le voile est une protection incontournable pour les femmes dans sa société patriarcale.

1- Op.cit, p122.

2- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit, p148.

2. Corps et religion chez la femme tunisienne :

Nous nous intéresserons mieux dans ce deuxième point de notre chapitre à Chokrane, personnage féminin du roman, les propos de cette dernière constituent un contre discours à celui de Frida. Chokrane insiste sur l'impact du regard et en particulier sur le changement d'attitude des hommes vers les femmes dans la société tunisienne. Elle dévoile également beaucoup de choses sur leurs arrières pensées qui traduisent leurs désirs sexuels non avoués. En outre, elle estime que le voile assure une protection aux femmes.

De ce fait, pour défendre sa cause face à sa future belle- mère à l'esprit contradictoire, elle va mener un combat afin de protéger son couple.

Chokrane affirme que le voile n'attire aucun regard à part les regards curieux et hostiles qui n'acceptent aucune déviation de comportement chez la femme voilée :

« Parce qu'ils croient que nous sommes différentes et que nous n'avons pas le droit de manifester notre tendresse à cause de quelques centimètres de plus dans nos jupes ou d'une étoile plaquée sur nos cheveux. Est-ce qu'un morceau de tissu peut m'empêcher d'être moi-même ? »¹.

Tofayl est du même avis que Chokrane en ce qui concerne le port du voile car selon lui le voile protège la femme du regard de l'homme qui exprime un préjugé négatif.

Pour Tofayl, le voile est une couverture qui procure à la femme une protection, la critique Noria Allami partage cette même idée dans son article intitulé *Voilées, dévoilées, Etre femme dans le monde Arabe* :

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.151.

« *Le voile Une protection totale, contre les regards qui détaillent, qui déshabillent, qui scrutent* »¹.

Nous retrouvons également cette même idée chez Malek Chebel anthropologue et penseur algérien des religions dans un ouvrage intitulé *Le corps en islam*, lorsqu'il décrit les regards que portent les hommes aux femmes :

« *Les regards qui poursuivent la femme qui cherchent à la situer comme objet sexuel est cause de fitna* »².

Beaucoup d'hommes dans le monde arabe estiment que se couvrir la tête est une garantie de dignité car pour être l'épouse obéissante et sage, il faut obligatoirement être voilée. C'est devenu l'une des règles à suivre dans la société afin d'être supérieure mentalement aux femmes non voilées.

Au fil du récit nous remarquons que l'auteure estime que les hommes de sa société n'ont plus de respect pour les femmes, ils se comportent en toute arrogance et grossièreté contrairement aux hommes d'avant qui respectaient les femmes et ne tentaient ni les déranger ni les offenser :

« *Les hommes marchaient dans les rues d'un pas pressé, les yeux baissés, un couffin à la main, une chéchia sur la tête, une écharpe autour du cou ou un trench-coat sur les épaules, comme on le voit encore sur les photos jaunies ou les documentaires en noir et blanc* »³.

Dans le roman, Tofayl ne cesse de soutenir le regard de sa fiancée en confirmant qu'elle a mis le voile par conviction contrairement à sa grand-mère qu'il l'avait mis uniquement pour se protéger des regards maltraitants des

¹ Noria, ALLAMI. « Voilées, dévoilées. Être femme dans le monde arabe L'Harmattan, 1988 ». *Editions les cahiers du GRIF*, 1990. P.214.

² Malek, CHEBEL. *Le corps en Islam*. Paris : PUF, 2013. P.240.

³ Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.154.

hommes et a fini par l'enlever afin de revendiquer sa liberté. Il ajoute également que le voile que met sa fiancée est considéré dans sa religion comme un signe de conservation religieuse car en tant que femme musulmane, elle se doit de le porter et ne pas montrer les parties de son corps.

Nous relevons donc que Tofayl a un regard contraire à celui de sa mère et voudrait que cette dernière respecte la foi voir la pudicité de sa fiancée mais malheureusement ; Frida garde sa position en définissant que le voile pour elle est une séquestration volontaire des femmes pour se protéger et est une sorte d'attaque à l'intégrité des femmes au monde extérieur. Par ce fait Frida, plonge dans une réflexion sur l'identité d'une femme voilée où dévoilée, sur les causes qui ont poussé même les femmes instruites à revenir aux ordres patriarcales en se couvrant les cheveux et le corps pour fuir les regards inquisiteurs des hommes qui ont perdu les valeurs qu'ils avaient avant.

De ce fait, le port du voile est le reflet d'une autorité masculine absolue. Pour Frida, après la dissolution du procédé du dévoilement, sa société fait un retour aux traditions archaïques du revoilement qui transforme radicalement les états d'esprit. Comme l'explique Fauzia Zouaria dans son ouvrage *Le voile islamique* :

« Mettre le voile fait partie d'un travail de « reconstruction de l'identité musulmane ». Il permet à ses adeptes de diviser la société en « vraies musulmanes » et en « impies ». il devient enfin un rôle en soi qui consiste à contribuer à la reconstitution de sa propre culture, en étant des citoyennes témoins, en éveillant au bien de la communauté, en « ordonnant le bien et en s'éloignant du mal » selon l'expression traditionnelle »¹.

¹- Fawzia, ZOUARI. *Le voile islamique ,Histoire et actualité du Coran à l'affaire du foulard*. Lausanne : Favre, 2002. Pp .65-66.

Frida éprouve une haine aux mentalités environnantes, aux oppressions qui écrasent la femme. Elle estime que dans quelques situations, le foulard confère à la femme une certaine liberté de déplacement, en particulier dans les quartiers populaires où les femmes ont besoin de travailler pour subvenir aux besoins de leurs familles. Leur voile est le seul garant de leur dignité, l'auteure le souligne dans ce passage :

« Attention pas touche ! Je suis une femme honorable et je sors gagner ma vie et celle des miens »¹.

Néanmoins, dans une société phallocratique et despotique, la liberté de circuler ne leur confère pas le statut revendiqué par Frida. Elles demeurent des femmes soumises.

« C'est comme ça dans la nature et partout ailleurs. Les femelles, toujours foutues. Elles servent à ce qu'on leur tape dessus »².

L'opposition de Frida au phénomène du voile est donc significative, elle le considère comme un grand malaise qui atteint à la liberté des femmes dans la société tunisienne : Elle craint les répercussions du voile sur l'identité de la gente féminine.

Porter le voile, c'est selon elle, sauvegarder des traditions ancestrales qui ne sont plus adaptées à la réalité actuelle. Au fur et à mesure qu'Emna Belhadj Yahia avance dans son récit, elle s'insurge contre ce recul sociétal en évoquant l'histoire de l'évolution féminine en Tunisie. Et c'est justement, ce que nous allons traiter dans le troisième point de notre analyse.

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.89.

²- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.11.

3. La femme face aux mutations socio-politiques en Tunisie

La femme en Tunisie s'est énormément émancipée grâce au Président Bourguiba qui a longuement œuvré pour conférer à la femme un statut dans la société. Les tunisiennes doivent beaucoup au président Ben Ali qui lui aussi leur a accordé plusieurs droits, comme l'explique Najoua Rebaoui Essefi :

« Reprenant l'œuvre de ses prédécesseurs réformateurs, le Président Ben Ali a fait prendre plusieurs mesures qui permettent à la femme d'évoluer du statut de citoyenne à celui de partenaire dans toutes les sphères publiques et familiales. Théoriquement, aucun obstacle ne se dresse plus devant la femme tunisienne, afin qu'elle accède à tous les aspects publics, politiques et professionnelles. Même dans les sphères où son entrée est assez récente, comme c'est le cas pour la politique, les mesures, positivement discriminatoires, sont prises pour y rendre aisé son accès en nombre non négligeable »¹.

3.1. Aperçu historique sur l'émancipation de la femme Tunisienne

Entre les deux guerres mondiales, le Maghreb a connu énormément de mutations sur tous les plans politique et économique. Cette période de l'histoire du Maghreb a gravement ralenti l'évolution de la condition féminine. La colonisation provoque souvent des conséquences négatives sur l'évolution d'une société et parmi ses victimes, figurent les femmes maghrébines qui ont été reléguées au rang inférieur de la société.

La femme tunisienne de son côté a dû attendre la deuxième guerre mondiale pour s'émanciper. La Tunisie par son emplacement géographique était la première forteresse islamique au Maghreb, et ce depuis la fondation de

¹- Najoua, REBAAOUI ESSEFI. *Condition de la femme en Tunisie*. Souad CHARTER (Directeur Coordinateur de l'étude). *La condition de la femme au Maghreb et en Méditerranée*. Tunis : Association des études internationales. Union européenne, 2001. P.257.

Kairouan en 675. A ce juste titre Charles-André Julien, historien et journaliste français, spécialiste de l'Afrique du Nord et militant anticolonialiste le souligne :

« Dès la naissance de l'activité panarabe, des voyageurs, venus du Proche-Orient, lui en révélèrent les idéaux. La Zeitouna, université coranique représente la gardienne de la foi et des traditions religieuses dont l'influence s'étend jusqu'au Maroc »¹.

Il a fallu attendre 1905, date qui correspond à l'arrivée du Cheikh Abdel Aziz Taalbi qui plaide dans son ouvrage (*L'esprit libéral du Coran*) en faveur de l'évolution de la femme et de son émancipation. Il critique ouvertement le port du voile et l'enfermement de cette dernière. En 1922, ces critiques ont abouti à faire changer la constitution en faveur des femmes Jacques Berque l'explique dans son ouvrage *Le Maghreb entre-deux guerre* :

« La Tunisie peut revendiquer dans l'histoire constitutionnelle du sud méditerranéen et même par rapport à l'Egypte, la priorité »².

A partir de cet appel indirect à l'émancipation de la femme, les jeunes tunisiens ont exprimé leur ambition afin de changer le régime politique et social. Parmi eux, nous retrouvons le chef de file politique Bourguiba, Avocat, il a publié de nombreux articles dans divers domaines tels que les questions sociales et culturelles, politiques et économiques.

Le 11 janvier 1929 Bourguiba a publié un article dans le journal *L'Etendard tunisien* où il a exposé la problématique du port du voile en Tunisie en mettant l'accent sur la nécessité de devoir changer les choses dans sa société en affirmant que :

¹- Charle-André, JULIEN. *L'Afrique du nord en marche*. Paris : Julliard, 1952. P.63.

²- Jaques, BERQUE. Op.cit.P.87.

« L'évolution doit se faire, sinon c'est la mort pour les femmes »¹.

Suite à cet appel, Tahar Haddad penseur, syndicaliste et homme politique tunisien publie un livre sur la femme en 1930 *Notre femme, la législation islamique et la société*. Cet ouvrage s'oppose aux pratiques fermes envers la femme tunisienne et souligne que l'Islam est contre ces comportements :

« Ce que nous a laissé, notre ténébreuse histoire en fait de croyances ou d'habitudes, se recommandent fausement de l'Islam »².

Les déclarations de Tahar Haddad ont provoqué un grand malaise chez des hommes tunisiens. La plus part étaient contre l'idée de l'émancipation et l'instruction de la femme, nous retrouvons un passage de son ouvrage qui le souligne :

« C'est la femme qui donne naissance au peuple, c'est à elle aussi de l'élever, de l'éduquer. Notre espoir est en elle pour préparer la jeunesse à entrer dans la vie avec une conception claire du devoir »³.

Dans cette même année 1930, il y a eu de nombreuses perturbations (grèves, émeutes...) causées par les mesures autoritaires de l'occupant.

Mais ce fut suite aux manifestations publiques des catholiques et la célébration du centenaire de l'occupation de l'Algérie que l'occupant a proclamé la dissolution de la constitution.

Par ce fait, il a fallu attendre le programme de Bourguiba en 1934 « Le Néo-destour » où la femme a commencé progressivement à s'émanciper.

¹- Habib, BOURGUIBA. *Histoire du mouvement national*.Tunis : articles de presse 1929-1934.Centre de documentation national, 1979.P.5.

²- Tahar,HADDAD. *Notre femme, la législation islamique et la société*.Tunis : M.T.L, 1978. P.19.

³- Tahar,HADDAD. Op.cit. P.204.

Deux ans plus tard, le premier journal féministe en Tunisie a vu le jour « Leila » et le sujet essentiellement visé dans ce journal, c'était le voile :

« Le voile est malmené et se voit traité « d'assassin ». Ce journal féministe œuvre à son tour pour l'évolution sociale et intellectuelle des femmes tunisiennes. La diffusion de concepts nouveaux fut le point d'une patiente campagne de persuasion entreprise auprès des femmes comme des hommes, sans heurter de front des traditions profondément enracinées. Dans une émeute que le Néo-Destour organise à Tunis en 1938, il lance un appel à la libération. Le néo-Destourien réalise le rôle important de la femme tunisienne dans cette lutte de libération en tant que mère. D'après lui, les femmes doivent faire des hommes forts, des guerriers qui libèrent le pays, les hommes ont déjà commencé l'effort politique. Ce que l'on veut, ce sont des femmes...ce sont des hommes...Des yeux grands ouverts partout, partout des cervelles qui apportent l'évolution. Lorsque la femme décidera de prendre sa part dans l'action politique : elle aura apporté à l'homme un concours extrêmement précieux. Ce résultat ne sera atteint qu'en libérant la femme du voile, de l'ignorance, en la débarrassant du faux modernisme »¹.

Cette révolte a abouti à l'arrestation de plusieurs partisans mais les nationalistes tunisiens soutenaient la femme, puisque au moment de la résistance, la femme a joué un grand rôle en assistant les hommes à travers divers services (Soin- Nourriture, fuite, manifestation...).

Grâce au Néo-Destour, mené par Bourguiba et Salah Ben Youssef. La femme a pu voir les résultats de ses efforts car quelques années après Bourguiba lance le programme de la fondation d'une cellule féminine et 5 ans plus tard la fondation de « l'Union National des Femmes en Tunisie 1956 ». En date du 1^{er} juin 1956 grâce au décret émis par le chef de l'état concernant le nouveau statut de la femme, cette dernière a enfin réussi à s'émanciper :

¹- Sonia, RAMZI ABADIR. *La femme arabe au Maghreb et au Machrek, entre luttes passés et promesses d'avenir*. Alger : ENAG Editions, 2017. P.48.

« Le peuple de Tunis regarde longuement ces régiments de filles au visage découvert, médusé, comme si une baguette magique avait fait sortir de terre devant lui un monde nouveau, inconnu : la Tunisie libérée et virile de demain »¹.

Grâce à la protection et l'assistance de Bourguiba, la femme tunisienne a réussi à avancer comme il le déclare clairement dans son discours du 13 aout 1966 :

« Sans la promotion de la femme, le progrès de la nation est impensable »².

En revenant à notre corpus, nous déduisons que dans le roman *Jeux de ruban*, Frida assiste à l'effondrement de tous les progrès réalisés par les femmes tunisiennes et assiste également à l'écroulement de tous les efforts politiques menés en faveur de l'émancipation des femmes tunisiennes afin de leur procurer une liberté et une autonomie, c'est ce qui fait le plus de mal à Frida et c'est ce qu'il l'a poussé à rejeter cette idée du port du voile. Elle évoque sa rage dans ce passage :

« Preuve en est que l'habit en question, je l'imagine, en cet instant même, porté non pas par de courageuses aide-ménagères qui souhaitent clouer le bec aux hommes suspicieux de leurs quartiers, mais plutôt par des femmes dociles, effrayées à l'idée de choquer ou d'indisposer si elles ne le mettaient pas, et aussi par des donzelles culottées et perfides qui s'en revêtent afin de passer pour des saintes »³.

Vu que Frida a vécu à l'époque où Bourguiba a libéré la femme tunisienne, de l'assujettissement patriarcal. Elle appréhende donc l'impact du voile sur l'évolution de la femme en Tunisie.:

¹- Sonia, RAMZI ABADIR. Op.cit.P.50-51.

²- Habib, BOURGUIBA,Discours :13 aout 1966.

³- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.106.

« Nous sommes tous enfermés, chacun derrière ses frontières, et cette nouvelle façon de s'habiller me heurte quoi que je fasse. Cela ne vient pas tellement de celles qui l'ont adoptée, mais plutôt de quelque chose d'impalpable qui fait remonter à la surface des scènes obscures, sorties d'un passé lointain comme pour affirmer qu'elles sont toujours là et qu'elles attendent leur heure : coépouses soumises à leur maître et remplaçables à la minute, filles qu'on mate, qu'on marie, qu'on répudie, femmes dont on cache le corps, dont la présence dans la rue est à peine acceptable, et dont l'infériorité est le pilier d'un énorme système. [...] comment être sûr que cet habit ne contient pas de nouveau, en germe, toutes les pages qu'on croyait définitivement tournées ? »¹.

Frida est très perturbée par l'impact du discours des islamistes sur les femmes tunisiennes. Elle considère cette réaction des femmes comme une véritable menace. Et avec rage elle déclare à son fils Tofayl que :

« Ces femmes la dérangent parce qu'elles portent leur foi comme un panneau, une affiche publicitaire »².

Elle ne cesse d'en parler à son fils et son concubin Zaydûn, de la suprématie de plus en plus visible du hijeb :

« Sorte de marquage qu'elle voit venir et dont les femmes pourraient être les victimes »³.

L'auteure explique à travers son récit que la société tunisienne encourage la politique du « placardage ». Elle ajoute aussi qu'à travers les idées des islamistes sur la différence entre les deux sexes, ils essayent d'imposer un modèle vestimentaire afin de dominer la société et devenir ainsi une résistance reconnue qui contredit les valeurs européennes. Elle est convaincue que l'islamisme finira par gagner, Mezri Haddad souligne à ce propos :

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit, P.89-90.

²- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit, P.146.

³- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit, P.149.

« Dans une compétition démocratique, aucun discours politique, si humaniste, si progressiste et si émancipateur soit-il, ne peut rivaliser avec ce genre rhétorique éculé, mais extrêmement mobilisateur (l'islamisme). C'est sur le fumier de l'ignorance que prospère l'islamisme »¹.

Dans le roman, les gens qui entourent Frida essayent de calmer ses angoisses n'agençant pas la réapparition du voile à un anodin signe d'un essor religieux déclarant la réussite des idéologies islamistes qui obligent les femmes à obéir et à se soumettre aux règles ancestrales. Pour eux, ce n'est qu'une nouvelle tendance de mode vestimentaire adoptée par les femmes Tunisiennes.

En outre, ce style vestimentaire a apporté beaucoup de bénéfices pour les commerçants locaux car la demande s'agrandissait de jour en jour donc même l'économie du pays avait de gros profits :

« Il suffirait d'ailleurs de savoir ce qui contribue à renforcer un modèle vestimentaire pour voir que tout s'explique et qu'il n'y a pas de quoi faire un drame. Le plus probable est que, déplaçant l'axe de la mode, il lui a donné un caractère de proximité et l'a mise à la portée d'un grand nombre de femmes de chez nous pour qui les modèles occidentaux des quarante dernières années ne sont ni seyants ni faciles à porter »².

Ce qui tracasse le plus Frida, c'est que cette nouvelle idéologie qui se propage dans sa société a déjà impacté d'autres pays voisins notamment en Algérie où elle a engendré un antagonisme sanglant. Et c'était justement l'œuvre des islamistes qui ont commencé par imposer le port du voile aux femmes et ensuite sont passés aux assassinats perpétrés des citoyens innocents.

¹- Mezri, HADDAD. *La face cachée de la révolution tunisienne. Islamisme et Occident, une alliance à haut risque*. Nantes : Apopsix, 2011. Pp. 312-313.

²- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit, P.128.

Il n'empêche que la majorité des femmes Tunisiennes se couvrent la tête où par un hijab khimar où niqueb, ces derniers sont des habilles semblable à la burqa, par ce fait, elles échangent la tolérance de notre religion qui est l'islam spirituel en allant vers des idéologies imposées par des jihadistes qui risquent de mener le pays à des ravages irréparables.

Au fil du récit, nous remarquons que Frida a fait preuve d'un grand courage voire d'une grande perspicacité en ne se laissant pas bercer d'illusion et en refusant d'accepter la continuité de ce phénomène semblable, selon elle, à une « affiche publicitaire ». Elle assume son opinion en ne cessant de défendre les femmes afin de pouvoir les débarrasser de l'obligation du port du voile car pour elle ce phénomène a fait son apparition avec l'arrivée des islamistes qui avaient un seul objectif : détruire le système mis en place par Bouguiba et imposer une nouvelle idéologie. Frida est convaincue que les idées archaïques des islamistes risquent d'enfoncer le pays dans une confusion totale à l'image de ce qui s'est passé en Algérie et abaisseraient les femmes au rang inférieur : (femme soumises, femme enfermées, femme silencieuses). Par son ambition Frida est arrivée à sensibiliser ses proches et son entourage qui par la suite ont commencé à réfléchir sur la gravité des circonstances dont lesquelles ils se trouvaient et ont eu peur d'un système dominateur qui menace de faire perdre aux femmes leur authenticité, et qui risque également d'inhumer tous les efforts réalisées par les femmes. Ces femmes qui pendant des années ont combattu afin de se libérer des traditions ancestrales et vivre dans une société moderne.

Nous retrouvons un passage qui le souligne :

« Et si Frida n'avait pas tort ? Puisque, après tout, rien ne garantit que, plus tard, les partisans de ce mode vestimentaire ne chercheront pas à l'imposer à tout le monde. Cela s'est déjà fait ailleurs »¹.

On se doit de préciser qu'au même moment où la Tunisie est en pleine révolution sociale. Emma Belahdj Yahia nous raconte à travers un récit autobiographique la vie qu'a menée Frida, l'héroïne de son roman entre deux périodes marquantes de sa vie. Le jour où sa mère s'est dévoilée et le jour où son fils lui a présenté sa fiancée, une jeune fille voilée. A travers son refus de ce qu'elle ne peut ni admettre ni tolérer dans sa conception personnelle et dans celle de son entourage proche.

Au fil du récit, nous remarquons qu'Emna belhadj yahia nous met face à une réalité ; un vécu de la société tunisienne d'aujourd'hui en brossant les tableaux des transformations et des développements souvent paradoxaux endurés en Tunisie depuis la révolution du 14 janvier.

La révolution, selon l'auteure, a engendré non seulement un changement brusque et profond dans l'ordre social mais aussi une opposition des idées et des agissements chez les différentes générations. En effet, la Tunisie reste le premier pays à se révolter et à faire exister le sentiment de confiance en l'avenir. La révolution a fait jaillir un souffle démocratique non seulement en Tunisie mais dans tout le monde arabe. Brahim Belgacem souligne à ce juste titre dans son article « *la révolution tunisienne : état des lieux* » :

« Ce qui s'est passé entre le 17 décembre et le 14 janvier est un changement d'une très grande envergure. C'est la révolution du jasmin pour les Européens ; révolution de la figue de barbarie pour quelques intellectuels des régions marginalisées de l'intérieur, berceau de la révolution ; révolution des jeunes pour d'autres ;

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit.P.161.

révolution de la liberté et de la dignité pour le monde de l'information et des médias »¹.

Bassam Tayara l'explique à son tour :

« Ainsi, se soulever pour dénoncer l'insupportable apparaît-il dès le premier « acte de révolte » du 17 décembre [où] un mouvement de fond se développe, et se mue en révolte avec des revendications motivées tant par les malaises sociaux que par les frustrations économiques »².

En ce moment de révolution, nous remarquons surtout l'omniprésence des femmes. Elles sont sorties, elles aussi, manifester contre la violence masculine, patriarcale. Elles se révoltent contre les limites imposées par les convenances. Elles ont démontré ainsi leur courage et leur volonté, faisant face à tous les périls et toutes les menaces jusqu'au jour du triomphe. Les femmes tunisiennes ont décidé d'être contre le régime de dictature en imposant leur droit et leur voix :

« Comme pour les citoyens du monde, le 14 janvier 2011 restera comme l'une des journées clés de ce siècle, qui vit le départ du dictateur Zine El Abidine Ben Ali, au pouvoir depuis vingt-trois ans. Et avec lui, s'ouvrira une nouvelle ère pleine de promesses »³.

C'est justement, aux milieux de ces tumultes et de ces mutations sociopolitiques qu'Emna Belhadj Yahia réagit fermement à l'oppression des femmes de sa société et se doit de réclamer leur détermination afin de leur procurer une liberté.

Dans le roman *Jeux de rubans*, le problème du voile paraît décisif pour Frida

¹ Brahim, BELGACEM. *La Révolution tunisienne: état des lieux*. Hedi SAIDI (s. la dir. De). *La Tunisie réinvente l'histoire : c'est d'une révolution : un passé troublé et un présent sous pression*. Paris : L'Harmattan, 2012. P. 167-180.

² Bassam, TAYARA. *Le printemps arabe décodé : faces cachées des révoltes*, Ozoir-la-Ferrière. Paris : Dar Albouraq, 2011. P. 77.

³ Pierre, PUCHOT. *La révolution confisquée. Enquête sur la transition démocratique en Tunisie*. Paris : Sindbad, 2012. P. 17.

et la présence d'une voilée dans son entourage enflamme sa colère.

Le conflit s'aggrave entre elle et son fils, et aboutit même à une dissolution incontournable de leur rapport familial, l'échange est devenu impossible entre Frida et Chokrane. Malgré que Frida a toujours essayé à maintes reprises de la convaincre de l'inutilité et du danger du voile mais en vain rien n'a changé. Par ce fait, nous relevons que l'arrêt du dialogue émane de la confrontation de deux modes de vie très différents et dont les points de vue proposent deux univers féminins paradoxaux entre les générations de femmes.

D'un côté, celle qui lutte pour la continuité de la modernité et d'un autre celle qui opte pour le retour des esprits conservateurs :

« La place de la femme dans la vie publique, sa visibilité corporelle et son accès à la citoyenneté sont devenus des enjeux majeurs entre réformistes et conservateurs dans l'ensemble des pays musulmans »¹.

Emma Belhadj Yahia a essayé de dévoiler dans son récit que la société tunisienne ne peut pas fuir à cette réalité car l'affrontement hasardeux et affligeant de Frida avec Chokrane est un argument assez convainquant sur l'impossibilité de la coexistence entre ces deux modes de vie.

Pour Frida, le port du voile, qui s'est vite propagé dans sa société, est la cause de son conflit familiale avec son fils et Chokrane. Elle se trouve submerger, dans son entourage et frappée dans sa conception personnelle,

¹- Nilüfer, GÖL. « Le voile, le renversement du stigmate et la querelle des femmes. » Christiane VEAUUVY, Marguerite ROLLINDE et Mireille AZZOUG. *Les femmes entre violences et stratégies de libertés Maghreb et Europe du Sud*. Saint Denis : Bouchene, 2004. P.217.

surtout après avoir vécu toute sa vie librement que ça soit dans sa façon de s'habiller où dans son comportement, sans le problème du voile. Elle se sent envahie par les idées de Chokrane qui la replongent dans un passé lointain de plus d'un demi-siècle en arrière, au temps de sa grand-mère.

Au fil du récit, nous remarquons que le rejet de la modernité et la réapparition du conservatisme donnent naissance à des tensions entre émancipation sociale et fermeté pieuse.

Frida considère cet évènement comme une menace identitaire tragique et par ce fait, elle n'accepte aucune tentative de réconciliation avec Chokrane car elle a essayé plusieurs fois d'avoir un dialogue constructif avec elle mais ces tentatives ont fini par échouer. En réalité, Frida paraît apaisée de l'inachèvement de cette probabilité de croiser Chokrane vu qu'elle n'avait aucune idée sur la manière d'aborder le conflit qui les sépare au lieu de les rallier et les expose à des querelles irréparables. La distance s'intensifie entre elles et par la suite, entre les générations. Par ce fait, l'auteure affirme dans son récit que la problématique du port du voile reste très sensible scindant la société entre ceux qui sont pour, et reposent sur un argument religieux de son imposition par l'islam que par l'homme, et ceux qui s'oppose afin de se battre contre le recul de leur liberté et le risque de réification de la femme de nouveau.

