



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique
Université Mohamed Khider - Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Littérature Française

Réf.:

THÈSE

En vue de l'obtention du diplôme de
DOCTORAT EN SCIENCES
Option: Sciences des textes littéraires

**L'ÉCRITURE FEMININE ENTRE REPRESENTATION ET
ENGAGEMENT DANS *NULLE PART DANS LA MAISON DE
MON PERE* D'ASSIA DJEBAR ET *REVES DE FEMMES* DE
FATEMA MERNISSI.**

Présentée et soutenue par: Khedidja Ghemri

Sous la direction du: Pr. Bachir Bensalah

Devant le jury composé de:

Dr.Khaled Guerid	Président du jury	Université Biskra
Pr.Bachir Bensalah	Rapporteur	Université Biskra
Pr. Saïd Khadraoui	Examineur	Université Batna 1
Dr.Sihem Guettafi	Examineur	Université Biskra
Dr. Kamel Slitane	Examineur	Université M'sila
Dr. Badereddine Loucif	Examineur	Université Khenchela

Année universitaire: 2021-2022

Dédicace

Toute ma reconnaissance et mon amour à mes parents pour leur généreuse assistance affective et matérielle. Cette étude n'aurait pu aboutir sans leurs encouragements, leur patience, leur disponibilité et leur amour qui a renforcé ma volonté d'aller au bout de ma démarche.

Je dédie ce modeste travail à tous ceux que j'aime, à tous ceux qui m'ont soutenue, assistée et aidée.

Remerciements

Je remercie Dieu, Le Tout-Puissant d'avoir illuminé mon parcours et guidé mes pas vers le chemin de la connaissance et les sources inépuisables du Savoir.

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon encadreur, Pr. Bachir Bensalah, qui n'a pas cessé de m'enrichir de ses précieux conseils avec simplicité et efficacité. Son sérieux, son sens des responsabilités et sa disponibilité sont pour moi un exemple à suivre. Je le remercie pour toute la confiance qu'il m'a accordée. Je tiens aussi à remercier Mme Laure Léveque pour son aide et ses précieux conseils pendant tout mon séjour scientifique en France, qu'elle trouve ici mon profond respect. Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti à lire ce modeste travail.

Quels que soient les mots que j'utiliserai et les remerciements que je formulerai, je ne remercierai jamais assez Mme. Guettafi Sihem pour sa disponibilité, son inébranlable grandeur d'esprit, sa patience, l'intérêt qu'elle a accordé à mon travail et surtout pour ses précieux conseils tout au long de ma recherche.

À Mr. Abdelouahab Dakhia qui m'a toujours été d'une grande aide.

À toutes mes amies pour leur soutien et leur disponibilité.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
TABLE DES MATIERES -----	//
INTRODUCTION GENERALE -----	07
CHAPITRE 1: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES -----	18
Introduction -----	19
I.1. Plume féminine entre Assia Djébar et Fatéma Mernissi -----	19
I.1.1. Ecriture féminine ou Ecritures de femmes-----	19
I.1.2. Ecriture féminine maghrébine: entre quête, mutation et perspectives de nouvelles valeurs (à) venir -----	29
I.1.3. Djébar et Mernissi: pionnières de l'écriture féminine maghrébine-----	42
a- Assia Djébar-----	42
b- Fatéma Mernissi-----	47
I.2. . Ecriture féminine, espace autobiographique et conquête du « je »: De la voix individuelle à la voix collective Autobiographie -----	50
I.2.1. Autobiographie et écriture: la maghrébinité en question -----	50
I.2.2. Autobiographies de femmes: nouvelles perspectives..-----	58
I.2.3. Écrire le « je» chez Djébar et Mernissi -----	62
a- Chez Assia Djébar-----	62
b- Chez Fatéma Mernissi-----	64
1.3. Cohésion entre Histoire et Fiction -----	66
1.3.1. Écriture de l'Histoire: Rétrospection du devenir individuel et collectif -----	66
1.3.2. Ecrire le féminin en faveur de la fiction-----	77