Anéantie par la maladie, Frida met fin à son combat, se rétracte sur elle-même ressentant la nécessité indispensable de revenir au souvenir du passé lointain, au temps de son enfance, où cette dernière jouait en cachette avec le foulard de sa mère en se couvrant la tête uniquement pour lui ressembler. A l'époque, le voile était une chose assez normale pour elle sans aucune contrainte. Nous déduisons que ce besoin du retour au passé manifesté par une quête des racines dans le foyer familial est essentiel. Par contre l'adaptation de sa mère à son nouveau mode vestimentaire à l'époque où toutes les femmes se

couvraient la tête c'est ce qui a bouleversé Frida, Bencharada le souligne dans ce passage :

« Dans la dimension de l'oubli annule le passé qui ne devient par là un espace homogène sans plus aucune balise »¹.

C'est grâce à l'oubli que Frida a réussi à changer son destin et celui de sa fille. Rabia Redouane partage le même avis dans son article :

« Ceci dit, pour atténuer ses angoisses, elle revisite ses convictions religieuses et constate que ses actes de piété de tolérance et de respect représentant une preuve de sa foi profonde qu'elle porte au fond de son être n'ayant pas besoin de l'afficher par une apparence vestimentaire. Le don d'argent qu'elle fait à Agib, l'éboueur qui a « Beaucoup de tenue » et qu'elle a chargé de veiller sur sa mère maintenant avec lui une relation humaine respectueuse qui dure le temps d'une vie signale sa ferveur religieuse »²

Cependant, afin d'apaiser ses angoisses, Frida revoit ses croyances religieuses et remarque que ses actes de spiritualité, d'indulgence symbolisent une marque voir un signe de sa foi intérieure et qu'elle n'a pas besoin de l'afficher par une tenue vestimentaire. La charité et les aides qu'elle donne aux personnes démunies sont aussi des actes très importants dans la religion islamique.

L'auteure nous dévoile dans le roman qu'avec son retour au passé, Frida se souvient de sa meilleure amie Catherine dont la présence reste mémorable malgré la distance. Elle la considère toujours à ses côtés, elle lui raconte

¹- Hayat, BEN CHARRADA. « La représentation de la femme ou les jeux d'écriture dans Jeux de rubans de Emna Belhadj Yahia ». In : *Interculturel Francophonies*. P.168.

² Rabia, REDOUANE. *Femme arabes et écriture francophones. Machrek. Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 2014. P.206.

fréquemment ses problèmes et lui parle de ses inquiétudes. Par cet acte nous relevons que c'est une souffrance nostalgique qu'elle éprouve.

Les deux amies se rencontrent quelques années plus tard en France, et c'est à cette rencontre que Frida se sent réconfortée en voyant une croix en forme de pendentif autour du cou de Catherine, elle admire la discrétion du signe religieux que porte son amie sans aucune agressivité vis-à-vis des gens qui l'entourent :

« Là, il s'agit d'un signe discret, silencieux et invisible ; un signe qui n'est pas instrumentaires, qui ne fédère ni ne divise. Et qui n'a aucune utilité sociale ni religieuse. Il ne cautionne ni ne disqualifie quoi que ce soit ; et surtout, il n'a pas le pouvoir diviseur du voile qui répartit les femmes en voilées et non voilées. Et enfin, il n'a aucun effet sur le lien unissant sa propriétaire à son amie Frida de confession et de culture différentes. Ce signe-là appartient à un monde et un temps où il n'y avait point eux et nous »¹.

L'auteure souligne également que le refus du voile par Frida est indiscutable car elle considère que la tenue vestimentaire que portent les femmes dans les rues de Tunis n'a rien avoir avec la tenue islamique exigée dans le coran :

« L'histoire d'un tissu que l'une retire, que l'autre remet, à cinquante ans d'intervalle, comme ça, comme elles veulent »².

Pour elle, le voile n'est qu'une affiche publicitaire qui résulte d'un échec politique, religieux et éducatif :

« Mais est-ce que cela ne vient pas aussi d'un déficit de transmission de notre part ? En vérité, nous n'avons réussi à leur transmettre ni la cohérence d'une langue, ni l'intensité d'un savoir, ni le cheminement d'une réflexion »³.

¹- Hayat, BEN CHARRADA. Op.cit. P.163.

²- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.154.

³- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.208.

Dans l'épuisement de sa personnalité, Frida est attristée puisqu' elle n'a pas réussi à freiner la nouvelle condition des femmes et les idéologies qui ont conquis les esprits. Frida conçoit sa vie comme un rêve inachevé. Elle s'associe avec sa peine et accepte son oppression, ressentant du bien en versant des larmes :

« Sur sa vie, toute seule, affalée sur son canapé ocre et sur son existence tout effilochée »¹.

Par contre, ce qui la reconforte le plus, c'est de voir le mélange du mode vestimentaire des femmes tunisiennes (voilée, dévoilée) et de mentalités (moderne, conservatrice). C'est par ce fait que les femmes de sa société, de tous les âges : jeunes où âgées, peuvent se diviser afin de prouver et confirmer leurs personnalités.

« Mais, comme c'est curieux, elles se suivent dans un ordre singulier : une rangée où les femmes ont des foulards sur les cheveux, suivie d'une autre où elles ont les cheveux au vent, et ainsi de suite à l'infini, dans une alternance presque parfaite, vagues régulières, enlacées, exposant leurs différences comme si chaque rangée était une réplique à l'autre, comme si pour s'affirmer, elle avait décidé de marquer. Cela fait un gigantesque mouvement de balancier. Le grand balancier qui rythme la marche de notre temps »².

En somme, plusieurs auteures tunisiennes se sont insurgées contre les répressions des femmes tunisiennes, notamment après la révolution dite la révolution du printemps arabe. Emma Belhaj Yahia a eu recours au récit autobiographique afin de dénoncer l'idéologie islamiste qui se propageait à l'époque en Tunisie. Son récit sensible et délicat à la fois se positionne dans les événements récents et expose une problématique pertinente et sérieuse sur la société tunisienne. Par le biais de l'histoire de Frida, tiraillée entre son amour

¹- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit.P.115.

²- Emna, BELHAJ YAHIA. Op.cit. P.206-207.

maternel pour son fils et son combat en tant que femme moderne et cultivée opposée à la réclusion et l'élimination de la femme. Emna Belhadj Yahia a évoqué le sujet du port du voile qui reste un sujet très délicat voir sensible, comme l'a démontré Hélé Béji dans son ouvrage majeur intitulé *Islam Bride*, où elle a posé la problématique des Tunisiennes modernes et émancipées grâce à Bourguiba qui ont choisi de revivre dans une société patriarcale sous l'autorité masculine et sombrer ainsi dans l'obscurité et l'anonymat.

Dans *Jeux de ruban*, l'écrivaine confronte deux réalités de deux générations de femmes assez différentes pour démontrer que l'imposition de cette loi vestimentaire menace de perdre les acquis de libération et d'évolution de la femme tunisienne décrochés au fil du temps. Elle met en garde le lecteur contre ce souffle dévastateur qui circule dans les rues tunisiennes crée par l'arrivée des islamistes au pouvoir.

Synthèse

La volonté d'Emma Belhadj Yahia et son combat pour la liberté de la femme tunisienne constitue l'être même de son roman. A travers une écriture engagée, elle dénonce les inégalités sociales contemporaines et ancestrales. Par son récit, Emma Belhadj Yahia s'affirme sur la scène littéraire comme l'une des voix les plus audacieuses dans la littérature féminine tunisienne.

En effet, la romancière défend avec ardeur le statut des femmes. Tout au long du récit et à travers divers personnages féminins, elle a brossé un tableau assez terne de la condition des femmes tunisiennes qui régressent sous la menace d'une idéologie islamiste sans cesse grandissante. Elle a tenté de démontrer que l'engagement des femmes dans le rebondissement de leur destinée est extrêmement important. Elle ajoute aussi qu'elles sont aussi

bien responsables de l'évolution des rapports sociaux que les hommes ont imposés.

Selon Emma Belhadj Yahia le choix d'un nouvel échange, d'un nouveau moyen de tolérance entre les deux sexes paraît être l'élément primordial pour le changement des mentalités et des mœurs et surtout pour la constitution d'une culture de civilité et de tolérance bâtie sur l'accès vers l'ouverture et l'émancipation.

Conclusion de la Partie

Dans cette partie, nous avons tenté de mettre à jour les conditions qui ont vu naître la littérature féminine maghrébine d'expression française. Nous avons aussi suivi non seulement le développement d'une nouvelle écriture mais aussi ses mutations au fil du temps.

A travers le corpus choisis, constitué de romans de trois écrivaines maghrébines, nous avons essayé de mettre en évidence les caractéristiques et les principales thématiques de l'écriture féminine maghrébine.

L'objectif de cette partie était de démontrer que c'est grâce à l'écriture que la femme a réussi à agir pour la première fois en tant que sujet et cela n'a été possible que lorsque la femme a franchi l'espace extérieur réservé aux hommes.

Dans cette partie, nous avons recensé trois thématiques majeures abordées par les écrivaines à savoir : Le corps, l'espace et le voile. Ces thématiques ont grandement contribué à libérer la femme des règles ancestrales de sa société et surtout du carcan patriarcal.

En somme, à travers l'univers romanesque, les écrivaines maghrébines racontent et se racontent, elles ont réussi à se libérer dans le mouvement, à travers la danse, le chant ; dans le corps comme dans la reprise du corps par le biais de la suppression du voile, mais aussi à travers la parole adressée comme dans le discours révélateur de vérité. Par ce fait, nous déduisons que la liberté est aussi dans la parole donc dans l'énonciation qui consiste à utiliser un langage spécifique afin d'exprimer ce qu'on ressent. C'est cette thématique même qui va nous permettre d'aborder la troisième partie de notre recherche qui traite le sujet de l'énonciation masculine, féminine dans la littérature maghrébine

en se basant sur l'écriture de deux auteurs algériens : Une voix masculine Hamid Skif et une voix féminine Ahlem Mosteghanemi.

Partie III

Le regard croisé masculin / féminin au XXIe siècle

« La littérature est le lieu où se déploie la liberté : celle de déconstruire le monde, celle d'affirmer un engagement poétique et politique. Pour les femmes qui écrivent, en particulier celles qui sont issues du monde arabe, il s'agit d'abord de restituer les voix des femmes, leur représentation du monde, leur témoignage sur une « condition féminine » encore soumise au point de vu et au pouvoir des hommes. L'écriture donne la parole aux femmes, elle est le lieu où émerge le sujet féminin en tant que voix, corps, « je » désirant et écrivant. Elle dénonce les excès dans lesquels leur condition les re tranche : l'isolement, la solitude, les violences sous toutes leurs formes, la folie... »¹.

¹- Assia, DJEBAR. *Colloque Prague*. 2010.

Introduction

De nos jours, la littérature francophone Algérienne recense un grand nombre d'écrivaines femmes qui imposent leur voix dans le champ littéraire national et international. Cependant ceci n'a pas de tout temps été le cas.

Réellement, et à cause de divers problèmes notamment historiques et socioculturels, le champ littéraire algérien a été dominé par des voix masculines. Au-delà de sa présence et son influence sur toute la société algérienne, la femme a subi beaucoup d'injustices tel que l'accès à l'éducation qui a connu une forte domination masculine et c'est ce qui a retardé la production littéraire féminine.

La femme devait subir un ordre patriarcal qui l'a réduite au silence l'a réifiée et l'a cloîtrée dans un espace limité celui de la maison familiale, la privant ainsi du droit à la parole et de l'accès aux lieux publics.

Le nombre réduit d'écrivaines femmes et les tabous qui accompagnent tout ce qui renvoie à la femme ont interdits tout discours déterminant sur les faits réels vécus par cette dernière. Pendant une très longue période, les personnages féminins dans les romans occupaient une place secondaire, l'histoire était toujours relatée par un narrateur masculin. Par ce fait, les auteurs maghrébins (homme et femme) se sont retrouvés face à une société régie par des règles ancestrales rigides. Ces auteurs ont été donc dans l'obligation de réfléchir à des stratégies scripturales et énonciatives afin de dénoncer et revendiquer librement sans se confronter aux problèmes de la censure. Henri Boyer souligne à ce juste titre :

« Le récit de vie scriptural est une pratique où se manifeste ce que j'ai appelé le principe d'écriture »¹.

Les auteurs maghrébins rejoignent donc ce point de vue où ils distinguent dans leurs récits deux grands principes : « le principe de scription » et « le principe d'écriture ». Le premier s'adapte aux récits où se manifestent essentiellement « l'aspect dénotatif du langage » et d'où l'énonciateur est quasiment absent, le second implique des textes où se distinguent un certain jeu sur le langage.

L'écriture des auteurs maghrébins engage donc l'adhésion de la subjectivité de l'énonciation dans leurs écrits

« On y lit plusieurs conflits, des prises de positions ce qui est en définitive l'acte d'énonciation »².

De ce fait, la transparence laisse la place à l'énigme, une certaine ambiguïté envahie le récit et l'écriture devient par cet acte non linéaire et plonge le lecteur dans un engrenage obscur, essentiellement lorsque l'auteur (homme ou femme) prend pour thème la condition féminine.

Charles Bonn explique ces aspects de métamorphose du roman maghrébin comme suit :

« Les genres littéraires, et particulièrement le roman, genre dominant dans la littérature maghrébine francophone, ont une histoire, qui les rattache le plus souvent à un espace culturel. [...] Dès lors, déplacé dans un espace qui ne l'a pas vu naître et où il rencontre d'autres formes d'expressions, il développera avec cet espace allogène et avec ces formes inattendues des relations complexes, y entrainera de

¹- Henri, BOYER. « Le temps dans la mise en scène du vécu : le récit de vie comme écriture ». In : *pratiques*, n°45, mars 1985. P.52.

²- Op.cit. p.52-53.

profondes modifications du fonctionnement littéraire, mais reviendra également transformé par ce voyage »¹.

L'écriture des auteurs maghrébins est donc en premier un jeu où le « Je » occupe une place essentielle car c'est l'élément important de l'acte d'énonciation. Et si le moteur de l'énonciation devenait lui-même matière de l'énonciation ? Le jeu serait apparent et plus captivant. Nous reprenons ici, une seconde fois les propos d' Henri Boyer lorsqu'il affirme :

« Le « principe d'écriture » englobe, en plus de la « littérature », le récit de vie. Ecrire sa vie nécessite une véritable mise en scène où un seul acteur s'expose et joue avec son destin »².

Gusdorf partage cette même idée dans son ouvrage *Les écritures du moi : lignes de vie I* :

« L'autobiographie propose un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs »³.

Dans cette partie, il serait question d'opérer une analyse littéraire et énonciative en nous basons essentiellement sur le discours mené par deux auteurs Algériens (homme et femme). Cette analyse du corpus va nous permettre d'une part de démontrer l'évolution du regard des auteurs maghrébins hommes et femmes envers la femme ainsi que leurs projets littéraires qui visaient l'émancipation de la femme Algérienne. Ils œuvraient tous les deux à lui ouvrir la voix de l'écoute.

¹- Charle, BONN. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan, 2004. P.6.

²- Henri, BOYER. Op.cit. P.56.

³- Georges, GUSDORF. *Les écritures du moi : lignes de vie I*. Paris : Odile Jacob, 1991. P.311.

Nous avons opté pour un corpus composé de deux œuvres littéraires écrites par des auteurs Algériens : *Les escaliers du ciel* de Hamid Skif et *Mémoires de la chair* d'Ahlem Mosteghanemi.

L'étude qui suit tourne autour de deux écritures différentes : l'une masculine et l'autre féminine. Nous sommes en présence d'une écriture travestie, d'une parole cachée derrière une énonciation féminine dans *Les escaliers du ciel* et derrière une énonciation masculine dans *Mémoires de la chair*. Les deux écrivains portent en eux le masculin et le féminin en même temps. Dans notre recherche, nous tenterons de répondre à de nombreuses questions : Pourquoi les écrivains ont-ils recour à des voix opposées à leurs propres voix dans leurs narrations ? Quelle stratégie scripturale ont-ils mobilisé pour se créer une nouvelle posture ? Comment les écrivains ont transgressé les normes narratives, langagières et discursives pour montrer leur révolte et faire sortir la femme du silence imposé par l'ordre patriarcal de sa société ?

Les deux écrivains à savoir Hamid skiff et Ahlem Mostaghanami tentent de se dire et de s'écrire d'une autre façon afin de procurer à la femme le droit de penser et lui ouvrir la voie de l'écoute. Cette forme d'écriture marque une rupture remarquable avec le récit de type traditionnel des écrivains masculins de l'ancienne génération qui enfermaient les femmes dans des rôles bien précis. Femme objet où femme stéréotypée afin de les garder dans un statut qui les réduit au silence et qui leur confisque toute liberté d'expression. Cette idée est expliquée par Christiane Achour dans *Noûn Algériennes dans l'écriture*

« Effectivement, les premiers récits d'Algériennes sont des récits de vie, des témoignages sur leurs parcours. Le plus souvent, elles masquent ce témoignage d'une façon ou d'une autre, ce qui n'est pas étonnant compte tenu des impératifs de réserve, de pudeur, de silence que leur éducation leur a inculqué. La transgression de ces préceptes expose à la sanction sociale et peut aller jusqu'à l'expulsion. Publier son autobiographie est une double provocation puisqu'on apparaît sur

la scène publique et qu'on s'exhibe comme individu distinct de la communauté »¹.

Afin de mener à bien notre analyse, nous l'inscrirons dans les sillages théoriques de Jean Strobinski, Philippe Lejeune et Georges Gusdorf, et de certains autres auteurs critiques indispensables pour l'analyse des textes modernes comme (Nathalie Sarraute, Fanon, André Breton, André Gide, Christine Détrez, Béatrice Didier). Nous allons nous baser sur des grilles d'analyse énonciatives tout comme nous relèverons les mouvements littéraires qui assoient la stratégie d'écriture des deux auteurs afin de faire entendre la voix des femmes Algériennes et rompre avec les idées archaïques de l'ordre social patriarcal. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Moura Jean Marc dans

Littératures francophones et théorie postcoloniale.

« Les grands auteurs francophones refusent de dissocier leur création d'une situation culturelle et existentielle [...] Leur œuvre est inséparable d'un témoignage sur l'univers de l'échange généralisé où ils vivent et dans lequel leur société est plongée, d'une forme d'expression néo-réaliste en ce sens qu'elle informe le lecteur des types multiples de négociations interculturelles qui se développent dans le monde contemporain »².

Notre étude analytique s'appuiera sur la narration adoptée par les deux écrivains dans leurs romans ***Les escaliers du ciel*** et ***Mémoires de la chair*** et les stratégies énonciatifs qui leur ont permis de se protéger du regard blameur du public.

Nous allons également à travers une étude critique des deux romans mettre en relief la transgression des normes de l'écriture Balzacienne entamée par les deux auteurs afin de faire sortir la femme algérienne du silence longtemps exigé et imposer sa voix au détriment du privilège accordé aux

¹- Christiane, CLAUDE ACHOUR. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Paris : Séguier, 1999. P.97.

²- Jean Marc, MOURA. *Littératures francophones et théorie postcoloniales*. Paris : PUF, 1999. P.171.

hommes par l'ordre ancestral. En fonction de la présentation de notre questionnement dans cette partie, nous constituerons notre analyse du corpus choisi en deux chapitres :

- Chapitre 1 : Enonciation féminine/ écriture masculine dans *Les escaliers du ciel* de Hamid Skif.
- Chapitre 2 : Ecriture féminine/ Enonciation masculine dans *Mémoires de la chair* de Ahlem Mosteghanemi.

Chapitre I

Énonciation féminine/ Écriture masculine dans *les escaliers*

du ciel de Hamid Skif

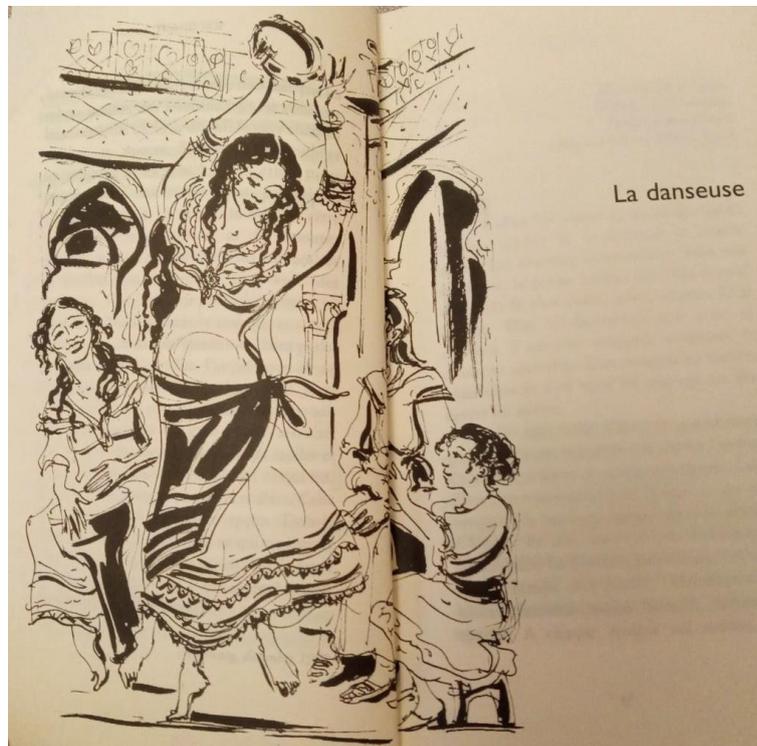
Introduction

Autour de la conception littéraire masculine se joint fréquemment le questionnement du regard masculin porté sur la femme et sur les souffrances endurées par cette dernière dans la société Maghrébine. Très souvent, les écrivains hommes tentent à travers leurs récits de mettre en relief l'infériorisation du regard porté sur la femme dans la société ancienne. Il s'agit pour eux, d'exposer un discours persuadant auprès du lecteur, notamment en élaborant un raisonnement incontestable qui peut captiver son intérêt. Le processus du regard dans l'œuvre de Hamid Skif est le centre de notre réflexion.

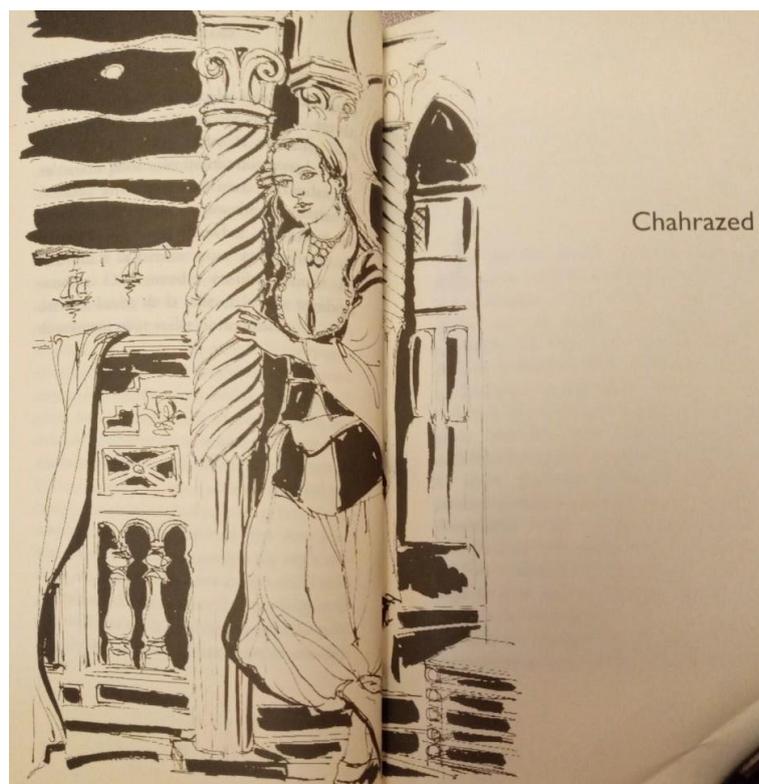
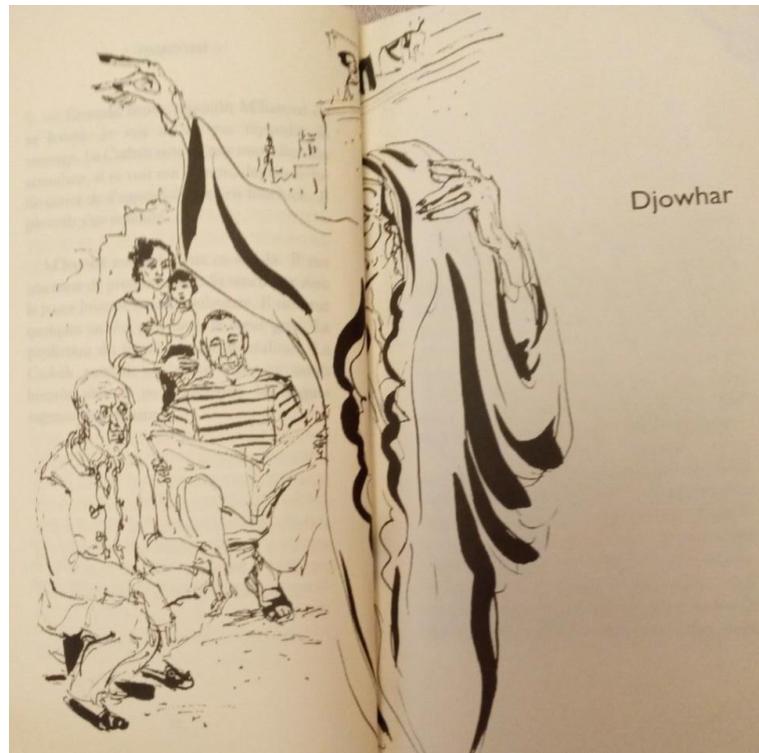
De même, nous avons décidé d'aborder dans ce chapitre cette méthode du regard et en quoi elle est élaboratrice de sens. Dans son roman *Les escaliers du ciel* qui est une œuvre romanesque moderne, Hamid Skif dans sa narration porte en lui le féminin et le masculin. Le raisonnement accordé dans le présent chapitre de notre recherche se prononce autour d'une écriture masculine déguisée et d'une voix travestie derrière une énonciation féminine. Michel Butor souligne à ce propos :

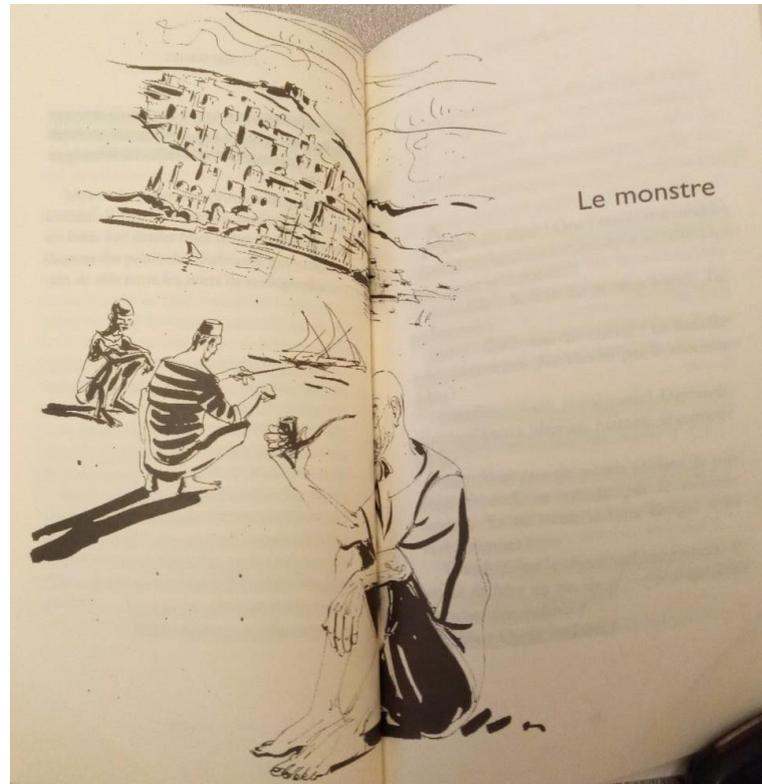
« Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve... »¹.

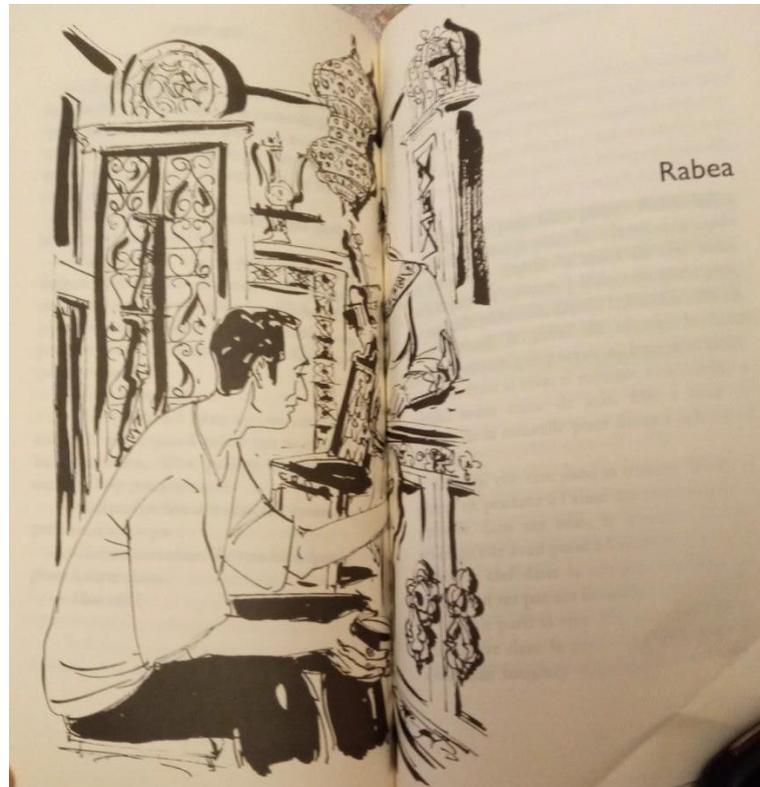
Les escaliers du ciel est un roman écrit en français et publié en Octobre 2009 à Alger. Le roman regroupe dix nouvelles où Hamid Skiff décrit la Casbah et ses femmes avec beaucoup d'émotions, et de pudeurs à la fois, sans prudence extrême. De la compassion remplit les lignes dans le récit avec des détails sur différentes femmes (mariée, seule, veuve, divorcée, soumise, amoureuse, silencieuse...) vivant dans le plus ancien quartier d'Alger « la Casbah ». Dans le roman de Skif, l'affection se ressent encore plus grâce aux tableaux d'Elsie qui introduisent chaque nouvelle et représente toute l'émotion présente dans le texte.

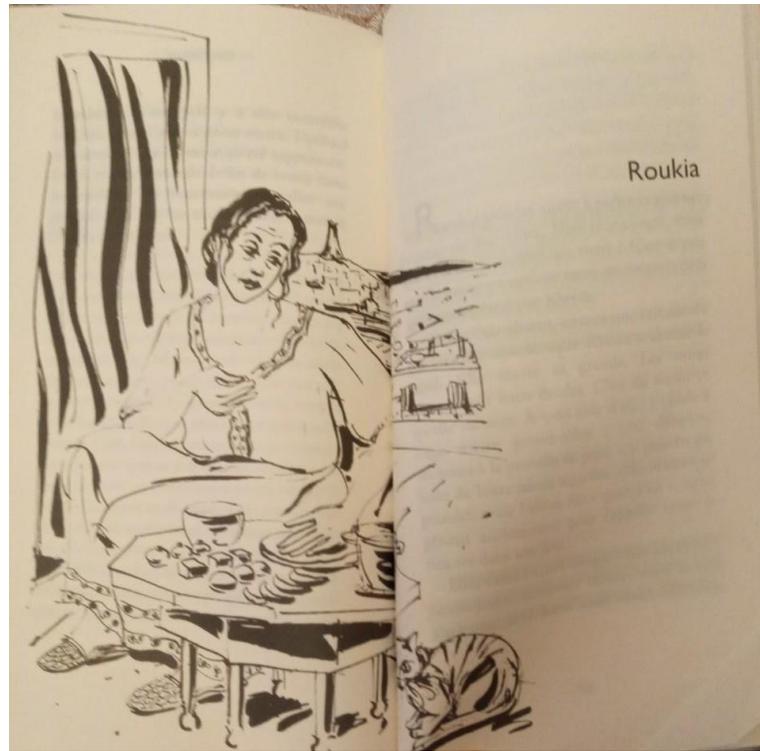


¹- Michel, BUTOR. *L'usage des pronoms personnels dans le roman, répertoire II*. Paris : Editions de Minuit. Collection critiques, 1964. P.62.

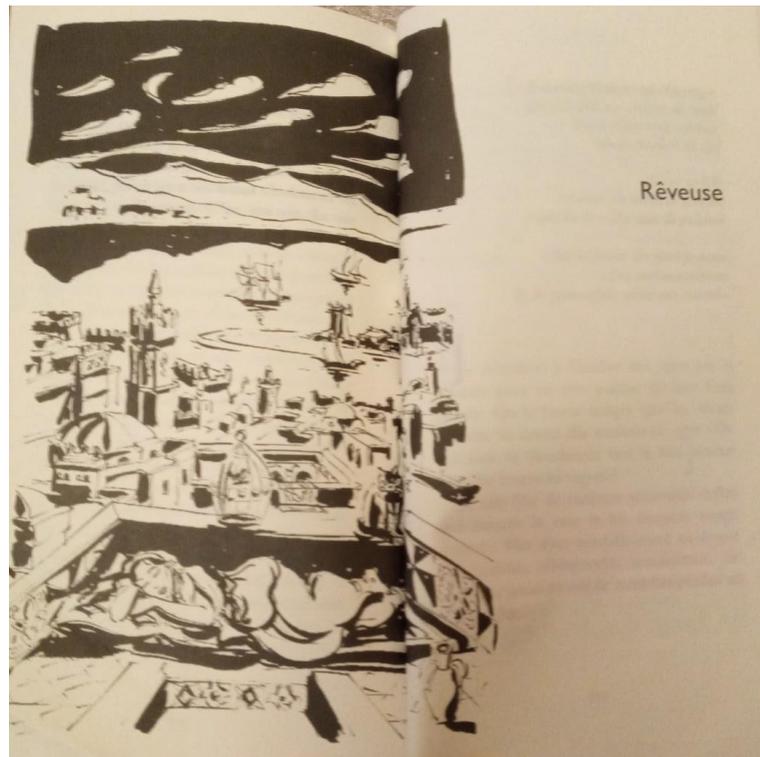




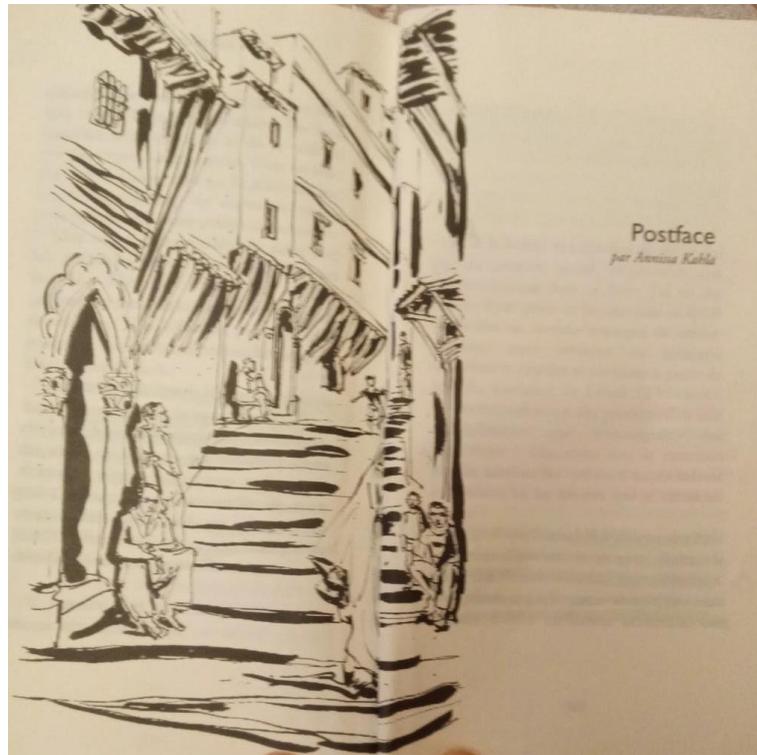




Roukia



Rêveuse



Source : Hamid Skif, *Les escaliers du ciel*. Nouvelles, Illustration de Elsie Herberstein, Postface de Anissa Kahla, Apic Editions, 2006,

Dix nouvelles, révèlent la vraie vie endurée par les femmes Casbadjiennes : « La danseuse » est celle qui affiche le désir de fête continu, unique moyen de combattre la haine et l'intolérance afin de produire la tranquillité. « Djouher » narre le quotidien d'un couple classique mais qui vit avec une marâtre très compliquée. « Chahrazed » nous entraîne, avec un enfant de la Casbah vers Cuba et ses militants, pour nous raconter l'histoire d'un père qui malgré son éloignement du pays natal a toujours la Casbah dans le sang et l'Algérie dans le cœur. « Le monstre » narre les rêves d'une jolie jeune fille qui recherche une vie meilleure.

Nous retrouvons l'histoire d'une autre jeune fille qui rêve de devenir « Téléspeakérine » et également celle de « Rabea » devenue veuve trop tôt mais qui garde l'amour de son mari dans son cœur éternellement. D'autre part,

nous retrouvons aussi dans le récit « Les mégères » de la Casbah, des femmes envieuses et jalouses de tout le monde.

Nous remarquons dans le récit la présence d'une écriture poétique dans une langue raffinée parsemée de métaphores où Hamid Skif raconte le quotidien des femmes déjà citées. Afin de narrer à bien le déroulement de leurs journées, l'écrivain a adopté leur voix dans son récit. A travers cette nouvelle forme d'écriture, Skif entraîne le lecteur vers un univers imaginaire et nous mène à se poser plusieurs questions : Pourquoi l'auteur choisit dans sa narration des voix féminines ? Pourquoi met-il la femme dans ce cadre désagréable ? Par quelle technique d'écriture va-t-il passer pour mener à bien son récit ?

Hamid Skif écrit en s'aidant des différentes voix féminines qui lui facilitent les tâches pour dire en toute clarté comment qu'elles vivent au sein de leur quartier ancestral. Pour ce faire, l'écrivain baigne son récit dans une autofiction qui combine l'imaginaire au vrai vécu des femmes Algériennes, il essaie de leur donner l'occasion d'être entendue dans une société où la voix la plus écoutée et celle des hommes. L'écrivain prévoie ainsi avec son écrit de redonner la voix aux femmes qui ont subis pendant une très grande période le mutisme exigé par les règles rigides de leur société patriarcale et leur fournit par ce fait, le droit de réfléchir et de s'exprimer. L'écriture de l'auteur confirme une interruption remarquable avec les écrits classiques des écrivains masculins car l'auteur s'approprie la voix des femmes dans son récit pour dévoiler ce qu'elles seule peuvent dire. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

« L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée »¹.

¹- Roland, BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris :Seuil, 1953.P.30.

Avec son écriture, Hamid Skif permet à la femme de franchir tous les espaces et de se libérer de tous les barrages pour aller au-delà des traditions archaïques qui se fondent sur l'enfermement des femmes maghrébines. Cependant, dans l'œuvre de Hamid Skif, nous identifions une énonciation féminine car le discours est mené par des femmes : l'écrivain a préféré s'abstenir et rester à l'écart afin de n'avoir aucun lien direct avec le lecteur.

Nous retrouvons seulement des traces de sa présence dans la préface du roman, par la présence de son nom :

« Faillait-il que Hamid Skif décrive des êtres »¹.

C'est donc une écriture masculine travestit par un discours féminin celui de « Djouher, Chahrazed, Rabea, Roukaia... ». A travers les histoires de ces différentes femmes habitant la Casbah, l'auteur procure au lecteur une meilleure vision des choses en ce qui concerne la condition des femmes dans la société Algérienne.

Nous nous sommes basés dans nos analyses sur les travaux de Jean Strobinski, Philippe Lejeune. Nous avons assemblé dans notre recherche les tactiques de l'énonciation ainsi que les différents mouvements littéraires qui édifient la méthode d'écriture de l'auteur afin de faire entendre la voix des femmes pour casser les règles rigides d'une société archaïque. Nous avons essayé, à travers une analyse du roman *Les escaliers du ciel* d'interroger la narration entreprise par l'écrivain. Nous avons également mis en relief la violation des principes narratifs, discursifs pour démontrer la révolte de l'écrivain qui a choisi de donner sa voix aux femmes afin de les faire sortir du mutisme longtemps exigé dans une société qui privilégie la voix masculine. En

¹-Hamid, SKIF. *Les escaliers du ciel*. Alger : APIC ,2009. P.119.

fonction de cette présentation de notre chapitre, nous exposons notre analyse en trois Axes :

1. De l'autobiographie à l'autofiction dans une écriture masculine travestie.
2. L'écriture moderne comme nouvelle forme de dénonciation.
3. Polyphonie féminine et/ou écriture masculine moderne.

1. De l'autobiographie à l'autofiction dans une écriture masculine travestie

Le scénario des nouvelles de Hamid Skif se développe autour de femmes issues de différentes générations. En premier, nous retrouvons Lalla Zhor, cette grand-mère qui ne cesse de remémorer la belle époque de la Casbah où tous ces habitants vivaient en harmonie, l'auteur fait à travers ce personnage, une comparaison entre la vie d'autrefois et celle d'aujourd'hui. Il le révèle clairement sur ce passage :

« Tandis que Lalla Zhor, la grand-mère, parle aux fleurs, le joyeux trio chante l'amour. Dans cette maison on a toujours chanté. Lalla Zhor s'en souvient encore. N'était-ce pas son rossignol de mari qui faisait vibrer les soirées d'Alger ? Et elle, n'a-t-elle pas accompagné l'inoubliable Fadela dans ses tournées ? Ah, ce fut un temps sans pareil ! Maintenant les jeunes chantent moins bien, le rythme a changé »¹.

D'autre part, nous retrouvons Djouher qui représente le rôle de la belle-mère amer qui passe tout son temps dans le commérage, son mari lui assigne le nom de la « braise », sa belle-fille l'a décrit parfaitement dans le récit à travers

¹- Hamid, SKIF. *Les escaliers du ciel*. Alger: Apic, 2006. P.17.

le portrait d'une belle-mère narcissique et sans cœur, alors que son fils a vraiment honte de son comportement :

« Cette Djowhar ! Toujours à papoter tandis que je me brise les reins aux lessives. Depuis le matin, elle cancanne avec la commère de Dawia. Rien à faire d'autre que de raconter des histoires. A peine trouve-t-elle le temps de jeter un coup d'œil à la marmite. Celles qui l'ont surnommée radio Casbah ne se sont pas trompées. On a tous fait pour la dissuader, rien n'y fait. Son mari l'appelle « la braise » et son fils en a honte »¹.

Il y a également Roukia, la jeune fille qui a dépassé l'âge du mariage et qui sombre dans les coutumes et les traditions en préférant rester vieille jeune fille que de faire le premier pas afin de changer son sort.

« Roukia aide les autres à préparer gâteaux et repas de baptêmes, fêtes et mariages, mais qui l'aidera à trouver un mari ? C'est à cela qu'elle pense en roulant entre ses doigts la pâte agilement pétrie par Kheira. Gêner, l'air absent, encore une fois elle n'a pas su dire non lorsque Kheira a abordé le sujet »².

Par ailleurs, l'auteur ne construit pas son récit uniquement à travers le vécu de ses mouquères coïnaient dans les coutumes ancestrales, où ces femmes qui refusent le changement et préfèrent vivre dans le passé. Hamid Skif dans son recueil de nouvelles met en évidence également le portrait de d'autres femmes qui affrontent le présent en tentant de briser l'image stéréotypée des filles de la Casbah. Lila et Djamila se sont deux filles qui souhaitent un lendemain meilleur indulgent comme le fait remarquer l'auteur dans ce passage :

«- J'ai toujours aspiré devenir téléspeakerine dit Djamila à Leila. Crois-tu que j'y parviendrai un jour ?

¹- Hamid, SKIF. *Les escaliers du ciel*. Op.cit. P. 28.

²- Hamid, SKIF. Op.cit.P.95.

- *Pourquoi pas ? Répond Leila sans conviction. Ils raffolent des blondes dans ton genre. Tu casseras la baraque !*
- *Ne te moque pas de moi. Il faut, à ce qu'on m'a dit, un sacré piston. Seules les candidates pistonnées décrochent la timbale.*
- *Il faut surtout du culot, ne pas avoir froid aux yeux et un certain niveau.*
- *Tu veux dire des diplômes ?*
- *Par exemple... Avec ton bac et beaucoup de chance, tu pourrais passer le concours »¹.*

En outre, Chahrazad, la féministe tente de se défaire des règles ancestrales en accordant à la femme une place dans la société, elle s'assigne une mission qui est celle de combattre pour améliorer la condition féminine dans sa société :

« Savez-vous que Chahrazad fit épouser la nuit au roi ? Je suis Chahrazad. Je n'en porte pas seulement le prénom, j'en suis la réincarnation. Comment Chahrazad aurait-elle survécu si elle n'avait pas su lire »².

Nous retrouvons aussi Abla, une petite fille qui passe son temps à jouer avec deux petits garçons. Mais dans ce jeu c'est elle qui gère et qui décide, les deux camarades ne font qu'exécuter ce qu'elle leur ordonne de faire :

*« Abla : En avant ! Que l'armée me suive !
 Youcef : Hue, avance mon beau cheval, allons battre le monstre.
 Nouredine : Youcef, tu es trop lourd. Tu me fais mal.
 Youcef : Quel mauvais cheval ! La bataille a déjà commencé. Ne vois-tu pas le monstre là-bas ?
 Nouredine : Aaah..j'ai peur ! Descends laisse-moi partir. Maman, maman, le monstre est là.
 Abla : Vous êtres de piètres soldats. Je suis déçue. Youcef, ne vois-tu pas le monstre arriver ? Et tu restes là sans bouger ! Tu m'abandonnes ?
 Youcef : C'est le cheval qui est peureux. Il refuse de faire un pas de plus. Et si on allait chercher des renforts.
 Abla : Quels renforts ? Tu vois bien que nous sommes seuls sur cette montagne. Tous les autres ont fui.*

¹- Hamid, SKIF. Op.cit.P.63.

²- Hamid, SKIF. Op.cit.P.40.

Nouredine : Maman, j'ai peur !...

Abla : Arrête de geindre et avance. Le monstre ne craint pas les peureux.

Youcef : Oui, avance, Je vais descendre. Tu iras plus vite.

Abla : Si vous battez le monstre, vous aurez des gâteaux et des bonbons.

Youcef : Tu entends mon bon cheval, tu entends ? Des gâteaux et des bonbons. On se réglera ! »¹.

Par ailleurs, nous retrouvons le portrait d'une jeune fille qui rêve d'un inconnu et attend son prince charment qui sera marin :

« Je rêve, et quel plus beau rêve que le mien ? Il viendra sur un vaisseau mon beau marin, la moustache brûlée de sel, la voix rauque, souffler à mes oreilles des mots plus doux que le miel, parfumé à l'ancien, garnis de saveurs de menthe. Aucun autre ne m'emportera sur le bateau du désir. Je l'aime déjà, ce beau marin surgi de l'horizon de l'attente et pour lui je chante de vieilles balades échappées des coffres cloutés des siècles de passions »².

C'est évident car la Casbah domine la mer Méditerranée.

Au fil du récit, nous remarquons qu'à travers la variété des héroïnes, c'est tout un autre regard sur la femme qui est donnée. Afin de glorifier l'image de la femme, l'auteur fait exprimer ces personnages en utilisant un « je » énonciateur féminin. Par cet acte, il accorde à la femme une grande importance dans la société. Lejeune partage cette idée dans son ouvrage.

« Les pronoms personnels de la première personne marquent l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé »³.

Le choix de l'auteur n'est pas inopiné car détentrice des traditions, la femme est la seule personne qui pourra extérioriser les règles ancestrales de sa

¹- Hamid, SKIF.Op.cit.P.55-56.

²- Hamid, SKIF.Op.cit. P.112.

³- Philippe, LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil,1975.P.19.

société.

Au fil du récit, nous remarquons que c'est sur les marches très hautes de la Casbah que les femmes se précipitent chacune, essayant de marquer leur passage celui qui les aidera à grimper vers le ciel, vers un futur meilleur car dans les terrasses blanches de ce quartier mythique qui a inspiré énormément d'artiste peintre et de romanciers se dresse une mini société féminine qui vit avec de grande espérance. L'écrivain peint à travers son récit la destinée de plusieurs femmes en extériorisant leurs défauts et leurs expériences.

Il met en évidence d'un côté, l'insoumission d' Abla qui malgré son jeune âge se bat contre un monstre imaginaire et s'approprie par ce fait, l'image de la princesse capricieuse qui gère plusieurs chevaliers forts :

*« Abla : Oui, je galope, je fonce, je lui mords le cou...
 Youcef : Et moi je le transperce de ma lance, je lui enfonce mon épée dans le ventre. Il en sort plein de petits monstres. Ils nous attaquent...
 Abla : N'ayez pas peur...Ils sont inoffensifs. Ils n'ont pas de dents.
 Nouredine : Maman, maman, j'ai peur...
 Youcef : Mais de quoi as-tu peur, idiot ?
 Pense aux gâteaux, aux douceurs. On va s'en mettre plein les poches.
 Abla : Oui, songe aux gâteaux et attaque »¹.*

Et d'un autre côté, la soumission de Rabea qui est devenue veuve trop jeune, cette dernière vit dans un état d'enfermement et refuse d'avancer :

« A quoi peut bien penser Rabea qui a pour seuls amis la planche à laver et le savon de Marseille depuis la mort de son mari, écrasé par un camion ? Rabea ne parle plus, ne regarde personne depuis le funeste jour où s'est écroulé le pilier de sa vie, le beau Abderahmane qui portait si bien son nom »².

Par ailleurs, nous retrouvons Dawia connus pour son commérage au quartier :

¹- Hamid, SKIF. Op.cit, p.56.

²- Hamid, SKIF. Op.cit, p.73.

*« Dawia , Dawia, viens vite, Connais-tu la nouvelle ?
Déjà au courant ?
En voilà une question ! O amie, pourquoi voudrais-tu que je l'ignore ?
C'est bien toi qui m'a surnommée radio Casbah, n'est-ce pas ? Je
capte tout, rien ne m'échappe. Même les querelles des souris sont mon
affaire »¹.*

Ensuite le cas de Roukia qui passe son temps à aider les voisines à cuisiner et faire des gâteaux à chaque cérémonie au lieu de chercher un mari qui pourra changer son sort.

« Elle, tante ? Quel affront ! Elle est encore toute jeune, pimpante même, mais le sort s'acharne. Si le destin avait voulu, elle serait loin de cette maison dont elle occupe une pièce sur la terrasse, celle avec un rideau qu'il faudra bientôt décrocher et laver. Si le sort avait voulu, elle aurait épousé Antar, le boucher de la rue du Nil mais, celui-là, quel numéro ! Il aurait pu se dépêcher pour faire sa demande. Elle aurait été ravie d'accepter en baissant seulement la tête »².

C'est à travers, ces différents portraits de femme que l'auteur extériorise et met au clair la dure réalité subie par les femmes analphabètes, cloîtrées dans une condition pitoyable qui les rend avec le temps aigries. Par le biais de ces observations l'auteur se met à la place des femmes et s'approprie leurs voix afin d'exprimer leurs rêves et aussi leurs cauchemars.

L'écrivain se met également dans leurs peaux en utilisant un « je » énonciateur Féminin afin de refléter comment qu'elles raisonnent, se servir de leurs voix est un sacré exploit.

Par ce fait, nous réalisons que l'auteur entame une écriture exposante qui dévoile un « Moi » féminin et nous entraîne dans un univers d'imagination tout en restant objective.

¹- Hamid, SKIF. Op.cit, p83.

²- Hamid, SKIF. Op.cit, p96.

Donc, Hamid Skif inscrit son écriture dans une littérature de révolte et de contestation contre toute forme d'oppression et d'injustice dont les femmes de sa société sont victime, l'écriture de Hamid Skif est un véritable combat pour l'émancipation du statut de la femme. Sid Larbi Attouche partage cette idée :

« Tant de tabous, tant de balises, de non-dits, de tests colorent cette écriture, et donnent le ton de la contestation. Difficultés, préoccupations, colères, coups de cœur, vécus, mémoires de la société et de l'individu sont une source de richesse accumulée. Le levain de sa force créatrice »¹.

L'écrivain parvient donc par le biais de son écriture à briser l'enfermement des femmes algériennes et les aident éventuellement à s'opposer aux idées préconçues fermes et aux mentalités archaïques afin qu'elles puissent s'émanciper et sortir du mutisme longtemps exigée par leur ancêtres détenteurs de règle traditionnelle.

L'écriture de Skif est particulièrement remarquable, son œuvre *Les escaliers du ciel* est centrée sur la condition féminine où l'écrivain passe de l'autobiographie à l'autofiction à travers un « je » énonciateur féminin. Pour se faire, l'auteur partage l'idée de Jean Starobinski qui porte un regard assez différent que celui de Philippe Lejeune et qui affirme dans son ouvrage *Le style de l'autobiographie*.

« Un coup d'œil sur les autobiographies récentes (Michel Leiris, Jean Paul Sartre) nous montre toutefois que les caractères du discours (énonciation liée à un locuteur qui écrit je) coexistent avec ceux de l'histoire (emploi de l'aoriste). S'agirait-il ici d'un archaïsme ? Ou bien n'aurions-nous pas affaire, dans l'autobiographie, à une entité mixte, que nous pourrions dénommer discours-histoire ? C'est assurément l'hypothèse qui paraît devoir être examinée »².

¹- Sid Larbi, ATTOUCHE. *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*. Alger : ENAG, 2001.P.35.

²- Jean, STAROBINSKI. « le style de l'autobiographie » in *Poétique*, n°3, 1970,

Selon son point de vue, c'est à partir de l'auto-interprétation qu'on peut réaliser une autobiographie :

« Au vrai, le passé ne peut jamais être évoqué qu'à partir d'un présent : la « vérité » des jours révolus n'est telle que pour la conscience qui, accueillant aujourd'hui leur image, ne peut éviter de leur imposer sa forme, son style. Toute autobiographie –se limitât-elle à une narration- est une auto interprétation.

Le style est ici l'indice de la relation entre le scripteur et son propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui »¹.

Allant dans le même sens, Skif récapitule son passé vécu à la Casbah, à travers l'autobiographie de plusieurs femmes Algériennes qui subissaient mais qui n'agissaient pas. Il essaye par son roman de changer les mentalités archaïques et accorder aux femmes de sa société un futur meilleur. Il affirme sur ce passage :

« C'est par la voix des femmes qu'on apprend quelque chose à leur sujet.

Dans ce livre, les femmes s'expriment à la première personne du singulier et en cela aussi, elles apparaissent comme supérieures aux hommes »².

Sartre partage cette idée dans son ouvrage : ***La Nausée*** lorsqu'il dit :

« Les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement [...] Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement [...]

J'ai voulu que les moments de ma vie se suivent et s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle. Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue »³.

¹- Jean, STAROBINSKI.Op.cit. P.258.

²- Hamid, SKIF. *Les escaliers du ciel*. Op.cit. P.122.

³- Jean Paul, SARTRE. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938 ; Collection du livre de Poche, 1961, p62.

Il déclare également dans l'une de ses interviews :

« Je projetais alors d'écrire une nouvelle dans laquelle j'aurais voulu faire passer de manière indirecte tout ce que je pensais précédemment dire dans une sorte de testament politique qui aurait été la suite de mon autobiographie et dont j'avais abandonné le projet. L'élément de fiction aurait été très mince ; j'aurais créé un personnage dont il aurait fallu que le lecteur pût dire : « Cet homme dont il est question, c'est Sartre ».

Ce qui ne signifie pas que, pour le lecteur, il y aurait dû avoir coïncidence du personnage et de l'auteur, mais que la meilleure manière de comprendre le personnage aurait été d'y chercher ce qui venait de moi »¹.