TABLE DES MATIERES

1.3.3. L'écriture féminine entre Fiction et Histoire -----	87
Conclusion -----	91
CHAPITRE II: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME -----	92
Introduction -----	93
II.1. Engagement et Ecriture en question -----	93
II.1.1. L'engagement politico-littéraire -----	93
II.1.2. Ecrivains maghrébins engagés dans la langue de l'Autre -----	100
II.1.3. Mernissi et Djébar: écrivaines engagées-----	105
II.2. Djébar et Mernissi Entre féminité et féminisme -----	110
II.2.1. Le féminisme: un mouvement effervescent -----	110
II.2.2. Le féminisme dans le monde arabe: regards contrastés entre tradition et modernité.-----	117
II.2.3. Djébar et Mernissi: écrivaines féministes-----	130
II.3. Postures Djébarienne et Mernisienne entre être et devenir -----	143
II.3.1. Postures Djébarienne: Reviviscence des voix ensevelies et des paroles étouffées-----	143
II.3.2. Postures Mernisienne: Dés-ensevelissement du Harem et Imagination créatrice-----	154
Conclusion -----	158
CHAPITRE III: POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI -----	160
Introduction -----	161
III.1. Le féminin vs masculin -----	161
III.1.1. Représentation: une notion en mouvance -----	161

TABLE DES MATIERES

III.1.2. Re-présentation et personnages masculins: le père, figure emblématique et symbolique -----	167
III.1.3. Re-présentation et personnages féminins: entre liberté et soumission -----	184
III.2. Représentation féminine entre voilement et dévoilement-----	198
III.2.1. Clausturation féminine et Transgressions des frontières sociétales patriarcales -----	198
III.2.2. Voilement entre corps invisibles et corps muets-----	206
III.2.3. Espaces et lieux hétérotopiques: L'espace du corps féminin entre enfermement et libération-----	219
III.2.4. Femme /Homme: entre dualité et conflits-----	242
Conclusion-----	250
CONCLUSION GENERALE -----	252
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES -----	262
Résumés	//

INTRODUCTION GENERALE

INTRODUCTION GENERALE

La femme a longtemps souffert de l'effacement et de l'enfermement que la société lui a imposés depuis la nuit des temps. Des penseurs contre l'oppression à l'encontre des femmes précisent que la ségrégation manifestée est due au maintien des coutumes et des traditions enracinées dans la culture orientale mâle et même occidentale, qu'il est impossible aux femmes de dépasser vu que l'homme obéit à un système phallocratique hégémonique. En effet, l'institution sociale œuvre à maintenir la mentalité de la femme dans une zone de *non-lieu* ou de *marge*, c'est-à-dire que la femme est encore gardée dans la marge du discours de l'homme social.

*Durant des siècles, la femme est restée soumise aux tentatives de domestication par la société mâle, assiégée par le système de ses valeurs hiérarchiques et pyramidales en fonction de laquelle, on a privé la femme de la liberté de transmettre ses idées, l'éloignant de la sphère de la pratique de l'écriture qui est monopolisée par l'homme à travers l'histoire.*¹

De ce fait, les œuvres écrites par les femmes nous parlent essentiellement de femmes ; des femmes entre elles, des sœurs solidaires, qui convoitent obstinément le même rêve de liberté individuelle et collective. Des portraits de femmes défilent, des auteures racontent l'enfermement des femmes de toutes conditions : mères, épouses, domestiques qui font entendre leur voix à travers le texte. Leurs œuvres permettent de faire entendre non pas une voix mais une pluralité de voix. L'écriture révèle la quête, douloureuse souvent, d'une identité féminine collective et individuelle dans des sociétés où les êtres ne s'appartiennent pas, chacun étant soumis aux lois implacables du groupe.

Cette nouvelle littérature féminine est une réponse à l'exclusion de la femme et à la critique masculine portée contre elle. C'est à partir du milieu des années 1970 que le champ de réflexion autour de l'*écriture féminine*, selon Hélène Cixous, s'est vu emmêler à des débats parus dans le contexte du développement des mouvements féministes dans les pays occidentaux. Pour elle, ce « *féminin de l'écriture* »² n'est pas dévalorisé, ni diminué, mais glorifié. Il est, au contraire, chargé de valeurs positives et transgressives, ne correspondant pas toujours avec les vertus traditionnelles souscrites aux femmes : « *On nous a figées entre des mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme [...] Qu'ils*

¹CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*. Ed Galilée, Paris, 2010, p. 42.