En outre, Hamid Skif s'exprime dans son récit à l'aide de voix de femmes pour également extérioriser les affres subis pendant la décennie noire qui a bouleversé le peuple Algérien et le pays :

« Le malaise social- dû aux années de mauvaise gestion et d'arbitraire à l'origine des troubles qui déchirent l'Algérie par le biais du terrorisme intégriste apparaît entre les lignes »².

Hamid Skif déploie, une écriture qui ne contourne pas le réel, mais l'attaque de biais. L'amertume de l'auteur s'exprime, entre autres, dans le monologue de Lalla Z'hor dans la Danseuse.

« Un pays sans fleurs et comme une maison sans enfants, dit-elle, les nôtres meurent et s'entretuent parce que nous n'avons plus de fleurs, même plus de larmes pour pleurer ce gâchis. Rien que la sécheresse après la pluie d'amour et d'espoir des premières années de délivrance. il faut bien qu'elles chantent et dansent, ces gamines »³.

¹- Michel, CONTAT. *Le nouvel observateur*. Interview, 23 juin 1975.

²- Hamid, SKIF. Op.cit. P.120.

³- Hamid, SKIF. Op.cit.P.123.

A partir de l'écriture de Hamid Skif, nous réalisons que l'autobiographie proprement définie par Philippe Lejeune n'est pas compatible avec tous les récits de vie. Georges Gusdorf l'explique assez bien dans ces deux passages :

« Le péché originel de l'autobiographie pourrait bien être le vœu contre nature d'achever l'inachevable, d'immobiliser à titre définitif une vérité toujours recommençant »¹.

« Dans l'autobiographie comme dans le récit romanesque et dans l'histoire, plusieurs temps s'enchevêtrent : le temps du vécu et celui de la connaissance, le temps de l'incertitude et celui de la certitude, le temps du raconté et celui du conteur et celui du lecteur. Comment orienter leurs rapports et leurs conflits vers la fécondation mutuelle ? L'autobiographie devient un art, ce qu'elle ne devait pas être »².

Ainsi, nous transgressons nos premiers regards évoqués dans la première et la deuxième partie de notre recherche qui reposaient sur la définition que Philippe Lejeune donne de l'autobiographie estimant qu'elle seule peut être le socle d'une analyse plutôt logique d'œuvres se situant dans un espace autobiographique. Skif le confirme par ce passage :

« A la lecture des Escaliers du ciel je n'ai pu, au premier abord, m'identifier aux femmes décrites dans ce livre. J'ai eu des doutes. Quel genre de femmes étaient-elles là ? Il fallait être un homme imprégné de culture machiste pour inventer ces créatures querelleuses, criardes et envieuses à partir de la belle miniature de Liliane El Hachemi. Comment, me suis-je dit, peut-on offrir une représentation aussi dommageable des Algériennes ? Elles n'ont rien de commun avec les héroïnes des romans d'autres auteurs maghrébins ou les femmes que je côtoie en Algérie »³.

Voilà que nous arrivons à réaliser que l'application de la définition que Philippe Lejeune donne à l'autobiographie touche à ses limites car Skif

¹- Georges, GUSDORF. *Les écritures du moi, lignes de vie 1*. Paris : Odile Jacob, 1991. P.311.

²- Georges, GUSDORF. Op.cit. P.314.

³- Hamid, SKIF. Op.cit. P.119.

inscrit son œuvre beaucoup plus sur l'autofiction qui est définie selon Serge Doubrovsky comme suit :

« L'autofiction est un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en intégrant des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs »¹.

En revanche, le roman autobiographique respecte les normes de l'écriture classique il est souvent linéaire et la narration prend un aspect plutôt logique sans ambiguïté ce qui n'est pas du tout le cas dans *Les escaliers du ciel* car l'auteur essaye de s'identifier aux femmes décrites dans son livre à travers une langue et un style poétique, pleins de métaphores afin de leur procurer un futur meilleur et leur permettre d'évoluer dans la société, l'auteur le souligne dans ce passage :

« En Algérie, il n'y a pas que des dames élégantes ou célèbres. Y vivent par contre beaucoup de Rokia qui n'ont pas de place dans la société parce qu'elles n'ont pas de mari ; des millions de jeunes femmes abruties par les tâches ménagères comme la belle-fille anonyme de Djawhar, et des Leïla et Djamila qui évoquent un avenir incertain sont légion. Mais il y a aussi des personnalités au caractère trempé comme Chahrazede, la féministe, ou la rêveuse sentimentale et amoureuse qui se bat pour son marin imaginaire »².

De plus, l'écrivain s'exprime à travers un « Je » énonciateur féminin afin de mieux narrer les histoires de ces femmes et les rendre plus réelles.

« Je suis fille de rumeurs anciennes, celles qui tressent le vent et lui donnent visage humain. Mes rêves tourbillonnent au-dessus des collines, s'évaporent, ressuscitent, ne meurent jamais en cris de mouettes perdus au ras des flots »³.

¹- Fr.wikipedia.org>wiki>autofiction.

²- Hamid, SKIF.Op.cit. P.120.

³- Hamid, SKIF. Op.cit. P.111.

Par ce fait, nous réalisons que l'auteur inscrit son écriture pleinement dans l'autofiction qui met en doute la pratique naïve de l'autobiographie car le langage employé par l'écrivain métamorphose l'autobiographie lorsqu'il donne sa voix aux femmes en partant d'un « Je » narrateur masculin à un « Je » narrateur féminin. Donc la narration est féminine dans une écriture masculine.

« Hamid Skif est un très bon observateur. Conteur précis et plein d'humour, il connaît bien sa société et le monde féminin. Les hommes sont présents dans toutes ses histoires, mais ils restent en arrière-plan. C'est par la voix des femmes qu'on apprend quelques chose à leur sujet »¹.

Nous réalisons de ce fait que Hamid Skif ne peut révéler la critique de son autobiographie que par le biais du genre autofictionnel. Il se sert de la voix des femmes pour exprimer les chagrins entassés au plus profond de leur être et les peines d'un pays qui souffre :

« C'est la voix des femmes d'Algérie, une Algérie des profondeurs qui s'exprime à travers ces images et ces mots. Le prétexte en a été la Casbah, ce bastion de notre histoire qui meurt chaque jour, ensevelissant des centaines d'années d'histoire et un peuple souffrant, mais si fier, si obstiné et dont le combat des femmes est le symbole »².

A travers la visée de l'auteur, nous confirmons que l'autofiction dans son récit porte sur un réel vécu par l'écrivain dans sa société donc les faits sont réels, mais l'écrivain s'éclate à partir de ces faits pour refléter ces idées tout en préservant l'accord avec le lecteur que ce qui est narrée ressort d'une réalité vécue. Skif le souligne sur ce passage :

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.121-122.

²- Hamid, SKIF. Op.cit. P.123.

« A travers la Casbah d'Alger et ces personnages plus vrais que nature, ce sont toutes les Casbah d'Algérie qui revivent sous nos yeux »¹.

D'autre part, à la lecture du récit, nous relevons que l'autofiction est le contraire de l'autobiographie car le lecteur se perd en lisant le roman à cause du « Je » de l'autofiction qui est un « Je » général et non un « Je » subjectif. Comme le confirme le passage suivant :

« Et puis, je me suis rappelé la discussion, dans les années cinquante, entre Ahmed Sefrioui et Driss Chraïbi. Au cours de ce débat, Sefroui avait reproché à Chraïbi de dévoiler l'âme marocaine –et conseillé à son interlocuteur de « ...ne pas laver notre linge sale en public. » Je me suis alors exhortée à plus d'objectivité : toutes les femmes de ce livre ne sont pas aussi mauvaises que les deux mégères »².

Donc le « Je » est la femme et l'auteur. Cette généralité se reproduit dans le choix de l'écriture de l'auteur qui est une écriture au présent, c'est le temps qui est entamé chez la plupart des autofictionnistes afin de rendre le réel plus visible au lecteur et c'est l'une des caractéristiques de l'écriture autofictionnel. L'auteur le souligne sur ce passage :

« Je m'arrête quand l'obscurité m'enrobe ou lorsque que mes parents éteignent la lumière. L'électricité coûte si cher. Pour contourner l'interdit, je lis à l'aide d'une torche électrique cachée sous la couverture »³.

Nous réalisons donc dans cet axe que tout en inscrivant son œuvre dans le genre autofictionnel, Hamid Skif s'exprime librement et divulgue des réalités longtemps cachée au public.

« On ne lit pas une autofiction comme un roman autobiographique. On ne la lit pas pour s'y retrouver mais pour s'y perdre. Le Je de

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.123.

²- Hamid, SKIF.Op.cit.P.120.

³- Hamid, SKIF.Op.cit.P.140.

l'autofictionniste est un Jeu subjectif. Et cette universalité se trouve transcrite dans le choix d'une écriture au présent, d'une écriture à strates et d'une écriture qui fait voler le miroir en éclats pour mieux y voir le monde en dépit de ne plus se voir soi »¹.

Nous continuerons donc à investir l'organisation interne de l'œuvre de Skif afin de dévoiler d'autres spécificités de cette écriture car tout en ne pas tenant compte du genre autobiographique et en s'inscrivant dans l'écriture autofictionnel, l'auteur inscrit son écriture également dans l'écriture de la modernité et c'est ce que nous allons analyser dans le deuxième axe de notre chapitre.

2. L'Écriture moderne comme nouvelle forme de dénonciation :

Afin de bien brosser les portraits des femmes de sa société, Hamid Skif dans son roman *Les escaliers du ciel* opte pour une écriture autofictionnelle, c'est une forme d'écriture totalement différente que celle des romans autobiographiques car l'autofiction est considérée dans la culture maghrébine comme un genre narratif artificiel.

L'écrivain aborde le texte fictionnel afin de rester au service d'un combat et ce indépendamment de la forme de son texte :

« La langue et le style de ces histoires sont poétiques, pleins de symboles et de métaphores »².

C'est une sorte de témoignage sur des femmes qui ont leur propre mode de vie, l'auteur le souligne sur ce passage :

« Souvent peu instruites ou analphabètes, elles se battent d'une manière différente. Elles n'ont pas, à l'instar des occidentales ou de

¹- autoficton.org/index.php?poste/2011/09/02/Autobiographie-et-autoficton.

²- Hamid,SKIF. Op.cit. P. 121.

leurs compatriotes disposant d'une formation supérieure, le choix du terrain de la confrontation »¹.

Au fil du récit, nous remarquons que Skif entretient la langue comme un outil considérable pour se battre afin de procurer une émancipation à la femme algérienne. Mohamed Dib partage cette idée dans ces articles de presse déclarant :

« Pour l'efficacité de son action en tant qu'intellectuel, il faut donc que l'écrivain ou l'artiste ait conscience du champ dans lequel ses efforts doivent s'inscrire [...], tirer de l'oubli, relever de l'humiliation la culture nationale [...] »².

Hamid Skif rejoint également à travers son écriture, l'avis de Fanon qui a mené tout un combat idéologique pour mettre l'écriture au service de la cause. Dans son combat, il exigeait aux écrivains de mener une lutte à travers leurs écrits pour la revendication de leur culture et le combat qui sont dissociables pour construire l'avenir d'un pays :

« La culture nationale est l'ensemble des efforts faits pour un peuple sur le plan de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action à travers laquelle il s'est constitué et s'est maintenu »³.

En effet, l'écriture de l'auteur favorise l'éveil des consciences pour lutter et combattre contre une réalité amère vécue par les femmes Algériennes dans une société qui favorise les hommes. Il s'agit dans son texte de décrire le quotidien cauchemardesque des femmes Casbadjiennes. L'écrivain a remanié les codes esthétiques de l'écriture traditionnelle et l'a transformée radicalement

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.121.

²- Mohamed, DIB. « Les intellectuels algériens et le mouvement national ». *Alger Républicain* du 26 avril 1950.

³- Fanon, FRANTZ. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 1961. P.182-183.

vers une écriture moderne où les techniques d'écriture se métamorphosent et le langage est plus travaillé car le texte est violenté par des idées non linaires.

« J'aillais oublier Abla, la courageuse guerrière, qui encourage ses camarades à combattre le monstre puis refuse de récompenser leur couardise.

En Europe, l'opinion la plus répandue est que les musulmanes ne s'expriment pas parce qu'elles apparaissent peu en public. On oublie qu'elles se défendent en laissant libre cours à leurs frustrations et leurs colères et développent mille artifices et ruses pour s'affirmer et s'imposer »¹.

A travers ce passage nous réalisons que l'auteur passe d'une idée à l'autre.

Ainsi Skif, donne libre cours à l'imagination d'intervenir dans son texte et par ce fait, il fait preuve d'innovation et de créativité dans les modalités de son écriture, le passage suivant le souligne :

« Il m'est apparu tout à l'heure, auréolé de lumière dans un creux de vague, grotte taillée à sa mesure de prophète et m'a annoncé la venue des anges du bonheur qui récitent poèmes d'amour et élégies aux femmes patientes. Je vais lui écrire une phrase ourlée de mots incandescents pour qu'il me rejoigne aux premières lueurs de l'aube et nous irons par les chemins moissonner les souffles de la vie »².

C'est à travers son imagination qui est l'une des caractéristiques de l'écriture de la modernité que l'auteur est arrivé à libérer ces idées et à révéler les non-dits entassés dans sa mémoire, Achour Christiane partage ces mêmes idées dans son article :

« Avec la génération des « classiques », dans la décennie qui suit 1954, le rapport à la langue française évolue. La scolarisation s'enracinent, l'instrument linguistique et de mieux en mieux maîtrisé, les recherches esthétiques se font plus sensibles et le texte devient

¹- Hamid, SKIF. Op.cit, p121.

²- Hamid, SKIF. Op.cit, p114.

œuvre de création et non plus simple témoignage. La troisième génération, celle de la post-indépendance algérienne et celles qui la suivront, acquièrent progressivement, de 1962 à nos jours, un rapport à la langue moins honteux, plus ludique et plus prospecteur comparable à celui que nouèrent certains écrivains de la génération précédente comme Mohammed Dib, Kateb Yacine, Driss Chraïbi ou Albert Memmi mais avec une distance appréciable vis-à-vis de la seule « Mesure » coloniale. Refusant les balises d'une culture étroite et sélective, ils investissent la langue apprise de références inhabituelles dans sa sphère dominante de fonctionnement, détournant le champ symbolique de ses effets attendus »¹.

La modernité dans le roman de Hamid Skif se manifeste à travers un décentrement de l'écriture traditionnelle, c'est ce que Blanchot appelle « *L'Écriture du désastre* »². Par ce fait, l'écriture est devenue un processus de modifications langagières mélangés à l'imaginaire de l'écrivain ; une parole déplacée donnant naissance à un nouveau souffle et une nouvelle façon d'écrire. Beïda Chikhi partage cette même idée dans son article :

« Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un aspect ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et vraisemblance, fragmentation, mélange des genres [...] Fauchage systématique du sens... Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier »³.

Par ce fait, nous réalisons que l'écriture de Skif marque une rupture avec l'écriture réaliste. L'auteur entame une écriture du démantèlement qui casse les règles de l'écriture traditionnelle afin de déployer un discours de dénonciation de l'abus qui caractérise la société féminine Algérienne en danger, tout en affrontant les réalités complexes d'une société qui se base sur les règles

¹- Christiane, CHAULET-ACHOUR. *Littérature de langue française au Maghreb*. Paris : Perpignan, 2006. P.5

²- Maurice, BLANCHOT. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

³- Beïda, CHIKHI. *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : L'Harmattan, 1996. P.7.

ancestrales qui favorisent la voix masculine, Hamid Skif écrit et décrit sa société :

« Devant la difficulté d'expliquer à son petit-fils le pays d'où il venait, Brahim dessina la Casbah, la ville de son enfance. Il réunit plus tard ses dessins et en fit un petit livre qu'il intitula « Argelia de mi corazon » (Algérie de mon cœur). L'ouvrage est précieusement gardé par ses descendants à la Havane. Mahrez, leur nom d'origine s'est transformé au fil du temps. Il est devenu Marouz. Si vous allez un jour dans cette ville, il vous suffira de citer ce nom. La famille y est célèbre. Elle compte un écrivain et un poète de renom dont l'ancêtre portait, dans ses yeux, le souvenir d'une cité dont les maisons blanches dévalent les collines pour servir de collier magique à un coin de la Méditerranée »¹.

A travers son récit, l'écrivain ose transgresser les normes de l'écriture traditionnelle et les règles ancestrales de sa société.

Les nouvelles de skif bouleversent les enjeux et les stratégies de l'écriture. L'écrivain se trouve contraint de prendre des distances par rapport aux codes et aux règles du discours traditionnel. L'écrivain opte pour un « Je » énonciateur féminin dans son récit et s'épanouit dans son langage pour dévoiler ce que subissent les femmes dans sa société. De ce fait, il précipite la fiction dans le mouvement de la modernité. Ce passage de Beida Chikhi partage la même idée :

« La culture institutionnalisée s'inscrit par une stratégie habile de manipulation des discours, comme matrice originelle exclusive et fermée à tout ce qui prétend la contester. Face aux idéologies réductrices et récupératrices, la modernité du texte maghrébin consiste d'abord à prendre une position d'autoréflexion et d'auto-compréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau « je » qui parle en son nom propre et non plus au nom de la communauté dont il ne serait que le porte-parole comme c'était le cas dans les œuvres réalistes de la révolution »².

¹- Hamid SKIF.Op.cit. P.49-50.

²- Beïda, CHIKHI .Op.cit. P.41.

L'engagement pris par l'auteur dans le cadre d'un plan de lutte contre les mentalités archaïques d'une société qui privilège la voix masculine émane de la détermination de l'écrivain à mettre au service du lecteur une écriture de l'imaginaire car au fil du récit, nous remarquons que Skif mène une écriture au discours monologique dans laquelle il prend en charge la nécessité de défendre l'idéal et la liberté des femmes Algériennes contre les mentalités conservatrices de leurs sociétés. D'une part, cette lutte est menée aux côtés des femmes ; elle symbolise l'engagement de l'auteur à dénoncer une société phallogratique.

Et d'autre part, la forme d'une écriture moderne favorisant la voix féminine traduit une conscience masculine chez l'auteur. Donc l'émancipation et l'autonomie de la femme s'accompagnent à la liberté de la pensée de l'auteur.

L'écrivain joue avec le langage dans son œuvre et inscrit son texte dans de nouvelles stratégies scripturales, ceci pousse le lecteur à se poser plusieurs questions sur le « Je » de l'écrivain qui est un « Je » énonciateur féminin donc, l'ordre esthétique du texte est bouleversé par la stratégie langagière menée par l'auteur dans son récit. Par ce fait, nous déduisons que l'écriture skifienne s'inscrit dans le courant surréaliste qui est défini selon André Breton comme suit :

« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée »¹.

C'est ce que l'auteur fait dans son roman, cet extrait le souligne parfaitement :

« Je n'aime pas la nostalgie ni ce qui lui ressemble. Et c'est toi qui me demande de faire ce voyage, de courir après des songes évaporés sans penser un seul instant aux tourments qui m'assaillent. Je hais le

¹- [www.espace-français.com](http://www.espace-français.com/le-surrealisme)>le-surrealisme.

passé. Je me hais à force de vivre dessus, arc-bouté sur d'ultimes chimères comme si toute ma vie n'avait été qu'une duperie, une poussière de souvenirs éteints. Serais-tu naïve à ce point ? Je sais que non. Il me semble qu'il vaut mieux survivre au travers des images que mourir asphyxiée par l'odeur des cadavres, les yeux pleins de rêves, les oreilles bercées par les légendes. Mais dis-tu, n'est-il pas venu, le temps de reconquérir l'espérance ? Quelle espérance ? Celle d'une vie close, ravagée par le salpêtre et l'humidité, celle des ruines qui barrent notre chemin ou celle tranchée par les sables rouillés des assassins ? Ils ne sont pas loin, ces jours où tu as dû fuir le pays chéri en ravalant tes larmes. Pourrions-nous oublier les victimes et les bouchers ? Certes, tu as raison. Mais ma colère n'est pas feinte »¹.

Donc, l'écrivain fait parler la Casbah à travers les différentes représentations des femmes Algériennes, qui se battent afin de dépasser cette situation de favoritisme masculin qui règne dans leur société tout en conservant aux hommes l'illusion d'une force, le passage suivant le confirme :

« Bien que l'auteur appartienne à ce qu'on appelle le sexe fort, il témoigne que les femmes sont pugnaces. Ses personnages, à l'instar de ceux de la vie coutumière, laissent aux hommes l'illusion de la puissance »².

C'est ainsi que se forme une ouverture dans les modalités de l'écriture car l'écrivain a adopté :

« La poétique du fragment, du flou ou de l'inachevé qui exprime toujours l'impossibilité de dire à partir d'une contrainte, d'un projet de validation ou d'homologation, d'un discours autoritaire »³.

C'est dans le cadre d'un mouvement de la pensée intellectuelle commune et ses bouleversements qui se reproduisent sur le texte littéraire que se fait l'évolution de l'écriture traditionnelle car toute en lisant les passages du roman, nous remarquons que l'auteur ressent le besoin irrésistible de se dire

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.11-12.

²- Hamid, SKIF. Op.cit. P.122.

³- Beïda, CHIKHI. Op.cit.P.141.

différemment. C'est donc de cette manière que l'écrivain marque un rejet des canevas narratifs traditionnels adoptés par l'occident. L'auteur passe du linéaire au non linéaire de l'explicable à l'inexplicable, le texte est fragmenté et les idées sont hétérogènes. Nous assistons à une révolte contre le signifiant donc c'est l'éclatement du texte moderne.

« Il ne faut pas qu'ils perdent la face-leur honneur- devant la communauté, mais ces femmes apparemment soumises connaissent leurs faiblesses et leurs lâchetés. Elles en parlent d'une manière ironique et caustique ; certains les traitent d'imbéciles, et leur souhaitent, dans le pire des cas, la peste et le typhus. On peut appeler cela de l'hypocrisie ou de la sournoiserie, mais chaque groupe social a ses armes et sa manière de combattre en fonction des conditions qui lui sont propres »¹.

Nous remarquons que l'auteur toute en critiquant les femmes de sa société, met l'accent sur les conditions des enjeux sociétaux donc il passe d'une critique à une défense. Par ce fait, il passe du linéaire au non linéaire qui est l'une des caractéristiques de l'écriture moderne afin d'exposer un malaise social. Dans ce sens, nous déduisons que les pratiques narratologiques organisées par la tradition littéraire se sont renouvelées.

Hamid Skif, raconte et se raconte à travers un « Je » énonciateur féminin ainsi il évoque toute son intégralité de la contradiction et de la différence afin de faire une quête de ces blessures.

« Je m'endors à l'ombre des jours sur la terrasse pour ne rien oublier de mes rêves passés. Quels beaux songes que les miens planant au-dessus des maisons de cette ville qui s'en va doucement vers la mer »².

En lisant le roman, on réalise que Skif met en place une écriture qui se caractérise par une dérive de métaphores, car il veut faire éclater toutes les

¹- Hamid, SKIF.Op.cit. P.122.

²- Hamid, SKIF.Op.cit. P.111.

oppressions aussi bien d'ordre idéologique que constitutionnelle qui semblent enfreindre l'émancipation de la femme Algérienne et cet extrait le confirme :

« C'était un rêve partagé avec bien d'autres. Elles voulaient toutes le posséder, me le voler, me laisser désertée à chaque aube. Depuis, je l'ai transformé sous leurs yeux ébahis en insaisissable marin pour le regarder en mon seul pouvoir. Les marins, c'est bien connu, sont difficiles à attraper, sauf par les sirènes »¹.

L'auteur fait également à travers son roman une innovation et une modernisation de la parole et des attitudes dans sa société et se doit de braver les défis de la réédification et les évolutions avancées du monde moderne.

En somme, l'écrivain inscrit pleinement son écriture dans le mouvement de la modernité à travers : (la déformation des constitutions narratives, l'obscurité de la narration, l'abus de la parole et le délire de la poétique, la polyphonie des voix, la délocalisation d'espace et l'irrégularité temporelle), l'auteur entame une véritable « aventure de l'écriture » en multipliant les voix féminines dans son texte afin d'ouvrir la voix aux femmes algériennes pour exprimer leur non-alignement aux règles ancestrales longtemps ancrées dans leur société.

Nous continuerons donc dans le troisième axe à investir la structure interne de l'œuvre pour démontrer comment l'auteur à travers une polyphonie énonciative féminine a pu dévoiler la dure réalité de la vie quotidienne des femmes Casbadjiennes.

3. Polyphonie féminine et/ou écriture masculine moderne

L'idée directrice dans cet axe est consacrée au rapport de Hamid Skif avec la polyphonie des voix féminines car nous retrouvons dans son récit une

¹- Hamid, SKIF.Op.cit. P.113.

« *Effroyable quantité de Je et de Moi* »¹. Généralement, il est acceptable que le « Je » dans le langage comme dans tout récit rédigé peut référer à différents locuteurs :

« (Je) est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique (je) »².

D'une part, dans toute fiction, « Je » s'attribue au narrateur et également peut référer aux autres personnages de cette fiction. Par ce fait, il conduit à l'instance énonciatrice :

« L'oncle Omar s'est moqué de moi lorsque je lui en ai parlé. Par le passé, je lui avais confié mon ambition d'être hôtesse. Il m'a risposté : « Et maintenant tu veux vendre de l'air ? » Hamid n'aime pas que j'en parle. A son avis, je devrais faire des études pour rester cloîtrée à la maison ! Une gentille épouse pour un bon mari et rien d'autre. Ce qu'il pense, m'est complètement égal. Moi, ce que je veux, c'est devenir speakerine »³.

D'autre part, dans l'autobiographie, « Je » renvoie seulement au narrateur –auteur- personnage qui est en réel la vraie personne de l'écrivain qui s'engage à narrer sa vie. Elisabeth Bruss, partage cet avis dans son œuvre en confirmant que :

« L'autobiographie telle que nous la connaissons dépend de distinctions entre ce qui est fiction et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est récit à une première personne rhétorique ou idéale et ce qui est récit à une première personne empirique »⁴.

C'est en fait par le biais de l'histoire de la Casbah, ce vieux quartier d'Alger que la narration dans *les escaliers du ciel* a quitté son unique foyer afin de se déplacer d'une voix à une autre. Les différentes parties du roman se

¹- Georges, MAY. *L'Autobiographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. P.69.

²- Emile, BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale I*. Op.cit. P.252.

³- Hamid, SKIF. Op.cit. P.64.

⁴- Elisabeth, BRUSS. « L'autobiographie considérée comme acte littéraire ». In, *Poétique*, n°17, 1974. P.22.

constituent de chapitres qui relayent entre autofiction et autobiographie. Dans ces chapitres historiques de la Casbah, l'écrivain parcourt différentes histoires de femmes algériennes entre soumission et révolte. Le regard de l'auteur se fait critique, car il ne laisse échapper aucun détail concernant le quotidien des femmes Casbadjennes. Hamid Skif le déclare sur cet extrait :

« Chaque mot de la terre sainte de cette irrépressible envie que tu as de retrouver Alger et sa baie, de marcher dans ses rues, de te fondre dans la masse mouvante des couleurs. Cette assiette blanche brisée au bord de la Méditerranée te manque et c'est à moi que tu confies la mission de faire parler la Casbah qui n'est plus. J'ai pris soin de ne parler que du passé. A peine du présent. Je ne sais ce qu'il nous réserve. Alors évoquons nos fantômes, parlons de paix et de sérénité, refaisons le rêve perdu, gagnons les étoiles et inclinons-nous pieusement devant ce qui fut »¹.

Ce dépouillement de l'histoire de la Casbah imbrique l'auteur dans les années de cruauté, qu'a subie l'Algérie et qui ont fait plonger les femmes dans une soumission et un enfermement totales. Par ce fait, l'écrivain se donne une mission qui est celle de ranimer ces femmes mortes vivantes, de leur donner la parole, tâche que Skif accomplit dans les différentes parties de son recueil.

Des voix de femmes se font donc entendre, se combinant dans une sorte d'orchestre mélancolique qui extériorise toutes leurs souffrances subies :

« Hamid Skif, conteur précis et plein d'humour, scrute à travers les murs de la Casbah d'Alger la vie de Djouher la mégère, Rokia la vieille fille, Kheira l'avare, Khedidja l'obséquieuse, Charhrazed la féministe ou la rêveuse amoureuse qui se bat pour son marin imaginaire »².

Les différentes parties des *escaliers du ciel* contiennent autant de chapitres autofictionnels que de chapitres autobiographiques. Ces chapitres

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.121.

²- Résumé du livre. *les escaliers du ciel*. Alger :APIC ,2009.

mettent en relief le passé vécu de Hamid Skif à la Casbah d'Alger. Nous relevons donc que l'auteur se soumet à une recherche minutieuse afin de dégager la réalité de la vie quotidienne des femmes de son pays.

Neuf nouvelles se déroulent ainsi, neuf nouvelles où l'auteur à travers des voix de femmes déchiffre, étape par étape, ligne par ligne, les situations endurées par les femmes Algériennes auxquels il se réfère dans son roman. Neuf nouvelles d'un vécu amère, évoqués par jaillissement. Neuf chapitres qui résument des années de soumission, d'esclavage, de dégradation de droit de femmes Algériennes assaillies par des règles ancestrales conservées par les hommes.

Dans son étude, l'auteur s'appuie sur le moindre petit détail du vécu quotidien des femmes Algériennes, il s'acharne à y déceler le non-dit, les vrais faits avec toutes leurs duretés sans élégance de style.

Hamid skif, accomplit sa recherche en véritable historien. A chaque page de son œuvre, il s'applique à énumérer la source de son récit. De multiples informations s'entassent ainsi devant nos yeux tirées des faits réels vécus par des femmes Algériennes et des informations qu'il a dû étudier minutieusement pour pouvoir y ajouter sa version final des faits. La première partie s'intitule « *Lettre à Liliane* »¹ elle fait référence à la haine qu'a l'auteur vers son passé et la souffrance de l'Algérie et le manque du pays qui le pousse à faire parler la Casbah, l'écrivain restitue le regard des soupçons :

« Il me semble naviguer sur deux rivières. Celle de la sérénité et celle du soupçon. Dois-je encore le dire ? Je crains plus ce qui est à venir que le présent. Aurons-nous, un jour, la force de reconnaître que nous avons inventé le pays qui a peur du verbe aimer ? »².

¹- Hamid, SKIF, Op.cit. p11.

²- Hamid, SKIF, Op.cit. p12.

Soucieux de son objectivité, l'auteur se situe d'abord du côté de la femme qui rédige ses mémoires, il nous livre sa position à lui, son point de vue en regardant la ville d'Alger :

« Alger et sa baie, de marcher dans ses rues, de te fondre dans la masse mouvante des couleurs. Cette assiette blanche brisée au bord de la Méditerranée »¹.

Les autres chapitres du roman nous entraînent vers d'autres sources, un autre récit sur lequel se fondent les idées de l'auteur afin de narrer le quotidien des femmes Casbadjiennes et leurs chagrins ressentis :

« De mon temps, la plus humble des demeures avait ses variétés de jasmin. On a oublié tout cela. Il y a eu la guerre, puis la paix puis de nouveau toutes ces horreurs. Dire qu'il m'a fallu vivre jusqu'à l'âge que j'ai pour voir les Algériens s'entre-tuer. Elles ont bien raison, les petites de chanter pour adoucir les peines de leurs cœurs. On n'a pas idée de vivre avec le malheur collé à la peau »².

Les différentes impressions du comportement masculin envers les femmes comptent énormément pour l'auteur qui par la voix des femmes cherche à y dépister une séduction dissimulée derrière le détail des souvenirs narrés, des scènes observées. La force impétueuse qu'éprouvaient les hommes vis-à-vis des femmes hante la mémoire de l'écrivain, il cherche à l'imaginer à travers les histoires narrées dans ses écrits, il la devine même dans les différents tableaux présentés au début de chaque nouvelle.

Ces tableaux ne figurent habituellement que dans les récits en images. Nous assistons ici à un emboîtement des références. Emboîtement qui met en évidence la clarté et la méticulosité avec lesquelles l'auteur étudie la situation qu'il affronte.

¹- Hamid, SKIF.Op.cit. P.12.

²- Hamid, SKIF.Op.cit. P.18-19.

Par ailleurs, la neuvième nouvelle du roman renvoie à la source principale pour l'écrivain qui est la Casbah car à partir d'un poème introductif, l'auteur essaye de rappeler au lecteur, la relation que maintiennent les femmes avec ce vieux quartier : une relation fusionnelle pleine de bons et de mauvais souvenirs :

*« O mienne Casbah tirée des songes
De corsaires aux cheveux de corde
Tracé d'une main rêveuse
Sur les escaliers du ciel
Je suis ta fille
Revenue des siècles de lumière
Habillée de voiles tissés de palabres
Sur la pointe des pieds je danse
Des noubas anciennes
Et du jasmin fait collier aux colombes »¹.*

Hamid Skif, tout en adoptant cette source, continue à se référer à celles précédemment citées. Ainsi, il continue à plaider par le biais de différentes voix de femmes Algériennes pour son pays l'Algérie et pour l'émancipation de ses femmes :

« C'est la voix des femmes d'Algérie, une Algérie des profondeurs qui s'exprime à travers ces images et ces mots. Le prétexte en a été la Casbah »².

A vraie dire, l'auteur n'a pas accepté les règles ancestrales qui génèrent comme une vérité immuable dans sa société. Il a porté sur ces dernières un regard critique révélant à la fois la lâcheté et la cruauté des mentalités archaïques qui règnent dans son pays :

« Tu ne trouves pas que tu y vas un peu vite ? Fais attention à ne pas brûler tes ailes de papillon. Garde les pieds sur terre. Ce ne sont pas des gens de notre milieu. Tu l'as bien dit : trop riches et trop...

¹- Hamid, SKIF. Op.cit.P.111.

²- Hamid, SKIF. Op.cit. P.123.

*C'est la raison pour laquelle je veux être speakerine. Si j'y parviens, ils me verront autrement...
Ça risque plutôt de les aveugler, A ta place je réfléchirais à deux fois.
Je les vois mal accepter que leur héritier épouse la demoiselle qui annonce des films...
Et présente les galas ! »¹.*

Ainsi, nous remarquons que l'écrivain inscrit son écriture dans un cadre de *transtextualité*² et s'incline dans le vaste mouvement du renouveau conduit par les fondateurs du nouveau Roman où roman moderne : (Michel Butor, Alain Robbe Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget...) car Skif agit dans la modernisation et le renouvellement des techniques de l'écriture en adoptant une énonciation féminine dans ses nouvelles ; il introduit une rupture avec le roman traditionnel qui reposait essentiellement sur le roman réaliste.

Cette vague de modernisation du roman Maghrébin a commencé en effet en 1956 avec *Nedjma* de Kateb Yacine qui est considéré comme le roman fondateur de la modernité au Maghreb et particulièrement en Algérie :

« Le roman de loin le plus important de la littérature maghrébine, d'avant les indépendances, Nedjma, pulvérise littéralement les modèles hérités du roman réaliste balzacien. C'est de cette subversion formelle qu'il tire sa dimension révolutionnaire, bien plus que de choix idéologiques dans lesquels beaucoup de lecteurs ont voulu l'enfermer »³.

Le rapport transtextuel mêle la littérarité d'un texte à l'échelle des dispositifs ou procédés scripturaux. De façon historique, les fondateurs de la théorie du roman moderne après Dostoïevski, Faulkner et Joyce œuvrent dans

¹- Hamid, SKIF. Op.cit. P.64-65.

²- Gerard, GENETTE. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris :Seuil,1982.P.7. définit la notion de transtextualité : « La transtextualité, ou transcendance textuelle du texte [...], tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

³- Charles, BONN. Kedda,NAGET et Abdellah,MDARHRI-ALAOUI. *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris: EDICEF. Broché,1996.P. 10.

la modernisation et le renouvellement des méthodes de l'écriture dans la deuxième moitié du vingtième siècle ils s'engagent afin de rompre avec le roman réaliste ; c'est le mouvement d'une nouvelle esthétique d'écriture qui se fait connaître et que Nathalie Sarraute définit en formule de ***L'ère du soupçon*** :

« En février 1950, Nathalie Sarraute, auteur de deux roman importants, Tropismes (1939), et Portrait d'un inconnu (1948), fait paraître dans les temps modernes un article intitulé « L'ère du soupçon » [...] ce texte-manifeste prend position sur le roman contemporain. L'ancienne alliance, si commode, de l'auteur et du lecteur, contractée depuis Balzac, autour du personnage typifié, d'une intrigue bien charpentée et de l'usage de la troisième personne est devenue, dit-elle- caduque. La méfiance règne entre les partenaires et touche tout particulièrement le personnage traditionnel. Il est impossible de s'en tenir aux conventions réalistes du siècle passé. Le pacte, assure N. Sarraute, ne va plus de soi. Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon »¹.

En revenant à notre corpus, nous remarquons que la fiction dans le roman de Hamid Skif est conçue selon une nouvelle esthétique qui bouleverse et secoue les habitudes du lecteur, la nouvelle forme entamée par l'écrivain entraîne le lecteur vers une réflexion approfondie et provoque son esprit critique. Skif a rejoint ce courant littéraire moderne en éclatant les formes esthétiques traditionnelles parce qu'il s'est retrouvé face à une société totalement bouleversée et brisée .Il est conscient que la société Algérienne après cent trente-deux années de colonisation française revient au monde et devant elle tous les challenges de la modernité à franchir et tous les poids du sous-développement à rectifier.

A partir de l'écriture moderne, Hamid Skif essaye de se reconstituer dans son authenticité, d'avancer au plan de l'écriture vers un décentrement

¹- Pierre, CHARTIER. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Nathan HER, 2000. P.153.

émancipateur et rentable voire avantageux, Bendjlid partage cette idée dans son œuvre *Le roman algérien de langue française* :

« La modernité textuelle tend à imprimer au signe maghrébin sa spécificité : celle d'être au croisement de deux cultures, l'une appartenant à l'Orient et l'autre à l'Occident. C'est dans cette ambivalence, dans cet entre-deux que le roman algérien se maintient et revendique sa modernité, ses innovations, son renouvellement sans jamais sacrifier ce qui le définit à l'origine. Ainsi, le référent histoire, mémoire collective, tradition orale, mythes, légendes, contes, discours ancestral... constituent une part importante de la texture narrative. Cette diversité dans le croisement fait sa richesse et l'oblige à l'ouverture au monde, à l'Autre, mieux : aux Autres »¹.

Les codes narratifs et discursifs adoptés dans le récit de Skif se font dans les différences et dans les croisements qui forment les bases de la pensée moderne.

Hamid Skif ne peut se contenter d'un repli sur le monologisme car dans son récit les normes de l'écriture sont revues, repensées et développées dans un langage forgé par son imagination qui se nourrit de l'histoire de plusieurs femmes algériennes. Par cet acte l'écrivain inscrit la littérature algérienne masculine dans une nouvelle mouvance qui est celle du combat pour l'émancipation des femmes algériennes.

¹- Fouzia, BENDJELID. *Le roman algérien de langue française*. Alger : Chihab, 2012. P.73-74.

Synthèse

Pour conclure, nous considérons que la littérature masculine du Maghreb s'est métamorphosée ces dernières années. Et cela concerne principalement les romans écrits par les écrivains hommes pour l'émancipation de la femme. Ces écrits éclairent les disciplines annexes telles que l'histoire et la sociologie qui mettent au clair le combat que mènent les écrivains hommes aussi bien par leurs écrits que par les thèmes choisis dans leurs textes.

En somme *Les escaliers du ciel* se distinguent des autres écrits des auteurs hommes grâce à son style. Le texte se constitue à partir de la transgression des normes de l'écriture Balzacienne pour adopter une nouvelle forme d'écriture moderne car les héroïnes de ces nouvelles sont des femmes et par cet acte l'énonciation dans le roman est féminine. C'est à partir de ces différentes voix féminines que l'écrivain a pu rompre le mutisme des femmes algériennes. Par ce fait, leurs paroles se transforment en voix écoutées.

L'écriture de l'écrivain ranime les femmes qui ont pendant des années été confinées dans le silence et les incitent à débloquent leur voix. On ressent que l'auteur fait de sa narration un moyen pour les femmes de battre le silence longtemps exigé dans la société algérienne, tout en prêtant sa voix aux différentes femmes de son récit.

Dans son écriture, Hamid Skif se lance dans un vrai dilemme discursif, narratif et énonciatif. Également à travers son écriture revendicatrice de droit de la femme, nous remarquons que l'écrivain est très touché par la condition féminine et se sent obligé d'exercer une nouvelle stratégie d'écriture pour mener à bien sa revendication afin d'imposer la voix féminine dans une société qui interdit son écoute.

Hamid Skif, grâce à son écriture a réussi à braver les stéréotypes endurés par la femme Algérienne, tout en entamant une autofiction qui lui a autorisé de combiner entre imagination et autobiographie car l'écrivain dans son roman *Les*

escaliers du ciel a été dans l'obligation de se personnifier dans les personnages féminins de son récit. Dans son discours, l'auteur a inscrit sa narration dans le mouvement littéraire de la modernité afin de transgresser les normes de l'écriture traditionnelle et ceci en combinant une écriture masculine à une énonciation féminine. Il ne serait donc pas déplacé de réfléchir à cette nouvelle conception d'énonciation dans la littérature moderne qui rend périssable les principes de l'écriture traditionnelle afin de procurer à la femme un espace d'écoute. Devait-on s'attendre à une révolution de l'écriture pour l'affirmation de soi chez la femme maghrébine ?

Au terme de ce chapitre sur les nouvelles stratégies de la littérature algérienne moderne entamait par Hamid Skif. Nous aborderons dans le second chapitre de cette partie les formes narratives, langagières, énonciatives et discursives dans le récit d'Ahlem Mosteghanemi entre l'histoire et la fiction, le réel et l'imaginaire pour l'affirmation de soi et de la voix des femmes maghrébines.

Chapitre II

Écriture féminine/ Énonciation masculine dans *Mémoires de la chair* de Ahlem Mostghanemi

Introduction

Dans la production littéraire féminine se pose bien souvent la question du regard porté sur la femme, sur la condition féminine dans la société Maghrébine. Bien souvent, les écrivaines cherchent les meilleurs moyens et techniques narratifs pour mettre en exergue dans le texte la dévalorisation du regard porté sur la femme dans la société patriarcale. Il s'agit pour elles de déployer des stratégies de l'énonciation du dire, de la formation discursive qui porte le récit et l'histoire racontée. Il s'agit pour elles, de présenter un discours qui est convaincant auprès du lecteur, qui peut capter son intérêt. La technique du regard dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi est le point focal de notre réflexion. Aussi nous avons choisi de traiter dans ce chapitre cette théorie du regard et en quoi elle est productrice de sens. Dans son roman *Mémoires de la chair* qui est une œuvre romanesque contemporaine, Mosteghanemi dans sa narration porte en elle le masculin et le féminin. L'argumentation avancée dans le présent chapitre s'articule autour d'une écriture féminine travestie et d'une parole masquée derrière une énonciation masculine.

Mémoires de la chair est un texte écrit en arabe et publié sous le titre *Dhakirat al-jassed*¹ en 1993 à Beyrouth. Ce roman a reçu le prix *Naguib Mahfdouz* et le prix *Nour* de la meilleure œuvre féminine en langue arabe.

¹- La traduction utilisée dans notre travail est celle du livre « Dhakirat Al-Jassad 1993 » qui a été traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem, nous remarquons que le traducteur a mis « Mémoires » au pluriel alors qu'en arabe « Dhakirat » est au singulier.

Réédité dix-sept fois, traduit en langue française par Mohamed Mokkedm en 2002. Ce roman a connu un succès exceptionnelle et a fait l'objet de nombreuses études et recherches universitaires¹, car des études sociologiques démontrent que :

« L'appartenance aux élites, avec ce qu'elle procure d'accès à l'enseignement supérieur et de ressources pour l'entrée dans la sphère publique, apparaît comme une composante essentielle, sinon comme une condition de l'action féminine »².

Le roman raconte l'histoire de Khaled, un ancien moudjahid de la guerre d'indépendance de l'Algérie, vivant en exil à Paris où il est devenu un peintre reconnu. Il y retrouve un jour de vernissage la fille de son ancien chef de maquis, une jeune femme séduisante qui lui rappelle sa jeunesse et la ville tant chérie qu'il ne cesse de peindre, Constantine.

Ahlem Mosteghanemi, décrit les différentes phases de cet amour irréel depuis la première rencontre dans cette galerie parisienne où Khaled expose ses toiles. Passion démesurée, envahissante, exclusive et pourtant cet amour ne se nourrira que de rêves et d'illusion. Car, entre Khaled et Hayet, il ne se passera rien. Un simple baiser volé à l'intimité d'un couloir qui, un bref et court instant, rapprocha dangereusement deux corps désirants.

Pourquoi justement Hayet, la fille de Si Tahar, son ancien et vénéré chef de maquis ? Hayet n'est pas une belle écervelée qui se jout de la passion de Khaled. Elle est la mémoire de son passé de combattant. Elle est l'Algérie.

¹- Parmi les recherches universitaires, nous retrouvons la thèse de Abir Mohamed Dib (2015) sur l'écriture du corps chez Ahlem Mosteghanemi et la thèse de Khireddine Amel (2019) en anglais « Gender and the nation in the novels of Ahlem Mosteghanemi and Ahdaf Soucif » ainsi que l'article de Mariane Biter 2014 « Le narrateur masculin dans mémoires de la chair. Enjeux et significations ».

²- Alain, ROUSSILLON & Fatima-Zahra,ZRYOUIL. *Être une femme en Egypte, au Maroc et en Jordanie, aux lieux d'être*.Paris :Aux Lieux D'etre,2006. P.130.

Hayet symbolise la plénitude d'une vie. L'échec amoureux laisse place au néant chez Khaled comme ces ponts de Constantine qu'il ne cesse de peindre sur ses toiles, est au-dessus du vide. A l'image de cet amour sans lendemain, le roman brosse l'histoire d'une génération, « tuée par ses rêves ». Lorsqu'à l'automne de cette terrible année 1988, Khaled doit pour une deuxième fois séjourner en Algérie, le pays, comme lui, « entre dans l'âge du désespoir ».

Pourquoi l'écrivaine prend-elle la voix d'un personnage masculin ?

Pourquoi est-ce un homme qui parle de sa passion pour une femme ? Est-ce par pudeur ?

Ahlem Mosteghanemi raconte et se raconte à l'aide d'une voix masculine qui lui procure une certaine protection et tente de s'écrire en qualité de sujet, en plongeant dans une autofiction qui mêle un monde imaginaire à son propre vécu, elle essaie de se procurer le droit d'être écoutée dans une société où les récits les plus écoutés sont consacrés à la voix masculine, l'écrivaine renvoie ainsi au fait de rendre la voix aux femmes qui sont restées longtemps dans l'ombre et le silence, et se procure par ce fait le droit de penser alors qu'elle n'était que pensée. Cette nouvelle écriture féminine affirme une rupture remarquable avec les récits traditionnels des écrivains masculins. Par ce fait, cette écriture se caractérise en tant qu'une conquête identitaire car personne selon les écrivaines maghrébines, ne peut dévoiler ce « sujet » féminin à part la femme.

Cette idée nous renvoie à ce que retrace Hélène Cixous dans « Entre l'écriture » :

« J'accouche. J'aime accoucher... Une voix de texte ! Confusion ! Mes seins débordent de lait ! De l'encre »¹.

¹- Hélène, CIXOUS. *Entre l'écriture*. Paris : des femmes, 1986. P.56.

En fait, une femme, par l'écriture, donne la vie. Elle accouche du texte. Mais l'écriture permet aussi à la femme de donner vie, car l'écriture est nourriture :

« Une nourriture spirituelle la seule qui permet d'aller loin, très loin sans même se déplacer »¹.

En écrivant, la femme franchit toutes les frontières et se délivre de toutes les barrières et va au-delà des règles ancestrales qui se basent sur la claustration de la femme. Cependant dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi nous retrouvons une énonciation masculine car le discours est assumé par Khaled : l'écrivaine a choisi de rester absente, et de n'établir aucune relation directe avec le lecteur. Nous retrouvons uniquement des indices de sa présence dans l'énoncé, par la présence du « Tu ». L'auteure dès le début se met sous l'autorité masculine. Son écriture n'est donc féminine dans une première lecture que parce qu'elle signe Ahlem. Mais sa posture discursive, elle la masque, la travestit par le discours masculin, celui de Khaled. Les lecteurs de *Mémoires de la chair* sont aptes à recevoir cette histoire d'amour. Ils lisent la confession passionnelle d'un homme pour lequel ils ressentent de la pitié : c'est un handicapé, exilé de son pays et représentant tout le désespoir de sa génération.

Dans ce chapitre nous nous sommes appuyées dans nos analyses sur les travaux de Philippe Lejeune (1975) et de certains autres auteurs critiques incontournables Breton (1930) ; Detrez (2014) ; Didier (1991). Nous avons convoqué dans notre démarche les phénomènes de l'énonciation et les mouvements littéraires qui fondent la stratégie d'écriture de l'auteure afin de faire entendre sa voix pour dénoncer les coutumes ancestrales, archaïques et figées de l'ordre social patriarcal. Nous avons essayé, à travers une étude analytique du roman *Mémoires de la chair* d'examiner la narration adoptée

¹- Hélène, CIXOUS. Op.cit. P.80.

par l'écrivaine et le jeu des formes génériques qui lui ont permis de se couvrir du regard accusateur du lecteur. Nous avons également mis en lumière la transgression des normes narratives, langagières et discursives pour montrer la révolte de l'auteure qui décide de sortir du silence et d'imposer une voix de l'engagement contre les privilèges accordés à l'homme par l'ordre patriarcal au détriment de la femme. Compte tenu de cette présentation de notre problématique, nous présentons notre analyse du corpus choisi dans ce chapitre en trois axes :

1. Ecriture féminine cachée derrière une énonciation masculine.
2. Ecriture de la modernité et transgression des normes
3. Ecriture féminine engagée.

1. Une Ecriture féminine cachée derrière une énonciation masculine

Ahlemn Mostaghanemi est cette voix féminine rare de littérature algérienne, qui à l'apparition de chaque roman, nous chuchote à l'oreille qu'il y a toujours une autre manière de prendre la parole pour une femme algérienne. Dans *Mémoires de la chair*, Ahlem Mosteghanemi aborde le parcours d'un homme « Khaled » dans un univers en éternel perte de sens.

De loin, l'écrivaine contemple le drame qui hante son pays natal où la tolérance, la conscience, le sens propre des humains ont perdu leurs places. Un univers vidé de ses principes et de sa morale, dans lequel les hommes progressent seuls, refusant même parfois de partager le même espace avec la femme, hantés par l'égoïsme de leur propre personnalité dans un monde qui éblouit dans l'obscurité.

Le roman suscite l'attention du lecteur par son style unique et audacieux, caractérisé par une histoire nouée autour d'une quête féminine et par l'imagination qu'il développe. Il s'agit d'une nouvelle entreprise littéraire dans

le circuit d'écriture de Ahlem Mosteghanemi qui a pour but de confronter la parole à un univers fait d'obstacles entre espace et temps. L'écrivaine prend véritablement conscience d'une énorme blessure face à l'absence et au mutisme irrévocable exigés par le patriarcat. Ainsi, refusant de subir éternellement la douleur de l'enfermement et de la soumission et de se sentir constamment comme une âme vide de voix, elle écrit une histoire sensible à la difficulté des itinéraires et à la richesse des épreuves.

Sa détermination distincte est de changer le sens de son existence. Et ce n'est qu'à travers l'acceptation de sa voix dans une société archaïque marquée par une abondance de domination masculine qu'une épreuve personnelle devient possible en même temps qu'un sentiment tout récent de réincarnation de son être féminin en perpétuel évolution.

C'est un défi audacieux qu'a tenté de gagner Mosteghanemi pour ce roman en lançant une histoire qui fait face aux préjugés d'une société archaïque en entamant une voix masculine celle de Khaled victime d'une agression physique dérangeante et qui se trouve confiner à une solitude rageuse :

« *Faute de pouvoir extraire les balles, on a dut m'amputer le bras* »¹.

Nous remarquons une fuite du moi dans le roman qui peut entraîner une réaction d'agacement devant la curiosité du lecteur car dans *Mémoires de la chair*, l'écrivaine avait bien autre chose à faire qu'à délivrer des secrets d'alcôve ; il lui fallait narrer une double conquête : celle de l'écriture et celle de la soumission. Les deux conquêtes, aboutissent à un seul et même résultat qui est celui de l'affirmation de sa voix et de son être dans une société qui forge pour anéantir la progression et l'émancipation de la femme.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. *Mémoires de la chair*. Roman, traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem. Paris : Albin Michel, 2002. P.35.

L'écart est alors constitué en système afin de cerner un « moi » qu'elle repousse et n'accepte pas de présenter comme une réalité stable, pour qui elle nécessite le droit à une métamorphose éternelle dans une certaine forme d'écriture vide d'architecture. Ahlem Mosteghanemi se munie de cette écriture spontanée qui est l'une des caractéristiques de l'écriture féminine afin de raconter la dure réalité vécue par les femmes algériennes mais en se servant de la voix d'un homme.

Ainsi, il s'agit pour nous de démontrer ici comment Ahlem Mosteghanemi a affirmé sa place, a conquis le droit à l'écriture dans une société patriarcale ; mais de façon plus délimitée, nous voudrions également examiner comment a-t-elle pu inscrire son récit dans une écriture autofictionnelle dans *Mémoires de la chair* car l'écrivaine fait recours à son imagination afin de prouver son existence et faire écouter sa voix en se servant d'une énonciation masculine qui est celle du héros de son histoire « Khaled » vu que le « moi » féminin est beaucoup plus menacé dans la société maghrébine.

Si l'on suit le cheminement de l'histoire, on découvre que la méthodologie entamée dans l'ouvrage est beaucoup plus clair puisque l'écrivaine raconte dans les différentes parties qui structurent son récit, l'affirmation de son être par rapport à deux forces qui progressivement risquent de l'anéantir : la société et l'homme.

Dès le départ, la place de la femme dans cette société archaïque était affaiblie et perturbée entre la force masculine d'un côté et celle des règles rigides des traditions sociétales de l'autre. Il ne s'agit pas ici de montrer les différentes étapes de cette lutte dans la vie d'Ahlem Mosteghanemi mais de démontrer comment s'affiche cette double lutte dans l'autobiographie. Alors que la vie sentimentale est la plus représentée, l'union est relativement gommée dans *Mémoires de la chair*. En rapprochant ces deux événements qui marquent la vie de « Khaled », l'écrivaine tente de répondre aux biographes déconcertants

et imparfaits. En effet, elle n'intervient pas, que pour imposer le droit à la parole mais également pour se procurer une place dans la société, l'écrivaine le souligne sur ce passage :

« Je m'étonnais de constater qu'il n'y avait qu'un seul portrait, celui d'une femme, dans votre exposition. Vous ne faites pas de portraits ? Si, j'en ai fait à une époque. D'autres sujets m'ont intéressé après cela. En peinture, plus l'artiste avance en âge et en expérience, plus les surfaces rétrécissent, et il doit s'étaler pour mieux s'exprimer. En réalité, je ne peins jamais les visages des personnes que j'aime vraiment... seulement ce qui les suggère : silhouette, ondulation de cheveux, pan d'une robe, bijou...tous les détails qui collent à la mémoire après une rupture...tous les détails qui mènent à la personne en question sans vraiment la dévoiler »¹.

Tout au long du récit, nous remarquons que la société codifie fortement l'état civil de la femme :

*« - Est-ce tout ce que je vous inspire ? m'avait-elle dit avec une voix empreinte de reproche, comme si j'avais insulté à sa féminité.
- Non, votre corps m'a fortement inspiré, seulement voilà, j'appartiens à une société où l'âme se préserve des reflets des corps nus, répondis-je, conciliant. Vous êtes la première femme que je vois nue sous la lumière bien que je sois un peintre professionnel...toutes mes excuses, mon pinceau me ressemble, il refuse le partage d'une femme nue avec d'autres, même en réunion de travail ! »².*

Le « moi » de la femme, à ce point rejeté, brisé, se réforme cependant grâce à un certain concept qui échappe aux règles rigides de la société, et qui va être le point de départ de l'écriture : « L'amour ». Le narrateur le déclare dans ce passage :

*« Nous nous sommes donc rencontrés...
Le tremblement de terre a eu lieu.
L'un de nous deux était le volcan, et j'étais la victime.
O femme qui s'adonne aux incendies,*

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. p92-93.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. p94.

O volcan qui emporte tout sur son passage, et brûle mes plus chères reliques...

D'où tires-tu toutes ces vagues de feu ?

Comment fuir les terres fiévreuses, pareilles aux lèvres d'une Gitane amoureuse ?

Comment ai-je pu être aussi imprudent face à ta fausse modestie ?

Comment ai-je pu ignorer mes vieilles leçons de géographie : les volcans n'ont pas de sommets, ce sont de modestes collines. Les collines seraient-elles capables de tant de dégâts? »¹.

Si le thème de « l'amour » est si important dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi, c'est qu'il réunit de manière frappante les deux éléments de la création du « moi » : La liberté de la parole et de l'espace. L'amour, permet à la femme de se retrouver et à l'auteure d'écrire et se trouver par l'écriture. En ce sens nous remarquons que *Mémoires de la chair* est surtout l'histoire d'une naissance de l'écriture moderne. Une naissance retardée, cachée parfois, compliquée et dont le récit traverse. C'est ici qu'apparaît l'ambiguïté de l'approche autobiographique car Mosteghanemi narre son histoire par le biais d'un « Je » énonciateur masculin.

Le « Je » narrateur dans le roman d'Ahlem Mosteghanemi n'est pas celui d'une femme mais celui d'un homme. *Mémoires de la chair* qui paraît appartenir au genre autobiographique, place comme centre même de l'architecture du roman, un « moi » moins menacé par un rejet que si le « Je » énonciateur est celui d'une femme. Maïssa Bey évoque cette même idée dans son dernier roman *Nulle autre voix* où elle déclare :

« Ecriture pour soi, écrire sur soi est une activité dangereuse. Il est trop dangereux de trop se rapprocher de soi »².

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit, p97.

²- Maïssa, BEY. Nulle autre voix. Alger : Barzakh, 2018. P.170

Le roman de Mosteghanemi raconte une histoire d'amour, celle d'un ancien maquisard qui, pendant la révolution a perdu son bras et qui à l'indépendance de l'Algérie parce qu'il n'était pas d'accord avec le pouvoir en place, se retrouve exilé à l'étranger, coupé de ses racines. Pour dépasser ce double handicap, physique et territorial il se met à la peinture. Et ses principaux tableaux sont des ponts qui lui rappellent sa ville natale Constantine, ville de l'auteure.

*« Et voilà Constantine...les membres froids, les lèvres fiévreuses, et le comportement imprévisible.
La voilà...ah, si tu savais comme tu lui ressembles !
Laisse-moi fermer cette fenêtre !
Il faut s'y faire : les choses ordinaires nous arrivent aussi »¹.*

Dans les romans écrits par des femmes qui racontent leur vécu, leur angoisse, leur espoir, nous retrouvons généralement un personnage féminin, une voix féminine qui prend en charge le récit. Dans *Mémoires de la chair*, Ahlem Mosteghanemi choisit de faire de son personnage Khaled le vecteur de son histoire. Didier. B souligne à ce propos :

« Je ne fis point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman (...). Je pourrais donc parler sans ordre et sans suite, tomber même dans beaucoup de contradiction. La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquence, et je ne crois point du tout (mais du tout) à ceux qui prétendent s'être toujours trouvés d'accord avec le moi de la veille »².

Ahlem Mosteghanemi se couvre et se protège par le biais de cette transformation qui lui a permis de passer d'un « moi » féminin à un « moi » masculin pour ne pas être jugée et censurée. Comme l'explique Belaghoueg :

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. p14.

²- Beatrice, DIDIER. *L'écriture-femme*. Paris : Puf, 1991. P.189.

« L'écriture c'est la liberté de l'imaginaire qui permet de créer des fictions où se mêlent la jouissance de posséder et celle de rêver, de s'évader, de s'extraire à la réalité et au monde qui entoure quand la douleur devient extrême, celle de l'enfermement et de l'étouffement »¹.

Nous pouvons présumer au préalable que l'auteure a souhaité mettre une limite entre le narrateur et l'auteur, à travers la transformation du genre du narrateur principal de l'histoire, mais principalement pour se couvrir des divers préjugés touchant son œuvre et sa pensée en qualité d'écrivaine femme. Nous retrouvons cette idée chez Christine Détrez dans *Socialisations, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb* où elle déclare :

« Evoquer les pratiques d'écriture des femmes du Maghreb soulève dès la première ligne une série de questions, comme si chaque terme de l'expression était en soi problématique, et véhiculait son lot de représentations, se diffractent à l'infini le prisme des représentations et fantasmes, tant populaires que scientifique »².

Cependant, une autre question vient s'ajouter aux premières : Pourquoi utilise-t-elle cette technique littéraire et de quoi veut-elle se protéger ?

Le conteur-homme est utilisé comme protection contre tout regard dénonciateur envers l'écrivaine, regard qui aurait aisément confondu l'écrivaine et la narratrice, et qui aurait évalué la femme par rapport à son personnage, ce passage le souligne :

« Mais il y avait des mots dont le réalisme ne prêtait à aucune ambivalence.
 Sur mon corps passent tes lèvres
 Enflamme-moi ô femme de tes brasiers
 L'amour nous rapprochera un jour
 Nous rapprochera un désir charnel

¹- Zoubida, BELAGHOUEG. Malika Mojeddem, « du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie », in, *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran: CRASC, 2010.P.190.

²- Christine, DETREZ. *Socialisation, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 2014.P.81.

*Je me suis uni à toi
La révolution n'était-elle qu'un condensé de mots dont Ziad usait pour
se donner bonne conscience ? Il préférerait être vaincu par la mort que
par une femme »¹.*

La narration de la romancière nous propose une histoire où il y a énormément d'événements qui se confondent avec la vie de son père à qui elle destine son ouvrage. Mais les similitudes avec son propre vécu rendent la frontière entre l'imaginaire et la réalité trop exigüe. Ainsi que l'héroïne de l'histoire, a vécu à Paris où elle est auteure. Cette dernière, se manifeste à son tour en s'appuyant sur l'intérêt de dissocier entre la création et la biographie chez un artiste. Dans ce sens, nous reprenons ses propos :

*« Il y a des créateurs qui savent mettre leur génie dans leur œuvre,
d'autres confondent leur vie et leur génie, laissant derrière eux une
biographie impossible à falsifier »².*

Afin de se couvrir du jugement blâmeur du lecteur, l'auteure par son écriture énonce un récit « falsifié », une partie de sa vie revisitée. Elle nous offre une écriture différente par rapport à ce que l'on a l'habitude de voir dans les romans féminins, elle pratique une autre forme d'écriture, une autre façon de se représenter en choisissant un narrateur homme.

« Célébrer la gloire de la pomme serait-il un phénomène exclusivement arabe ? Ou bien est-ce parce que la pomme continuant de porter l'odeur délicieuse du péché originel, on ne cesse de la chanter dans presque tous les pays arabes ? Et si tu étais une pomme ? Non. Tu as seulement été la femme qui m'a incité à manger la pomme. Instinctivement tu as joué à Eve avec moi. Je ne pouvais qu'être stupide comme Adam »³.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.252.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit.P.124.

³- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit.P.92-93.

Par cette transformation, l'écrivaine tient un langage qu'elle seule peut gérer en mettant en place un narrateur qui la sépare du regard accusateur du public.

Le rôle relatif du « Je » par ce fait est davantage apparent dans la conscience du lecteur, qui n'adjuge plus ni les extraits osés de l'histoire d'amour, ni la similitude qu'il suspecte avec le vécu de l'héroïne, car il ne peut pas se prononcer ou juger. Ahlem Mosteghanemi le souligne dans ce passage :

« Surtout pour le public arabe, qui juge la personne de l'écrivain dans son écriture parce qu'il ne lit pas beaucoup et est maintenu dans une certaine « misère culturelle » »¹.

Ce que nous pouvons dire à la fin de cet axe, c'est que l'auteure entame une fuite en avant par l'intermédiaire du « Je » masculin pour se protéger des préjugés du lecteur. Nous allons analyser dans l'axe qui va suivre, comment la narratrice a cassé l'écriture autobiographique grâce à l'autofiction.

2. Écriture de la modernité et transgression des normes :

Ahlem Mosteghanemi représente en premier dans son écriture une force de création par ces multiples formes qui s'apparentent à l'écriture moderne en insérant dans son texte des passages poétiques qui semblent prendre une forme musicale dans le récit :

*« Me voilà encore aujourd'hui dans un autre exil, une tristesse et une douleur différentes, avec vingt cinq années en sus, parsemées de déceptions et de défaites personnelles...et peu de victoires notables.
Me voilà devenu aujourd'hui...
Un grand peintre algérien, si ce n'est le plus grand, selon les critiques occidentaux.
Me voilà aujourd'hui...*

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.253.

Petit prophète ayant puisé son inspiration un certain automne dans une misérable chambrette tunisienne de Bab Essouika.

Me voilà...

Prophète mais hors de son pays comme le veut l'usage...

Me voilà...

Phénomène mais hors de son pays comme le veut l'usage...

Me voilà...

Phénomène artistique, et pourquoi pas quand on sait que le destin d'un handicapé est d'être un phénomène ? »¹.

Par-delà la narration quelque peu naïve, le lecteur ne manquera pas de remarquer la relation qui se crée entre l'histoire narrée et la création romanesque car dans les paragraphes suivants l'écrivaine expose sa théorie afin que le lecteur puisse suivre le cheminement de l'histoire :

« Qui de vous deux est ma fille...qui est ma maîtresse ? Une question qui ne m'avait même pas effleuré l'esprit le jour où tu découvrais cette toile... qui avait ton âge. Officiellement tu étais plus âgée, de quelques jours seulement. En réalité, elle était plus jeune que toi de quelques mois.

Nostalgie fut pour moi un début, à deux reprises : Le jour où je me suis saisi de mon pinceau pour la première fois afin d'entrer dans l'aventure de la peinture, et le jour où tu t'es tenue debout devant elle car, à ce moment-là, c'est moi qui suis entré dans une aventure avec le destin »².

Lahire Bernard souligne l'idée de la théorie exposée par l'écrivaine sur ce passage :

« La création littéraire, comme le jeu, comporte des règles et des enjeux propres ; elle reste incertaine dans son déroulement et ses résultats, tant esthétiques qu'économiques (principe d'incertitude économique et principe d'incertitude esthétique) ; elle ne peut pas d'emblée être pensée comme économiquement rentable et doit rester

« Gratuite », au moins dans l'esprit qui anime les joueurs ; et enfin c'est une activité qui s'accompagne d'un fort sentiment d'«irréalité » par rapport à « la vie courante », mais qui est « néanmoins capable

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.61.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.62.

d'absorber totalement le joueur » et peut même être perçue par les joueurs les plus investis dans le jeu comme la « vraie vie » ou la « seule réalité » digne d'être vécue »¹.

La grande création qui est représentée dans *Mémoires de la chair* et qui le classe comme un roman étrange, non pas véritablement vécu mais rêvé, c'est bien la large place qui est donnée à cet être imaginaire dans l'autobiographie « Khaled » qui n'est pas à vrai dire, un simple personnage du roman mais le héros principal de l'histoire :

*« - Bonjour, Si Khaled...comment va tu ?
Un voisin me salue. Son regard a gravi l'échelle de ma tristesse. Ma présence matinale sur le seuil de la terrasse l'étonne. Je le regarde, perdu dans mes pensées, se diriger vers la mosquée. Des passants vont dans la même direction, certains traînant le pas, d'autres avec empressement. Le pays tout entier va à la prière. La radio, elle, appelle à dévorer la pomme. Une multitude d'antennes paraboliques se dresse face aux minarets afin de voler aux chaînes de télévision étrangères les mille manières –modernes- de croquer une pomme !
J'avale ma salive. Je n'aime pas les fruits, surtout pas les pommes. C'est toi que j'aime. Est-ce ma faute si ton amour a la forme du péché ? »².*

Il est représenté comme une revanche devant le refoulement des règles ancestrales imposées par la société maghrébine, homme soucieux d'écarter les traditions rigides de sa société aux préjugés dans l'amour qui porte à « Hayat ».

Au fil du récit, nous remarquons que l'écriture de Mosteghanemi est née à la fois d'un besoin de tout dire et Khaled est l'objet du dévoilement car grâce à ce personnage le lecteur sent que le roman ne s'écrit pas mais se joue mais il s'agit d'un jeu sacré qui met au clair toutes les souffrances subissent par les

¹- Bernard, LAHIRE. *Monde pluriel, Penser des sciences sociales*. Paris : Seuil, 2012. P.185.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.13-14.

femmes maghrébines. Nous retrouvons une seconde fois un passage de Bernard Lahire qui partage le même esprit créatif de Mosteghanemi en ce qui concerne les nouvelles formulations qui cerne les éléments du système littéraire :

« Le concept de « jeu littéraire » désigne en fait un champ secondaire assez différent dans son fonctionnement de champs parents–champs académiques et scientifiques notamment- qui disposent des moyens économiques de convertir les individus y participant en agents rémunérés et stabilisés et de les amener ainsi à mettre l'essentiel de leur énergie à leur service »¹.

La romancière garde à travers sa création littéraire une nostalgie dans la représentation de son héros qui forge pour la liberté totale de la femme, dans le déroulement des événements de l'histoire en autorisant sa puissante présence dans le récit. Ce passage le souligne :

*« Je suis ce que tu as fait de moi, ma chère !
Et toi comment vas-tu ? O femme que ma nostalgie habille de folie pour te faire prendre peu à peu les traits d'une ville et les formes d'un pays... que j'habite à l'insu du temps comme si j'habitais les pièces de ma propre mémoire, closes depuis des années ! Comment vas-tu ? O mûrier qui s'habille traditionnellement de deuil à chaque saison ! Dis-moi où tu es maintenant ? »².*

Par ce fait, nous réalisons que « Khaled » représente le discours maghrébin en liberté grâce au pouvoir de l'imagination de l'écrivaine qui l'a créé.

Il n'est donc pas indifférent d'avouer que le personnage le plus réussi du roman est « Khaled » à l'aide de la façon dont l'écrivaine résume l'intrigue de son autobiographie, qui est fortement soulignée par l'emploi de tournure stylistique afin de rendre réel, un amour imaginaire qui hante la vie du héros.

¹- Bernard, LAHIRE. Op.cit. P.184.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.14.

«Je me suis posé beaucoup de questions depuis. Comment as-tu fait pour retrouver ma trace, moi qui avais évité tous les chemins menant vers toi ? Pourquoi es-tu revenue alors que se cicatrisait la blessure, que le cœur si longtemps hanté par ton ombre se vidait peu à peu du souvenir de ce jour où tu avais rangé l'amour dans tes valises pour partir habiter un autre cœur ?

Tu avais déserté mon cœur...tel un touriste la ville... pour lui tout est calculé, connu, réservé d'avance, l'heure du départ, les sites à visiter, la pièce de théâtre à voir, les magasins où faire emplette de souvenirs... »¹.

Par ce fait nous réalisons que dans l'écriture moderne rien n'empêche l'auteur d'inventer ce qu'il ne connaît pas, et par ailleurs un des leitmotifs de *Mémoires de la Chair* repose sur la mise en garde du lecteur contre toute identification entre l'auteur et le personnage romanesque.

Khaled n'est pas Ahlem Mosteghanemi, et la nécessité de prouver cette intervalle semble être un des arguments de l'autobiographie. Donc l'autobiographie est à rendre compte dans l'œuvre de Mosteghanemi, car elle découle d'un personnage masculin qui heurte les règles ancestrales et dénonce l'éducation maghrébine qu'il a reçue afin de permettre à la femme de franchir l'interdit et lui ouvrir le chemin de l'écoute dans sa société. Par cet acte nous réalisons que Ahlem Mosteghanemi est passée de l'autobiographie à l'autofiction pour rendre son personnage principal réel et ceci est l'une des caractéristiques de l'écriture moderne, Dominique Ranaivoson partage cette idée dans son article en déclarant que :

« L'écrivain francophone sans avoir besoin de débattre sur quelque valeur que ce soit, sans se justifier, se place lui-même dans une position de plus ou moins grande autonomie. Selon les lieux et quel que soit le contenu de son texte et sa littéarité, il sera reconnu comme un ambitieux attiré par l'Occident ou un moderniste voulant échapper aux canons esthétiques ou un libertaire fuyant les règles de sa

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.17.

communauté ou un lettré capable d'éclairer le chemin de ses semblables »¹.

De ce fait, l'interdit peut être exprimé librement dans l'oeuvre de Mosteghanemi car le narrateur est masculin donc l'essai romanesque fonctionnera et l'autobiographie également sera acceptée par le lecteur maghrébin qui tolère mieux les déclarations sur la vie sentimentale aboutissant d'une voix masculine et non pas d'une voix féminine.

C'est à cause de ces difficultés causées par les traditions maghrébines que l'écrivaine est passée par une fuite du « moi », afin de ne pas subir un blocage voire un rejet du lecteur maghrébin qui la fait sombrer dans le silence. Le passage d'une écriture féminine à une voix masculine est aussi représenté comme un accès à une vie quelque peu libre pour la femme c'est véritablement une conquête par l'écrit de la liberté et de la véritable identité de la femme maghrébine. Donc pour Mosteghanemi, l'écriture fut d'abord et avant tout une méthode de gagner l'indépendance féminine et en refusant la vie de soumission, elle permet à la femme maghrébine de s'intégrer à la société en profitant de tous ses droits confisqués depuis des années, le narrateur le déclare ci-bien sur cet extrait :

« En réalité, un roman réussi n'est rien d'autre que la liquidation d'une mémoire, peut-être même d'une personne, avec un silencieux, à l'insu de tous. Seule la personne visée sait que ces mots projectiles lui sont destinés. Les romans ratés ne sont en fait que des crimes ratés et il faudrait dessaisir leurs auteurs du droit de porter la plume car, maniant mal le verbe, ils risquent de tuer inconsciemment n'importe qui, y compris eux-mêmes... après avoir tué les lecteurs...d'ennui ! Comment se fait-il que ton sadisme n'ait pas éveillé mes soupçons et comment n'ai-je pu prévoir cette tuerie que tu poursuis avec de nouvelles armes ?

¹- Dominique, RANAIVOSON. « Textes contruits par écrivains écartelés : du danger de vouloir séduire Nord et Sud ». Actes du Colloque organisé par l'UCCLLA/CRASC.Oran :CRASC ,2012. P.18.

Je n'avais jamais imaginé que tu puisses me prendre en ligne de mire et c'est pour cela que j'avais ri. Peut-être même que, ce jour-là, avait commencé mon autre forme d'admiration pour toi, celle de la victime pour son propre tortionnaire »¹.

Par son écriture travestie, Ahlem Mosteghanemi permet à la femme maghrébine d'échapper à la différenciation oppressante entre les sexes dans sa société et ce n'est qu'à travers le déguisement de sa voix qui est présentée comme une nécessité que l'écrivaine a pu dire tout haut ce qu'elle ressentait tout bas. Donc l'idée du travesti du « Moi » a permis à l'écrivaine de s'exprimer librement.

L'écriture d'Ahlem Mosteghanemi porte en elle toute une signification psychanalytique. Ce qui la classe dans le mouvement littéraire de la modernité, qui permet de remettre en cause la forme narrative du roman objet de notre réflexion et qui marque une rupture avec les règles et les structures du roman balzacien traditionnel. La nouvelle écriture entamait par l'écrivaine fait éclater le système des personnages tout en introduisant une touche à elle, par le biais de son imagination. En nous plongeant dans les profondeurs du « Moi », à l'apparence fictive masculine, à la recherche d'un « Sur-moi » réellement féminin (celui de l'écrivaine et non du narrateur), le roman opère une rupture avec l'écriture classique des autobiographies. Adoptant une énonciation masculine, l'écrivaine rompt avec « Le pacte autobiographique » de Philippe Lejeune qui est défini comme un

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »².

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.19-20.

²- Philippe, LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.P.120.

Elle met fin au « Je » des autobiographies traditionnelles où le « Je », personnage narrateur, renvoie à l'auteur. Par ce fait, l'œuvre « autobiographique » prend une nouvelle forme où tout ne renvoie pas à la « réalité ». Nous sommes en pleine « énigme », critère de la modernité et même de la postmodernité où le « Je » écrivain ne renvoie plus au « Je » de la vie. L'écrivaine le retrace sur ce passage :

« Je brûlais d'envie de lire la suite de l'histoire, celle-là même qui s'était achevée à mon détriment, sans que je connaisse les rebondissements de ses derniers chapitres, et dans laquelle je ne suis que le témoin absent après avoir été principal témoin...témoin et victime dans une histoire où il n'y avait place que pour un seul héros »¹.

Nous rencontrons cette même idée chez Chiali où elle affirme dans l'un de ces articles :

« L'écriture se traduit par un feuilleté où histoire et fiction se mêlent puis s'affrontent afin de proposer enfin une écriture autre, un troisième tracé discursif, capable de construire sa propre littérature et sa propre historicité »².

Le deuxième critère de cette écriture de la modernité est l'utilisation par l'auteur de la « mise en abyme » où il s'agit d'insérer dans l'histoire principale une histoire où l'on retrouve, en abrégé, les éléments de la première histoire. Cela crée une fragmentation dans l'écriture chez l'auteure. Elle est alors partout dans sa narration : Khaled peint et écrit, et le « Tu » écris également un roman :

*« Mes paroles t'avaient surprise. Tu ne t'y attendais pas.
- Tu as peut-être raison...mais on ne tue en fin de compte que ceux qu'on a aimés. En contrepartie on leur donne l'écriture littéraire.
N'est-ce pas une juste transaction ?*

¹ Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.21.

² Fatima Zohra, CHIALI. « L'histoire au féminin selon Assi Djebar : à travers une étude sémiotique de loin de Médine », in, *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran-Algérie : CRASC, 2010. P.92.

Juste ? Qui conteste aux tyrans leur justice et leur injustice ? Qui s'est opposé à Néron mettant le feu à Rome par amour pour Rome, et pour satisfaire sa pyromanie ? Et toi, n'étais-tu pas, comme Néron, une femme qui s'adonnait équitablement à l'amour »¹.

Mosteghanemi propose alors une mise en scène de « Soi ». L'écrivaine fait appel à ce procédé scriptural moderne pour, non seulement sauvegarder son intimité, mais aussi et en même temps, lancer un clin d'œil au lecteur et lui faire comprendre qu'il s'agit, dans ce roman d'elle et de sa vie. Elle le souligne sur ce passage :

« Prévoyais-tu mon inéluctable fin et faisais-tu tout pour rendre ma tragédie douce à vivre...ou bien jouais-tu comme à ton habitude avec les mots, testant leur impact sur moi, et jouissant en secret de ma perpétuelle confusion devant toi, et de mon admiration pour ta capacité à inventer une langue toujours à la mesure de tes contradictions »².

Le « Tu » de la narration est une écrivaine qui ne saurait être qu'Ahlem Mosteghanemi car c'est une femme maghrébine ayant un vécu algérien. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Bendjelid dans *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs* :

« Dans cette description de soi et de l'Autre, l'écriture déclenche un processus qui entretient un discours dans la polyvalence des regards et la polyphonie des voix, un discours ambivalent (la parole oscille entre exclusion irrémédiable et tolérance relative) entraînant des extensions à l'intérieur de la narrativité ce qui participe à des distorsions faisant éclater les pôles des séquences »³.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.20.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.21.

³- Faouzia, BENDJELID. « Identité/Altérité et poétique de l'écriture romanesque dans le roman « Les yeux Baissés » de Tahar Ben Jelloun ». *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs* sous la direction de Mohamed, DAOUD, Acte du colloque international, organisé le 2-3 novembre 2002 à Oran-Algérie : CRASC, 2006. P. 61.

L'espace entre la narration fictive et la vie réelle est alors en même temps conservé et aboli. Ainsi, l'écrivaine a agencé son roman *Mémoires de la chair* avec minutie, tout en multipliant les personnages : « Khaled ; Hayat », d'une multitude d'intrigues secondaires et diverses autour d'une histoire centrale. Nous prenons comme exemple ce passage où l'écrivaine évoque son père et lui dédie son livre

« ...Et à mon père, puisse-il trouver là-bas une âme qui maîtrise l'arabe et lui lise ce livre...son livre »¹.

En se basant sur une liberté d'écriture, Ahlem Mosteghanemi essaye par tous les moyens de détacher la femme de la tradition littéraire du roman masculin où l'homme était le seul à avoir le droit d'écrire et de dire.

*« Je préfère la complicité de la page blanche et la grandeur de son silence.
Tout m'agresse ce soir...et j'ai l'impression de pouvoir écrire quelque chose de merveilleux, qui n'irait pas à la poubelle »².*

Mémoires de la chair marque le surgissement d'une écriture moderne où Ahlem Mosteghanemi faisant croire à une adhésion à la littérature classique purement masculine, renouvelle considérablement le genre de l'écriture, comme l'explique Belkacem Dalila dans « *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures* » :

« L'écriture est un refuge. Elle cherchait un remède à ses maux et à ses souffrances et l'écriture l'a aidée à y parvenir. C'était plus qu'une envie, un besoin de mettre des mots et des maux sur papier, il fallait

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit.P.8.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit.P.25.

qu'elle extériorise ce qui la suffoquait depuis son enfance, depuis qu'elle a pris conscience de ce qui l'attendait car elle est née fille »¹.

La narration à la première personne installe une ambiguïté et donne l'effet d'incohérence et d'angoisse, car l'auteur doit se mettre dans la peau du personnage. A ce propos Stanzel déclare :

« Le narrateur à la première personne se distingue du narrateur à la troisième personne auctorial par la présence physique et existentielle dans le monde fictionnel »² ;

« Il suffit qu'une romancière écrive un livre d'amour pour que, parmi les lecteurs, des inspecteurs de police trouvent des preuves leur permettant d'affirmer que c'est leur propre histoire. Il est temps que les critiques tranchent définitivement sur cette affaire. Soit ils reconnaissent que la femme a une imagination supérieure à celle de l'homme, soit ils doivent toutes les juger ! »³.

Par ces deux passages, nous comprenons mieux la cause qui a poussée Ahlem Mosteghanemi à refuser d'exister dans son roman et rester dans la fiction.

Nous retrouvons ce même procédé dans *L'écriture-femme* où Didier déclare :

« La femme dont l'homme on a souvent contesté qu'elle puisse écrire, là voilà devenue prêtresse, seule détentrice de l'écriture. Il ne s'agit certes pas de contester –ce qui serait absurde– l'écriture des hommes ; mais peut-être est-il vrai que seules les femmes, et depuis une époque récente, depuis qu'elles se sont libérées des modèles et des carcans, peuvent libérer par leur écriture un désir forcément spécifique et étrangement violent : écriture du désir féminin est transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société,

¹- Dalila, BELKACEM. « N'zid de Malika Mokeddem: « le roman du changement », in, *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran Algérie : CRASC, 2010. P.117.

²- Franc.K,STANZEL. *Narative Situations in the novel*.Australia : Indiana University Presse, 1984.P.10.

³- Franc.K,STANZEL. Op.cit.P.10.

cette écriture découvre un champ nouveau et singulièrement subversif »¹.

Par ce fait, l'un des objectifs de la romancière est de montrer que la femme a défié toutes les règles ancestrales de sa société limitée, tant religieuse, que politique. En devenant la pionnière de sa voix.

L'inspiration ontologique et psychique paraît incontestable dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi où la narration se réduit à un récit successif à l'histoire, qui comporte un rappel du passé, tout en parlant à elle-même et en menant un discours avec un personnage féminin présent psychiquement et absent physiquement en adoptant la deuxième personne du singulier. Le passage suivant nous le montre :

*« Je te déflorais...
Je traçais de mes lèvres les bornes de ton corps.
Je délimiterais ta féminité avec ma virilité »².*

Cette fois ci aussi l'écrivaine s'inscrit dans un autre courant littéraire de la modernité qui est le surréalisme où l'auteur explore les zones de l'inconscient. Pour cela il recourt à l'écriture automatique, technique qui consiste à écrire le plus vite possible, sans qu'interviennent la logique et la raison. C'est cette présence dans l'univers imaginaire qui éclaire l'identification du lecteur et éloigne le personnage de l'écrivaine. André Breton souligne à juste titre :

« Dès lors, les écrivains seront « les sourds réceptacles des échos » de l'inconscient, « des appareils enregistreurs » ; il donne une sorte de « mode d'emploi » pour écrire automatiquement et il reproduit un exemple de conversation surréaliste, qui est en fait constituée de deux

¹- Béatrice, DIDIER. *L'écriture-femme*. Paris : puf, 1991. P.286.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.154.

soliloques, chacun des deux interlocuteurs ne cherchant pas à en imposer le moins du monde à son voisin »¹.

Par ce fait, le lecteur médite sur le personnage principal de l'histoire et s'accommode de l'appartenance au pacte lecteur-auteur.

Si l'imagination de l'écrivaine dépasse les limites, le lecteur par ce fait va se retrouver dans l'obligation de chercher des éclaircissements pour chaque acte et chaque mot dans la vie réelle. Nous retrouvons un passage qui reflète cette idée dans l'article de Belkacem :

« La fiction vient s'immiscer dans la réalité, et le conte fusionne avec le récit de vie. C'est une sorte de jeu où l'auteure s'amuse à transgresser tout ce qui est norme, permettant ainsi des hybridations genrologiques »².

Nous pouvons affirmer que l'écrivaine met en place son alter ego, pour refléter son image, sa posture. C'est ainsi que nous allons démontrer dans notre troisième axe les raisons qui ont poussé l'auteure à s'inscrire dans une écriture de femme engagée qui lutte pour se faire entendre, et ce après avoir transgressé les normes narratives du biographisme.

3. Écriture féminine engagée

Depuis la coupure opérée par le roman avec les formes d'écritures classiques, puis la contribution des théories linguistiques et l'apparition du courant poéticien, nous savons que le récit, innovation romanesque, est à concevoir au niveau de cet élément constitutif appelé : « écriture », et reste dominé par des approches, dépouillées de tout fondement idéologique. Donc, afin d'analyser un récit il faut impérativement revenir au centre de l'écriture.

¹- André, BRETON. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : KRA ,1930. P.32.

²- Dalila, BELKACEM. Op.cit.P.121.

Le recul conduira à la rencontre du narrateur, dont le statut compliqué pose toute la problématique de l'écriture de l'auteur et du récit littéraire, car tout en racontant, il désigne et clarifie la définition du discours romanesque.

A présent, la littérature ne sépare plus la forme d'écriture du questionnement qu'il soulève et ne dissocie plus le sens de création à la mission poétique. S'inscrivant dans ce procédé du questionnement, le roman d'Ahlem Mosteghanemi nous appréhende car il représente la déconstruction, du texte traditionnel dans sa lecture et s'annonce donc abrupt. Nous retrouvons un passage de Bendjlid qui souligne cette même idée :

« Le rôle de l'écrivain selon Gide, celui de « faux, monnayeurs » consiste non pas à imposer son point de vue mais à soulever les problèmes, à inquiéter le lecteur et à avoir souvent le courage de le décevoir »¹.

Cette citation permet de situer le récit d'Ahlem Mosteghanemi qui s'inscrit dans le mouvement de la modernité car il exprime une rupture par rapport aux autres formes d'écritures plus classiques, son écriture est souscrite à une écriture libre, prenant le pas sur la signification, approuvant l'insignifiant, labourant le rien au détriment du message afin de s'engager dans une écriture de revendication féminine :

*« Je me souviens d'une discussion entre nous. Je t'avais demandé pourquoi tu avais opté pour le roman en particulier. Tu avais accompagné la réponse d'un sourire où la sincérité se confondait avec la malice :
- Il me fallait mettre un peu d'ordre en moi, virer quelques vieux meubles. La vie intérieure nécessite quelque ménage comme n'importe quelle maison. Il m'est impossible de laisser mes fenêtres closes sur autant de cadavres ! Nous n'écrivons que pour tuer des héros, et en*

¹- Faouzia, BENDJELID. Op.cit. P.70.

finir avec ceux dont la présence dans notre vie devient un boulet ! Plus on écrit sur eux, plus on les oublie...et mieux on respire ! »¹.

Par cette écriture romanesque, l'écrivaine expose le cumul de plusieurs années de soumission à travers l'organisation de deux repères fondamentaux : (la narration et la fiction). Cependant la fiction dans le roman, représente une apparence inaccoutumée, si bien qu'elle donne l'illusion du réel. L'œuvre de Mosteghanemi participe par sa forme de contestation narrative à la désacralisation de l'univers traditionnel de l'écriture romanesque.

De cette manière, dans le roman d'Ahlem Mosteghanemi le lecteur, assiste à deux unités menées en même temps : Celle du démantèlement de la narration et celle de la désacralisation du romanesque, tout en essayant d'entretenir le récit donc l'écriture devient l'essence même de son récit.

L'écriture de l'auteur transgresse les normes de la narration, brouille le texte et rentre dans un univers d'éclatement de la forme romanesque classique. Barthes partage cette idée dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* :

« Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage »².

Dans *Mémoires de la chair*, Mosteghanemi lutte en portant la voix des femmes et dénonce les valeurs positives dont ces dernières ont besoin pour avancer en surmontant toutes les épreuves auxquelles elle est confrontée.

Dans une société bordée de coutume et de règles ancestrales, cette démarche pèse lourd sur l'écrivaine citant que la légitimation sera aussi liée à la convergence entre le message évoqué et le désir commun.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. p.10.

²- Roland, BARTHES. Le degré zéro de l'écriture. Paris :Seuil,1972.P.125.

Mosteghanemi s'engage par son écriture dans un combat qui rend compte d'une réalité affligeante vécue par les femmes algériennes de sa société. Elle met en scène les principes qu'elle considère salvateurs en accordant la primauté aux femmes. Cet aspect utilitariste utilisé par l'écrivaine qui est en solidarité avec la femme souffrante dans sa société aboutit à des récits moralisateurs qui sont en total décalage avec les normes exigées dans la société algérienne conservatrice de règles ancestrales.

Ces changements accrochés à un contexte sociohistorique et culturel conduit forcément à une modernisation de l'écriture car à travers cette dernière, les auteurs maghrébins veulent changer la valeur suprême dans la société maghrébine en la basculant d'un pôle négatif à un pôle positif.

La démarche romanesque pratiquée dans *Mémoires de la chair* révèle dans le texte engagé entrepris par l'écrivaine toutes les tensions endurées par la femme Algérienne.

L'écrivaine s'est appropriée le pouvoir d'évoquer et de décrire par le biais d'un « Je » énonciateur masculin les malheurs que traverse la femme à cause des règles ancestrales maintenues par sa société. Elle soutient qu'en dépit de toutes les influences, il est inconcevable de faire réapproprier à la femme algérienne ces droits par la création de toutes pièces d'un passé carié de règles patriarcales. Son intention est explicitement apparente, son but est de faire écrouler tous les stéréotypes voire les tabous envers la femme algérienne. L'écrivaine présente dans son récit par le biais de ces stratégies d'écriture où le « Je » est masculin, une lutte héroïque pour que la femme algérienne se libère des jougs de sa société traditionnelle, elle le souligne clairement sur ce passage :

*« Venant de toi, rien ne m'étonne...
Je suis probablement la victime de ton roman, le cadavre que tu as
condamné à l'éternité et décidé de momifier avec les mots... comme
d'habitude.
Je ne suis probablement que la victime de mes illusions et de ta duplicité
qui ressemble à la sincérité. Toi seule connais la réponse »¹*

Mémoires de la chair traduit la volonté affichée de l'écrivaine qui dénonce une société enveloppée dans des règles rigides et archaïques qui retirent tout bond d'espoir dans l'émancipation de la femme et atteinte d'une vie convenable pour elle, loin des inégalités sociales qui privilègent les hommes. Imprégnée de la réalité de son époque, Mosteghanemi passe par la puissance des mots afin de bousculer les consciences endormies, en fragmentant son récit par de multiples formes.

*« Tout à coup le froid tranche...et la nuit de Constantine marche sur
moi par une fenêtre ouverte sur la nostalgie. Je range mon stylo, et
me glisse sous le drap de la solitude.
Chaque ville a la nuit qu'elle mérite, qui lui ressemble, la dénude,
dévoile ce qu'elle cache dans la journée. J'ai décidé d'éviter de
regarder la nuit par la fenêtre depuis que j'ai pris conscience de cette
vérité..
Toutes les villes se donnent la nuit, étalent leur secret pour l'étranger,
même quand elles ne soufflent mot...même quand elles ferment leurs
portes, et certaines, pareilles aux femmes, languissent le matin,
mais...
Soirs ! Soirs ! Que de soirs pour un seul matin ! »².*

A travers son écriture, elle révèle une nouvelle forme du texte algérien qui fera de cette littérature de combat pour la femme une critique rigoureuse sur la déviation de l'auteure aux règles ancestrales de la société algérienne car

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.20-21.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.154.

les propos entamés par l'écrivaine peuvent être jugés dérangeante dans sa société.

Nous constatons donc que la littérature féminine n'est pas une imitation des œuvres masculines, même si elle partage des thèmes avec la littérature masculine (critique, politique, combat contre une société patriarcale...). Par ailleurs, quelques écrivaines traitent de nouveaux textes relatifs aux épreuves vécues qui mettent en lumière les souffrances de la femme (Claustration, esclavage, domination, corps objet, silence...etc). Ces thèmes sont mieux extériorisés par la voix féminine car elle parlera d'elle-même, Khodja retrace cette idée :

« Ainsi, la narratrice devient-elle le porte-voix de ces femmes, cantonnées au silence ou à une parole individuelle diluée dans le murmure collectif, marginalisée par le discours dominant. La narratrice, forte de son émancipation par le savoir de l'autre, peut désormais recueillir la mémoire de ces femmes, la valoriser par sa transcription, la sauvegarder par l'écrit archivé et la transmettre à son tour aux générations à venir »¹.

Eventuellement, il y a une diversification au niveau de l'énonciation dans cette littérature : le temps, l'espace, le sujet. Autrefois les voix masculines étaient plus nombreuses. Le champ littéraire algérien aujourd'hui est investi par les femmes très librement et elles sont nombreuses depuis la décennie noire où elles sont entrées en force dans l'espace romanesque de la fiction dite de l'urgence.

« Rien, plus rien ne mérite élégance et galanterie quand le pays lui-même n'a plus honte de se présenter devant ses enfants en si piteux état !

¹- Goucem Nadira, KHODJA. « L'amour, la fantasia d'Assia Djebar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête du sens ». In : *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran, Algérie : CRASC, 2010. P.125.

Difficile est l'écriture quand le désir se manifeste pour la première fois à un âge où les autres ont déjà fini de tout dire »¹.

De ce fait, l'écriture va permettre à la femme de reconstruire sa propre identité et reprendre sa voix pour dire ce qu'elle a longtemps gardé dans son cœur et sa mémoire :

« Je considère ce que j'ai écrit jusque-là comme une présentation à l'écriture, un débordement d'appétit... pour ces feuilles que j'ai si longtemps rêvé de noircir »².

Cette idée nous renvoie à ce qu'explique Benaisa Boukri :

« L'écriture féminine symbolise d'une part la révolte, la fuite mais elle acquiert également un aspect vital, un territoire d'exil et d'errance. Le texte maghrébin féminin d'expression française est un texte qui intéresse par les thèmes réalistes qu'il aborde, par les problèmes sociaux qu'il traite. Ces textes sont des appels de détresse, des appels de prise de conscience, d'un mal-être »³.

Par le pacte de l'écriture engagée, Ahlem Mosteghanemi mène un combat pour la situation de la femme. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Christine Détrez dans ***Socialisations, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb*** :

« Se réappropriier les images et les mots imposés est souvent une des revendications majeures des femmes, quand elles pénètrent un domaine réservé, comme l'est l'art, placé sous des siècles de façonnement masculin, dans la production comme dans la sélection des œuvres »⁴.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit, p24.

²- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit, p154.

³- Khalida, BENAÏSSA BOUKRI. « Le texte maghrébin d'expression française : parole voilée/dévoilée à travers le texte de Fatima Bakhaï, un Oued pour la mémoire ». *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran-Algérie : CRASC, 2010. P.240.

⁴- Christine, DETRES. Op.cit. P.81.

Ainsi, l'écriture lui permet d'être écoutée dans le plus profond de son être, contrairement au passé, c'est elle qui va écrire l'homme. En effet, l'écrivaine essaye de rompre les lois établies par sa société : loi de la perte de parole, d'oubli de soi. C'est ainsi qu'elle développe cette stratégie de jeux de genre pour être lue. Quand Mosteghanemi fait passer sa voix narrative à un personnage masculin, elle tente de chasser l'image traditionnelle figée de la femme. C'est pourquoi, elle donne de « Khaled » une image qui crée chez le lecteur une pitié. Du côté physique, le lectorat éprouve de l'allocentrisme pour le personnage principal dont le bras est réséqué ; il rend hommage au combattant, qui a tant souffert et partage avec lui la douleur de l'amour qu'il éprouve pour une jeune femme à l'âge de ses enfants, et enfin il admire son esprit créateur, artiste et auteur qui a beaucoup de succès. Dans cette société purement traditionnelle, nous retrouvons des points en commun entre le personnage masculin qui souffre de l'amputation de son bras et la femme qui est, à cause de son sexe, soumise au rang inférieur et privée de tout pouvoir dans la société. C'est d'elle que vient le sentiment d'imperfection et de défaut. Le passage le souligne :

« Je ne me rendais pas compte du poids des ans avant ce jour. Ton amour était ma jeunesse, mon atelier de peinture un éternel rayon de soleil, et Paris une belle ville. Mais ils m'ont traqué jusque dans mon exil, ont éteint la flamme de ma folie... et m'ont ramené au pays. Nous voilà tous sur l'Etna du pays qui déflagre et il ne nous reste plus qu'à nous unir à l'enfer de ses laves, et à oublier nos flammèches »¹.

Les deux personnages se réfèrent à l'auteur : « Je » masculin et « tu » féminin. Le choix de la romancière de faire de l'écrivaine une figure d'héroïne n'est pas insignifiant car le lecteur perçoit un « Je » divisé de l'auteur celle de la narratrice et celle de l'écrivaine ; autrement dit, nous assistons à l'abolition des frontières entre le réel et la fiction, et de ce fait le pacte autobiographique

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.23-24.

reprend le sens que lui donne Philippe Lejeune. L'écrivaine s'identifie totalement au personnage incarné par la narratrice. La voix d'Ahlem Mosteghanemi cesse exceptionnellement d'être masquée par le discours imaginaire de la narratrice.

Nous réalisons donc que le narrateur inspire la femme à la maturité dans le récit, car il lui permet d'avoir une place dans la société extérieure, Benaïssa Boukri partage cette idée en estimant que la femme :

« Entrent dans le territoire de l'écriture et se frayent péniblement et douloureusement un chemin à travers les mots. Elles, qui ont longtemps été porteuses de la mémoire et de la parole des autres : elles, dont la voix n'était jusque-là que murmures, forcent les dits et les non-dits pour poser sur le monde un autre regard différent, à la fois lucide et passionné »¹.

Mosteghanemi accorde à son héroïne l'image d'écrivaine, le droit qu'elle a l'honneur d'avoir, et qui attribue au fondateur une fierté par rapport aux autres, indépendamment du sexe. Elle essaye d'avoir les mêmes droits d'auteur que les hommes car avant le 19^{ème} siècle, l'écriture était consacrée à la voix masculine dans le monde arabe.

« Le voilà ton livre. Impossible de l'ouvrir. Il est là, devant moi, là sur la table, telle une énigme, telle une bombe à retardement. Mais cette présence mutique m'aide quand même à faire explorer l'Etna des mots en moi...et aiguillonne ma mémoire.

Tout m'agresse, le titre intelligemment choisi, ton sourire qui ignore ma tristesse, l'indifférence de ton regard qui me traite comme un lecteur ne sachant rien de toi. Tout m'agresse, jusqu'à ton nom...plus encore ton nom qu'autre chose, je crois, car il touche la mémoire avant les yeux. Il ne se lit pas, il s'écoute comme une partition musicale pour un instrument solo, à l'intention d'un seul auditeur.

Comment pourrais-je venir à bout de ce livre alors que c'est une partie d'une histoire exceptionnelle esquissée par le hasard et fixée par le destin ?

La quatrième de couverture parle d'événement littéraire. Je cache le livre sous une pile de feuilles noircis dans un moment de délire et je

¹- Khalida, BENAÏSSA BOUKRI. Op.cit,P.239.

me dis : Il est temps que tu écrives, mon bonhomme, ou que tu te taises à jamais »¹.

Nous reprenons une seconde fois les propos de Benaïssa Boukri où elle partage l'idée de l'auteure :

« En effet, ayant été longtemps exclues de l'espace public et par conséquent exclues aussi de l'espace de l'écriture et cela pendant des siècles durant, ces femmes écrivaines portent dans leur inconscient cette marque de mise à l'écart, et leur parole est souvent arrachée aux autres mais en même temps arrachée de soi car elle implique une mise à nu, un dévoilement. C'est une parole faite de balbutiements parfois maladroits, de cris à peine audibles »².

Par ailleurs, tout récit au féminin se veut une écriture de combat, car il s'agit du combat que mène la femme pour se frayer une place et se faire entendre dans une société patriarcale où règnent la voix masculine et la domination de l'homme. Il s'agit également d'une transgression des normes prise par Mosteghanemi pour prendre la parole et se faire écouter en détruisant le mutisme longtemps exigé. En traitant ce thème où se croisent des questionnements sur le genre, le seul objectif de l'auteure est d'anéantir l'image stéréotypée de la femme silencieuse, soumise. Le narrateur le dévoile sur ce passage :

« Te voilà devant moi, dans l'habit de la traîtresse. Tu as choisi une autre voie et adopté un nouveau visage, méconnaissable, pareil à ceux des mannequins, apprêtés pour vendre quelque produit... un dentifrice ou une crème antirides. Ne porterais-tu pas ce masque uniquement pour vendre la marchandise qu'est ton livre, ce tournante de l'oubli dont il se pourrait qu'il soit ma vie avec toi, la mémoire de ma blessure ? Oui, c'est peut-être aussi ta dernière façon de me tuer à nouveau aujourd'hui, sans laisser de trace sur mon cou »³.

¹- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit. P.21-22.

²- Khalida, BENAÏSSA BOUKRI. Op.cit. P. 239.

³- Ahlem, MOSTEGHANEMI. Op.cit.P.18.

Par le pacte de l'écriture, l'écrivaine entre dans la sphère des lettres, milieux qui a longtemps été réservé à la voix masculine, elle s'approprie une image propre à elle en utilisant une énonciation masculine. Nous déduisons donc que l'écriture est un moyen qui permet à la femme d'évoluer :

« En écrivant pour être publiées, les femmes transcendaient leur enfermement domestique, commençaient à acquérir une « présence publique » et en faisant entendre leurs voix et en clamant leurs noms, prenaient la responsabilité d'elles-mêmes et acceptaient de devoir rendre des comptes »¹.

Au niveau du récit, l'écrivaine a captivé l'attention du lecteur et cela en s'incarnant dans le personnage masculin. Ce qui lui a permis d'observer le sexe féminin avec recul et aboutir à des opinions qui la poussent à se débarrasser de «*La femme sauvage* »². C'est donc pour couvrir son écriture féminine qu'elle s'est servi de la voix masculine, ceci est une tactique adoptée par l'auteure afin de conduire la voix masculine vers l'échec.

Synthèse

En guise de conclusion, nous dirons que pendant ces dernières années, la littérature féminine est en pleine progression dans les pays du Maghreb et les œuvres écrites par les femmes créent un intérêt grandissant parmi les critiques, qui mettent en évidence le combat qu'elles mènent aussi bien par l'acte d'écrire que par les thématiques choisies dans leurs récits.

En somme *Mémoires de la chair* demeure une œuvre qui peut se distinguer des autres œuvres écrites par des auteures femmes grâce à son originalité. Le récit se construit sur un éclatement de la forme de l'écriture

¹ Margot, BADRAN. *Feminists, Islam, and Nation, Gender and the making of modern Egypte*, Princeton University press. Eglan : English Edion, 1994. P.20.

² Clarissa, PINKOLA ESTES. *Femmes qui courent avec les loups : Histoire et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Paris : Grassat et Fasquelle, 2001. P.41.

classique afin d'adopter une nouvelle esthétique d'écriture contemporaine puisque le héros de l'histoire est un personnage masculin et par ce fait l'énonciation dans le roman est masculine. Et c'est de cette voix que la narratrice se sert pour rompre le silence des femmes. Par cet acte, sa voix se transforme en paroles écoutées.

L'écriture de l'auteure réveille les femmes qui ont longtemps été enfermées derrière les barreaux du silence et les poussent à libérer leurs voix. Il semble que l'écrivaine fait de sa narration une sorte de tremplin qui donne un élan pour atteindre son objectif vers la fin du mutisme longtemps imposé à la femme dans sa société, tout en se voilant derrière un personnage masculin. Dans son écriture, elle se livre à un véritable jeu narratif, énonciatif, langagier et discursif. Eventuellement, à travers le pacte de l'écriture engagée, nous remarquons que l'écrivaine est très sensible à la condition féminine et donc elle se sent dans l'obligation de trouver une nouvelle tactique pour mener son combat afin de rentrer dans le territoire de l'interdit, du tabou en imposant la voix féminine.

Ahlem Mosteghanemi a eu un grand succès grâce à son écriture car elle déconstruit plusieurs stéréotypes qu'affronte la femme dans la société maghrébine. Par ce fait, l'écrivaine dans son roman *Mémoires de la chair* a été dans l'obligation de s'incarner dans le personnage de « Khaled », entamant une autofiction qui lui a permis de mêler fiction et autobiographie. Dans sa narration, elle se glisse dans le mouvement littéraire de la modernité pour pouvoir casser les règles ancestrales de l'écriture traditionnelle tout en mêlant une écriture féminine à une énonciation masculine.

Conclusion de la Partie

En guise de conclusion de cette partie, nous dirons qu'une partie importante d'auteurs hommes et d'écrivaines femmes du Maghreb et plus particulièrement les auteurs Algériens ont consacré leurs écrits à la condition féminine et ceci à travers des fictions et des romans atypiques qui éclatent les formes du récit classique.

Les romanciers s'inspirent de l'esthétique de la modernité et offrent à leurs textes de nouvelles techniques narratives.

Par cette nouvelle exploration, le lecteur est surpris par l'hybridité du genre et la déconstruction du texte entamé par les auteurs qui baignent leurs récits dans des fictions afin d'offrir à la femme une certaine liberté d'expression.

Les écrivains utilisent leur imaginaire et par ce fait l'écriture est bouleversée et devient nomade afin d'affreindre la mémoire ancestrale.

Nous remarquons donc que la littérature algérienne d'expression française est en pleine progression à travers les époques grâce aux efforts fournis par les auteurs hommes et femmes de par la dualité linguistique et culturelle de leurs textes et leurs courages à affronter la dure mentalité du lecteur maghrébin. Par ce fait, les auteurs inscrivent leurs récits dans un esprit d'engagement et de combat pour l'émancipation de la femme algérienne et le changement des mentalités archaïques de l'ordre social.

Au terme de ce parcours de l'évolution de la littérature du roman algérien de langue française masculin et féminin *Les escaliers du ciel* et *Mémoires de la chair* demeurent des œuvres originales qui s'apparentent tous deux à l'écriture autobiographique où les auteurs, par le biais d'un « Je » énonciateur féminin chez Skif et masculin chez Mosteghanemi, évoquent leur propre vécu. En ce sens derrière un masque, les écrivains écrivent et s'écrivent, racontent et se

racontent, mettant à profit une écriture de la modernité pour se cacher derrière les mots.

Notre recherche dans cette dernière partie de la thèse, non seulement a interrogé cette écriture, mais aussi le pourquoi d'une telle stratégie chez les deux auteurs choisis. C'est tout un travail sur la langue et la forme romanesque auxquels ils se sont soumis pour voiler leur présence. Écriture de la modernité et transgression des normes leur ont permis de se métamorphoser en un autre soi-même, féminin pour Hamid Skif et masculin pour Ahlem Mosteghanemi qui a ouvert la voix de l'écoute à la femme Algérienne.

Les deux écrivains ont opté pour une nouvelle esthétique d'écriture de l'autofiction. Par l'originalité de leurs narrations, ils ont pu imposer une nouvelle manière de dire et se dire à la femme algérienne dans un espace dominé par des voix d'hommes. Écriture masculine/ féminine engagée pour l'évolution du regard porté sur la femme Maghrébine et en particulier algérienne, tel est le combat des deux auteurs.

Conclusion

Au terme de ce travail de recherche qui a porté sur un sujet assez délicat, qui traite sur l'évolution des regards masculins et féminins portés sur la femme maghrébine afin de la libérer, la soulager et la délivrer des coutumes ancestrales qui l'ont pendant de longs siècles rabaissée au rang inférieur de la société. Nous avons pu remarquer que la littérature francophone maghrébine d'aujourd'hui compte parmi ses plus grands noms, une catégorie importante d'écrivaines femmes qui s'imposent dans la production littéraire, or cela n'a pas toujours été le cas.

Réellement, pour des causes socioculturelles, la production littéraire maghrébine a connu une forte domination d'auteurs masculins, la femme a été victime des évènements historiques qui ont mené à son élimination du champ littéraire.

D'une part, l'accès à l'école, a été le privilège des garçons dans la société maghrébine. Et de l'autre, la tradition ancestrale qui refuse d'accorder à la femme la liberté de la parole et l'entrée à la sphère publique, a été également l'une des causes déterminantes de cette situation.

Le travail que nous avons mené s'inscrit dans la projection d'une recherche analytique dans laquelle nous avons tâché de cerner les différentes représentations des tabous qui encerclent tout ce qui renvoie à la femme maghrébine, et les discours portant sur le réel vécu par la femme maghrébine en générale, et algérienne en particulier qui ont agi négativement sur son statut et sur la multiplication du nombre d'auteurs féminins dans la société maghrébine.

Les personnages féminins ont occupé pendant longtemps des rôles secondaires et immobiles dans les œuvres maghrébines écrites par des écrivains hommes. Même si le thème représenté est la condition féminine, ce n'est qu'à travers un narrateur masculin que l'histoire est racontée.

L'analyse dans notre étude nous a permis de constater, dans un premier temps que les personnages

féminins étaient reléguées par les auteurs masculins dans des rôles bien déterminés : (Femme objet, femme enfermée, femme silencieuse) à cause des coutumes régies par les règles du patriarcat qui retire à la femme toute liberté d'expression.

Cependant, nous avons défini dans un second temps, les concepts et les théories littéraires qui ont permis aux écrivaines maghrébines d'entrer en force dans le champ littéraire, à partir du contre discours aux discours masculins qu'elles ont mis en place pour libérer les femmes des carcans de la tradition.

Nous sommes partis de l'hypothèse de recherche selon laquelle l'évolution des regards n'a pu se faire qu'à partir des efforts des écrivaines maghrébines francophones qui ont pris la parole à partir de sujets considérés comme tabous et interdits par leurs sociétés.

L'analyse littéraire que nous avons fait à travers l'exploitation des différentes œuvres féminines, nous a permis de distinguer que les écrivaines maghrébines des trois pays choisis dans le corpus (Algérie, Maroc, Tunisie) partagent le même souci qui est celui de faire surgir le flambeau sur une expérience qu'on peut désigner comme doublement asociale en codant la variété d'une épreuve féminine- plurielle, jusqu'à ce moment dissimulée, en encourageant plusieurs autres auteures à engager différentes méthodes d'écriture révolutionnaire qui tend à renverser l'ordre établie, aussi bien sur le plan formel que sur la contenance des idées abordées dans les récits car les auteurs rétrogradent l'écriture et la narration traditionnelle prédominante en libérant les personnages féminins dans leurs récits et en leur restituant des voix autonomes.

Cependant, nous avons pu remarquer dans l'analyse que nous avons menée que le croisement des regards entre écriture masculine et écriture féminine ne désillusionne point la volonté des écrivains des deux sexes opposés à inscrire leurs écritures dans la post- modernité.

Les écrivains et écrivaines étaient dans l'obligation de violenter la langue française en incrustant des traces propres à la culture maghrébine afin de faire

évoluer les regards portés sur la femme dans cette société archaïque. Tel est le bilan que nous avons découvert en parcourant les œuvres étudiées.

Tout tourne autour de la condition féminine dans la société maghrébine, une société purement traditionnelle régie par des règles et des cultures ancestrales qui vont au détriment de la femme.

Par ce fait, les écrivains maghrébins hommes et femmes n'avaient donc pas d'autre choix que de faire rentrer leurs écritures dans l'ère de la modernité en remettant en cause les classes narratives ainsi que les représentations discursives qui rythment le texte en utilisant dans leurs récits des personnages imaginaires. Donc, l'écriture présentée par ces écrivains est différente de l'écriture traditionnelle car le récit passe du linéaire au non linéaire. Du coup, le roman traditionnel est détruit afin de transgresser les règles des mentalités patriarcales de la société maghrébine.

C'est à partir de cette écriture moderne que les auteurs ont pu se protéger du regard accusateur du lecteur maghrébin afin de remettre en cause le statut de la femme et faire évoluer le regard porté sur elle pour lui procurer le droit à la parole qui est un trait civilisationnel.

Ce sujet nous a permis de mieux comprendre l'impact que la condition féminine a sur les différents romans que nous avons analysé, nous avons pu relever que la littérature francophone maghrébine en général et algérienne en particulier correspond à une volonté de retracer la multiplicité des expériences féminines à l'intérieur de la société.

Le démantèlement d'un statut quo, qui a pendant une très grande période réduit les femmes au silence, se dilue par les thématiques abordées mais aussi par les constructions narratives des œuvres maghrébines.

L'importance attribuée à la réappropriation de la voix féminine dans la société maghrébine et la reconstitution des voix féminines longtemps amorties afin de faire évoluer le regard porté sur la femme ne désire qu'à être approfondi, dans le plan d'une éventuelle recherche future qui pourrait pousser ces investigations au-delà des stéréotypes et des polémiques.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus d'analyse:

- BEL HAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*. Tunis : Editions Elyzad, 2011.
- BEN JELLOUN, Tahar. *Harrouda*. Paris : Editions Gallimard, 1973.
- BEN JELLOUN, Tahar. *l'écrivain public*. Paris : Editions du Seuil, 1997.
- BEN JELLOUN, Tahar. *l'Enfant de sable*. Paris : Editions du Seuil, 1985.
- BEN JELLOUN, Tahar. *L'homme rompu*. Paris : Editions duSeuil, 1994.
- BEN JELLOUN, Tahar. *la nuit de l'erreur*. Paris : Editions du Seuil, Paris, 1996.
- BEN JELLOUN, Tahar. *la nuit sacrée*. Paris : Editions du Seuil, 1987.
- BEN JELLOUN, Tahar. *La prière de l'absent*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- BEN JELLOUN, Tahar. *les amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris : Editions Maspero, 1976.
- BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*. Paris : Editions Gallimard, 1969.
- DEJBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Editions Albin Michel, 1999.
- DEJBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartemen*. Paris : Editions Albin Michel, 1980.
- DEJBAR, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris : Editions Albin Michel, 1995.
- DEJBAR, Assia. *Les alouettes naïves*. Paris : Editions Actes sud, 1997.
- DEJBAR, Assia. *Ombre Sultane*. Paris : Editions Albin Michel, 1987.
- DEJBAR, Assia. *Vaste est la prison*. Paris : Editions Albin Michel, 1995.
- DIB, Mohammed. *La Grande maison*. Paris : Editions du Seuil, 1952.
- DIB, Mohammed. *Le métier à tisser*. Paris : Editions du Seuil, 1957.
- DIB, Mohammed. *Un Eté africain*. Paris : Editions du Seuil, 1959.
- EL ATRASSI, Amale. *Louve musulmane*. Paris : Editions L'archipel, 2013.
- FERAOUN, Mouloud. *Le fils du pauvre*. Paris : Editions du Seuil, 1995.
- MOSTEGHANEMI, Ahlem. *Mémoires de la chair*. roman traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem Paris : Editions Albin Michel, 2002.
- SKIF, Hamid. *Les escaliers du ciel*, Nouvelles. Illustration de Elsie Herberstein, Postface d'Anissa Kahla, Alger : Editions APIC, 2006.

Coran :

- Le Coran, chapitre 5, les femmes, verset 34, Traduction personnelle à l'aide de plusieurs autres traductions française du même verset. Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=5bA7s4bVJFk>
- Le Coran, Al Ahzeb, verset 59.

Ouvrages:

- AMROUCHE, Taos. *Solitude ma mère*. Paris : Editions Joëlle Losfeld, 1995.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Editions du seuil, 1953.
- BEN JELLOUN, Tahar. *la Réclusion solitaire*, Paris : Editions Dénœl /L , 1976.
- BENDJELID, Fouzia. *Le roman algérien de langue française*, Alger : Edition Chihab éditions, 2012.
- BEY, Maïssa. *Nulle autre voix*, Alger : Editions Barzakh, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Editions Gallimard, 1980.
- BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : Editions L'Harmattan, 2004.
- BORRMANS, Maurice. *Statut personnel et famille au Maghreb de 1940 à nos jours*. Paris : La Haye, 1977.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. *La sexualité en Islam, 1ère édition en 1979*, Paris : Réédité par P.U.F., Collection Quadrige, 2004.
- BOURGET, Carine. *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris : Editions Karthala, 2002.
- BOURGUIBA, Habib. *Histoire du mouvement national, articles de presse 1929-1934*. Tunis : Editions CDN, 1967.
- BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*, Paris : Editions du Sagittaire, 1924.
- BUTOR, Michel. *L'usage des pronoms personnels dans le roman, répertoire II*. Paris : Editions de Minuit, Collection critiques, 1961.
- CHARLE-ANDRE, Julien. *L'Afrique du nord en marche*. Paris : Editions Omnibus, 2002.

-
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Editions Armand Colin, 2005.
 - CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noûn : algériennes dans l'écriture*. Paris : Editions Atlantica, 1998.
 - CHAULET-ACHOUR. Christiane. *Littérature de langue française au Maghreb, dans l'entrée Maghreb-littératures*. Paris : Encyclopaedia Universalis ,1994.
 - CHEBEL, Malek. « Le corps en Islam », Editions PUF,Paris, 2013.
 - CHIKHI, Beida. *Littérature Algérienne : désir d'histoire et esthétique*. Paris : Editions l'Harmatta, 1998.
 - CHIKHI, Beïda. *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : Editions l'Harmattan, 1996.
 - CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris : Editions des femmes Antoinette Fouque, 1986.
 - DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Editions Gallimard, 1949.
 - DEBECHE, Djamila. *Sociale, féminine artistique et littéraire*. Paris : L'Action, 1947.
 - DETREZ, Christine. *Socialisation, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb*. Paris : Editions l'Harmattan, 2013.
 - DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Editions Puf- écriture, 1991.
 - EL HASSAR –ZEGHARI, Latifa. *Problèmes de la préparation des jeunes filles et des femmes à leur vis familiale et professionnelle*. Rabat : Conférence internationale de la famille, 1962.
 - FARRI, A.El. *La représentation de l'ambivalence vis-à-vis de l'islam. Le roman maghrébin et subsaharien. Regard croisé*. Allemagne : Editions VDM Verlag, Saarbrücken, 2008.
 - FRANTZ, Fanon. *Les damnés de la terre*. Paris : Editions La Découverte, 1961.
 - GENETTE, Gerard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982.

-
- GIDE, André. *Les faux monayeurs*. Paris : Editions Gallimard, 1925
 - GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi, lignes de vie 1*, Paris : Editions Odlie Jacob, 1991.
 - HADDAD, Mezri. *La face cachée de la révolution tunisienne : Islamisme et Occident, une alliance à haut risque*, Nantes : Editions Apopsix, 2011.
 - HADDAD, Tahar. *Notre femme, la législation islamique et la société*. Tunis : Editions M.T.E, 1978.
 - LAHIRE, Bernard. *Monde pluriel : Penser l'unité des sciences sociales*. Paris : Editions Seuil, 2012.
 - LATOUR, Mireille-Lucile. *Le corps, rôle et parole*. Lyon : Editions Chronique sociale, 1994.
 - LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.
 - M'RABET, Fadéla. *Une enfance singulière*. Paris : Editions Balland, 2003.
 - MANDOUZE, André. *La Révolution algérienne par les textes Cahier libre n°16*. Paris : Editions François Maspero, 1962.
 - MARGOT, Badran. *Feminists, Islam, and Nation, Gender and the making of modern Egypte, Princeton University Press*. England : English Edition, 1994.
 - MECHAKRA, Yamina. *La grotte éclatée : Préface de Kateb Yacine*. Paris : Editions ENAG ,2001.
 - MERNISSI, Fatima. *Le Harem politique*. Paris : Editions Albin Michel, 1987.
 - MERNISSI, Fatima. *Rêve de femmes*. Paris : Editions Albin Michel, 1998.
 - MOSTEGHANEMI, Ahlem. *Algérie femme & écritures, préface de Jacques Berque*. Paris : Editions l'Harmattan, 1985
 - MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcolonial*. Paris : Editions PUF, 1999.
 - NAHLOVSKY, Anne Marie. *La femme au livre, les écrivaines algériennes de langue française, Préface de Beida Chikhi*. Paris : Editions L'Harmattan, 2010.

-
- NAHLOVSKY, Anne-Marie *La femme au livre, Les écrivaines algérienne de langue française, Préface de Baida Chikhi*. Paris : Editions l'Harmattan, 2010.
 - Nina BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Paris : Editions Gallimard, 1993.
 - PINKOLA ESTES, Clarissa. *Femme qui courent avec les loups : Histoire et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Marie-France Girod (Traducteur), Paris : Livre de poche, 2001.
 - PUCHOT, Pierre. *La révolution confisquée. Enquête sur la transition démocratique en Tunisie*. Paris : Editions Sindbad, 2012.
 - RAMZI ABADIR, Sonia. *La femme arabe au Maghreb et au Machrek, entre luttés passés et promesses d'avenir*. Alger : Editions ENAL, 2017.
 - RAMZI-ABADIR, Sonia. *La femme arabe au Maghreb et au Machrek, fictions et réalités*. Alger : Editions ENAL, 1986.
 - REBAAOUI ESSEFI, Najoua. *La condition de la femme au Maghreb et en Méditerranée*, Tunis : Association des études internationales : Union européenne, 2001.
 - ROUSSILLON Alain, ZRYOUIL, Fatima-Zahra. *Etre une femme en Egypte, au Maroc et en Jordanie*. Paris : Editions Aux lieux d'être, 2006.
 - SAIDI, Hedi. *La Tunisie réinvente l'histoire : c'est d'une révolution : un passé troublé et un présent sous pression*. Paris : Editions l'Harmattan, 2012.
 - SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*, Paris : Editions Gallimard, 1961.
 - SARTRE, Jean-Paul. *Les temps modernes. Du Maghreb*. Paris : Edition Gallimard, 1945
 - SEBBAR, Leila. *Sherazade*, Paris : Editions Stock, 1982.
 - SEGARA, Marta. *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : Editions l'Harmattan, 1997
 - SID LARBI ATTOUCHE, Kheira. *Paroles de femmes : 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie : essai*. Alger : Editions ENAG , 2001.

- STANZEL, Franz. *Narative Situations in the novel*. Australia : Indiana University Presse, 1971.
- TAYARA, Bassam. *Le printemps arabe décodé: faces cachées des révoltes*, Ozoir-la-Ferrière , Paris : Dar Albouraq, 2011.
- ZAOUI, Mohamed. *Algérie : Des voix dans la tourmente* , Paris : Editions Le temps des cerises ,1998.
- ZERDOUMI, Nafissa. *Enfants d'hier :l'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien, Edition François*. Paris : Maspero, 1970.
- ZOUARI, Fawzia. *Le voile islamique, Histoire et actualité du Coran à l'affaire du foulard*. Lausanne : Editions Favre, 2002.

Articles de revues :

- ALLAMI, Noria. Voilées, dévoilées .Etre femme dans le monde arabe, l'Harmattan, 1988(compte-rendu). *Editions Les cahiers du GRIF* ,1990, pp.214-215.
- BELAGHOUEG, Zoubida. Malika Mokeddem, Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie, in, *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Editions CRASC, 2010, pp.187-192.
- BELKACEM, Dalila. N'zid de Malika Mokeddem: le roman du changement, in, *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran, Editions CRASC, 2010, pp.115-127.
- BEN CHARRADA, Hayet. La représentation de la femme ou les jeux d'écriture dans jeux de rubans de Emna Belhaj Yahia », *Interculturel Francophonies*, Littérature tunisienne de langue française : une autre voix(e) de la tunisianité, N°21, Juin – Juillet 2020.

-
- BENAÏSSA- BOUKRI Khalida. Le texte maghrébin d'expression française : parole voilée/ dévoilée à travers le texte de Fatima Bakhaï, un Oued pour la mémoire. *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Editions CRASC, 2010, pp.239-243
 - BENDJELID, Faouzia. Identité/Altérité et poétique de l'écriture romanesque dans le roman « Les yeux Baissés » de Tahar Ben Jelloun, in, *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs*. Editions CRASC, 2006, pp57-66.
 - BOYER, Henri. Le temps dans la mise en scène du vécu : le récit de vie comme écriture. *Pratiques*, N°45, 1985, pp.52-64.
 - BRUSS, Elisabeth. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, N°17, 1974, pp.20-21.
 - CHIALI, Fatima Zohra. L'histoire au féminin selon Assia Djebar : à travers une étude sémiotique de loin de Médine. *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Editions CRASC, 2010, pp.91-113.
 - Claire Michard, *Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique*. Mots. Les langages du politique, N°49, 1996, pp.29-47.
 - DIB, Mohamed. Les intellectuels algériens et le mouvement national. *Alger Républicain*, Avril 1950.
 - DJEBAR, Assia. *Cahier d'études maghrébines*. N°14 Spécial, Cologne , 2000, p.56
 - DOLISANE-EBOSSE, Cécile. Le personnage androgyne chez Mongo Betti : jeu littéraire ou mystique révolutionnaire ? Mongo Betti : la pertinence réaliste et militante. *Interculturel Francophonies*, N°13, Juin- Juillet 2008.
 - DONADEY, Anne. Overlapping and Interlocking framers for humanities literary studies : Assia Djebar ,Tsitsi drangarbga,Gloria Anzaldua. *West chester University*, Volume 34-42, 2007, pp.22-42.
 - FELTEN, Agnès. Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Ostenstad, *dirs, se dire écrivain*. *Pratiques discursives de la mise en*

- scène de soi », *Editions de l'université de Lorraine*, N°26,2014, pp.389-393.
- GÖL, Nilüfer. Le voile, le renversement du stigmaté et la querelle des femmes. *Femmes entre violences et stratégies de liberté*, 2004, pp.213-222.
 - HADEFI, Ourida Nawel. Écriture féminine / Énonciation masculine dans Mémoires de la chair de Ahlem Mosteghanemi. *SOCLES*, N°8, 2019.
 - HERVE, Serry. La littérature pour faire et défaire les groupes. *Sociétés contemporaines*, N°44, 2001, pp.5-14.
 - KHODJA, Goucem Nadira. L'amour, la fantasia d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête du sens. *Écriture féminine : réception, discours et représentations. Editions CRASC*, 2010, pp.115-121.
 - LACOUTURE, Jean et Simone. Le Maroc à l'épreuve. *Revue française de science politique* N°4, 1958, pp.953-957.
 - LE BOUCHER, Dominique. Maïssa Bey, Cette fille-là. *Lecture/Dialogue. Algérie Littérature/Action*, Novembre- Décembre 2001, pp.55-56.
 - MORTIMER, Mildred. Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien. *Research in African Literature*, N°19, 1988, pp.197-205
 - SIBLOT, Paul. Nomination et production de sens :le paraxème, Montpellier, *Presses universitaires de Montpellier III*, 1997, pp.38-55.
 - STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*, N°3, 1970, pp.257
 - ZEMRA, Clarisse. I Her Own Crite: The circular Structure of linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels. *Research in African Literatures*, N°2, 1980, pp.206-223.

Interviews :

- Interview accordée à Michel Contat, *Le nouvel observateur*, 23 juin 1975.
- DIMITRI, Laurent. Interview avec Amale El Atrassi, *Le Rideau. Parole à la culture*, 17 avril 2013

Discours :

- Discours, BOURGUIBA. Habib, Histoire du mouvement national, articles de presse 1929-1934, Tunis, Centre de documentation national, 1979.

Dictionnaires et encyclopédies:

- ARON P. & al. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2006
- CHARAUDEAU, Patrich MAINGUENEAU Dominique *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris : Seuil, 2002.

Sythographie :

- <https://www.éditions-harmattant.fr/auteurs/article-pop.asp?no=25309fno-artiste=16894>
- <https://www.édition-harmattan.fr/auteurs/article-pop?no=253098no-artiste=16894>.
- <http://www.partagelecture.com/t5930-ben-jelloun-tahar-l-enfant-de-sable>.
- <http://www.youtube.com/watch?v=QAyS5euJi8&feature=related>.
- <http://www.fondation-div.com/site.php?VARID=27>.
- <https://le-matin.ma/journal/2013/58e>.
- <http://remue.net/Idiome-de-l-exil-et-langue-de-l-irreductibilite-par-Assia-Djebar>
- <http://www.autofiction.org/>
- <https://www.espacefrancais.com/le-surrealisme/>
- <https://www.marianne.net/monde/la-revolte-d-une-louve-musulmane>

Ouvrages consultés :

- AMHIS-OUKSEL, Djoher. *Assia Djebar une figurant de l'aube, Empreintes*, Alger : Editions Casbah.
- AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne. *Stéréotypes et clichés*, Paris : Armand Colin, 2016.
- AMOSSY, Ruth. *Apologie de la polémique, l'interrogation philosophique*. Paris :puf, 2014.

-
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité, Préface d'Eric Fassin*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis), Par Cynthia Kraus, Paris : La découverte /Poche, 1990.
 - CHARPENTIER, Isabelle, DETREZ Christine et KREFA Abir, *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb*. Paris : L'Harmattan , 2013.
 - CHAULET ACHOUR, Christiane. *Ecritures Algériennes, La règle du genre*. Paris : L'Harmattan, 2021.
 - DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles*, Actes du colloque organisé par l'UCCLLA/ CRASC, les 21 et 22 novembre 2011 au Crasc, Editions CRASC.
 - DAOUD, Mohammed *Le roman moderne, écriture de l'autre et de l'ailleurs*,Oran : Editions CRASC, 2002.
 - DIDIER, Beatrice. *L'écriture femme*, Paris : Puf Ecriture, 1999.
 - LOUNIS-BELHADJ, Djamilia. *La femme en clair-obscur*, Alger : Edition Casbah, 2006.
 - MASTRO, Ginette. *Ecritures de femmes et autobiographie*, Bordeaux : MSHA 2002.
 - SADIQI, Fatima, NOWARIA, Amira, EL KHOLY Azza et ENNAJI, Moha (dir). *Des femmes écrivent l'Afrique, L'Afrique du nord*, Traduit de l'anglais par Christiane Owusu, Sarpong. Paris : Karthala, 2007.

Tables des matières

Introduction.....	1
-------------------	---

***Partie I : Regards masculins sur la femme
dans la littérature Maghrébine d'expression française***

Introduction.....	10
-------------------	----

Chapitre I : Femme-objet dans la littérature maghrébine. 13

Introduction.....	13
-------------------	----

1. Femme, objet de soumission chez les auteurs maghrébins..... 14

1.1. Femme épouse /femme mère :.....	14
--------------------------------------	----

1.2. La femme sœur.....	20
-------------------------	----

1.3. La femme fille.....	22
--------------------------	----

2. Femme, objet de désir chez les auteurs maghrébins 26

2.1. Soumission imposée dans les relations conjugales.....	26
--	----

2.2. Statut de la femme brisée par la soumission	27
--	----

Synthèse.....	33
---------------	----

Chapitre II : Femme Enfermée dans la littérature maghrébine 35

Introduction.....	35
-------------------	----

1. L'enfermement spatial dans les écrits du Maghreb 36

1.1. La femme maghrébine et les règles de la claustration.....	36
--	----

1.2. L'espace clos dans l'enfant de sable.....	39
--	----

1.3. Claustration morale et physique	42
--	----

2. L'enfermement psychique et intellectuel dans les écrits du
Maghreb 44

2.1. La réclusion psychique de la femme dans les œuvres Dibiennes.....	44
--	----

2.2. La réclusion intellectuelle dans les œuvres Dibiennes	47
--	----

Synthèse.....	52
---------------	----

Chapitre III : La Femme silence dans la littérature maghrébine 54

Introduction.....	54
-------------------	----

1. La femme silence dans l'écriture de Ben jelloun 55

1.1. Le silence de la femme face à l'insensibilité cruelle d'un homme.....	56
1.2. La réclusion verbale de la femme marocaine	58
1.3. Le silence de la femme marocaine face à sa dépossession identitaire	60
2. L'image de la femme silencieuse dans les œuvres de Mohamed Dib	64
2.1. Le silence face à la maltraitance.....	64
2.2. Le silence inconscient de la femme Algérienne	66
2.3. Silence et peur de la répudiation.....	71
Synthèse	73
Conclusion de la Partie	74

Partie II : Regards féminins sur la femme dans la littérature féminine Maghrébine d'expression française

Introduction.....	78
Chapitre I : La femme sujet : Corps et écrit dans l'écriture d'Assia Djébar.....	83
Introduction.....	83
- Naissance et émergence d'une littérature féminine Algérienne.....	83
- Pseudonymie et écriture féminine en Algérie	85
- Ecritures et problématiques sociales.....	87
- Ecriture et guerre d'Algérie.....	88
- Corps et écrits.....	89
1. La revendication à travers les récits autobiographiques chez les femmes- écrivaines algériennes cas d'Assia Djébar	90
2. Négation du corps : les récits autobiographiques entre religion, enfermement et soumission.....	103
3. Affirmation et réappropriation du corps chez la femme algérienne à travers l'écriture Djébarienne	112
Synthèse	117

Chapitre II : Femme sujet à travers l'espace et l'écriture autobiographique dans *Louve Musulmane* d'Amale El Atrassi..... 118

Introduction.....	118
- Aperçu historique de la littérature marocaine féminine francophone	118
1. L'écriture de soi entre errance et agression	120
2. L'écriture autobiographique comme effet cathartique	133
2.1. L'homme comme source de malheurs	135
3. Bribe d'écriture d'engagement chez la femme marocaine	141
3.1. L'évolution de la femme marocaine / Panorama historique	142
3.2. L'engagement d'El Atrassi à travers la métamorphose d'une chienne en louve	149
Synthèse	150

Chapitre III : La femme sujet à travers le voile dans *Jeux de rubans* d'Emna Belhadj Yahia 151

Introduction.....	151
- Aperçu sur la littérature féminine Tunisienne	151
1. Diversités et contradictions des regards sur le port du voile chez la femme tunisienne	154
1.1. Voilement de la parole, du corps et de l'espace.....	161
2. Corps et religion chez la femme tunisienne	164
3. La femme face aux mutations socio-politiques en Tunisie	168
3.1. Aperçu historique sur l'émancipation de la femme Tunisienne	168
Synthèse	183
Conclusion de la Partie	185

***Partie III : Le regard croisé masculin / féminin
au XXI^e siècle***

Introduction.....	189
-------------------	-----

Chapitre I : Enonciation féminine/ Ecriture masculine dans *les escaliers du ciel* de HAMID SKIF 195

Introduction	195
1. De l'autobiographie à l'autofiction dans une écriture masculine travestie	204
2. L'Écriture moderne comme nouvelle forme de dénonciation	217
3. Polyphonie féminine et/ou écriture masculine moderne	225
Synthèse	234
Chapitre II : Écriture féminine/ Énonciation masculine dans <i>Mémoires de la chair</i> de Ahlem Mosteghanemi.....	236
Introduction	236
1. Une Écriture féminine cachée derrière une énonciation masculine ...	240
2. Écriture de la modernité et transgression des normes	248
3. Écriture féminine engagée	260
Synthèse	270
Conclusion de la Partie	272
Conclusion	274
Bibliographie	278

Résumé :

« Regards croisés masculin/féminin sur la femme dans la littérature maghrébine » tel est l'intitulé de notre thèse.

Notre recherche s'inscrit dans le domaine des sciences des textes littéraires. Nous avons tenté à travers diverses théories littéraires de suivre l'évolution du regard que portent les auteurs hommes et femmes sur le personnage féminin dans leurs écrits.

Nous avons d'abord mis en lumière cette évolution voire une métamorphose de ce personnage dans les écrits des auteurs hommes maghrébins des années 60-70 et 80. Ensuite, nous nous sommes intéressée au même personnage à travers l'écriture féminine maghrébine où des romancières ont réussi à faire sortir les femmes du carcan où elles étaient emprisonnées des siècles durant.

Et enfin, ce en optant pour un corpus constitué de Mémoire de la chair d'Ahlem Mosteghanemi et une série de nouvelles Les escaliers du ciel de Hamid Skif. Nous avons mis en lumière un personnage-femme métamorphosé qui s'impose enfin dans la littérature maghrébine contemporaine Comme protagoniste à part entière.

Mots Clés : Autobiographie ; Discours ; engagement ; énonciation ; femme ; littérature maghrébine ; modernité ; regard masculin ; regard féminin.

Abstract :

« Crossing viewpoints, male/female about woman in Maghrebian literature », this is the title of my thesis. My research lies within the domain of sciences of literary texts. I have tried, through different literary theories, to follow the evolution of the viewpoint given by male and female authors to the female character in their works.

Firstly I have highlighted this evolution, say even a metamorphosis, of this character in the works of the Maghrebian male authors in the 60's, 70's and 80's. Then I have tackled this character through the Maghrebian female authors, where female novelists succeeded in releasing women from the shackles in which they were imprisoned for centuries.

Lastly, by relying on a set of works consisting of "memory in the flesh" of Ahlem Mosteghanemi and the series novels "stairs of the sky" of Hamid Skif, I have highlighted a metamorphosed female character which ultimately imposed herself in the contemporary Maghrebian literature as a whole main character.

Keywords : Autobiography; Discourse ; engagement ; enunciation; women ; Maghrebian literature; modernity; male gaze; female gaze.

ملخص:

"نظرات متقاطعة، رجالية/نسائية حول المرأة في الأدب المغربي"، هذا هو عنوان أطروحتي

يندرج بحثنا في مجال علوم النصوص الأدبية. حاولنا من خلال مختلف النظريات الأدبية أن نتبع تطور النظرة التي يعطيها الكتاب من الرجال والنساء إلى شخصية المرأة في مؤلفاتهم.

في البداية سلطنا الضوء على هذا التطور، بالأحرى التحول لهذه الشخصية في مؤلفات الكتاب المغاربة من الرجال خلال سنوات الستينات، السبعينات والثمانينات من القرن الماضي. بعد ذلك، انتقلنا إلى دراسة نفس الشخصية من خلال مؤلفات الكاتبات المغاربيات، أين نجحت الروائيات في تحرير النساء من الأغلال التي كانت تقيدهن خلال قرون.

في الأخير، بالاستناد على مجموعة مؤلفات متكونة من "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وسلسلة "سلام السماء" لحميد سكيف. سلطنا الضوء على شخصية نسائية متحوّلة تفرض نفسها في الأخير في الأدب المغربي المعاصر كبطلّة رواية كاملة.

كلمات مفتاحية : سيرة ذاتية، خطاب، التزام، المرأة، أدب مغربي، الحداثة، نظرة الرجل ، نظرة المرأة