²Ibid.

INTRODUCTION GENERALE

*tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sextes ! [...] Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit ».*³

L'écriture se transforme, dès lors, en moyen de résistance, de combat contre un discours masculin et contre une culture traditionnelle : « *Que ce soit dans un contexte européen ou maghrébin, l'activité créatrice a été conçue comme libératrice, voire même dénonciatrice d'un espace privé réservé aux femmes face à « l'espace public » traditionnellement réservé aux hommes ».*⁴

Ecrire pour une femme est une transgression devant sa société patriarcale, cette femme qui ne doit pas parler, qui ne doit pas être vue et qui doit passer tout le temps inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel.⁵

L'écriture pour une femme est, selon Assia Djébar, un dévoilement. Ainsi, la fiction dévoile la parole véritable de la femme : « *Écrire est une route à ouvrir* »⁶ Ecrire pour ces auteures est surtout une remise en question contre tout mutisme et silence sociétal. Ainsi, ce silence devient plus expressif par le biais de l'écriture.

Cette écriture affirme de son côté la présence de la femme dans la littérature, certes, en tant qu'auteur mais aussi en tant qu'héroïne, « *je* » ou « *elle* ». Aussi, les écrivaines n'ont pas une position définitivement déterminée mais des positionnements qui peuvent aller d'un centre à l'autre selon les séquences de leurs parcours, de leurs résidences avec choix, contraintes et réceptions⁷.

N'en demeurant pas en reste, la littérature maghrébine féminine d'expression française s'est imposée en réaction à une société patriarcale, traditionnelle, oppressive. Écrire, pour la femme maghrébine, devenait ainsi une manière de briser le silence et le secret de l'inavoué, un moyen d'exprimer ses opinions, ses engagements et ses combats contre la régression et la misogynie au service d'un affranchissement qui passe par

³Ibid.

⁴ BUENO ALONSO, Josefina, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Université d'Alicante, 2004, p.16. In [file:///C:/Users/Pc/Downloads/34456-Texto%20del%20art%C3%ADculo-34472-1-10-20110610%20\(1\).PDF](file:///C:/Users/Pc/Downloads/34456-Texto%20del%20art%C3%ADculo-34472-1-10-20110610%20(1).PDF), consulté le 08-07-2021.

⁵GADANT, Monique, *Le Nationalisme algérien et les femmes*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1995, p.271.

⁶DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*. Ed. Albin Michel, Paris, 1999, p.17.

⁷<https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3134&context=etd>

INTRODUCTION GENERALE

l'affirmation de sa féminité face à une masculinité dévastatrice. La femme maghrébine prenait ainsi son destin en main, désensibilisant sa voix du silence qui l'opprimait pour la faire entendre et valoir, en réponse à l'exclusion de la femme :

Écrire c'est briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage, mais montrait au contraire le visage de l'autre. Écrire, c'est libérer l'androgynie qui existe en tout être, pour lui permettre, en définitive, d'être femme. La féminité pour la femme écrivain ne peut s'affirmer qu'en passant par l'androgynie.⁸

Cette littérature maghrébine féminine a bien marqué la sphère littéraire, beaucoup d'auteurs maghrébines sont pris leur plume en vue de s'exprimer, à travers leurs œuvres littéraires, dévoilant ainsi leurs malaises et leurs instabilités. Elles se sont servies de la littérature pour mettre en scène leurs insurrections féministes contre les racines patriarcales :

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, Parole et silence ensemble Fécondés.⁹

Beaucoup d'écrivaines comme AssiaDjebar, Aicha Lemsine, Fatima Mernissi, Malika Oufkir et bien d'autres ont contribué à la naissance de l'écriture féminine au Maghreb. Grâce à leur écriture, elles ont réussi à créer leur propre univers en tant que femmes maghrébines. Leur écritures'est imposée par ou avec des thèmes différents de ceux des écrivains hommes. Elles ont pu décrire le vécu des femmes au Maghreb et ailleurs dans une autre vision propre à elles, car : «*Les hommes écrivent sur les femmes, à l'image de ce qu'ils ont connu et vécu. Il y a toute une partie de notre expérience qui n'est pas écrite. Elle commence à être représentée depuis que les femmes écrivent et c'est beaucoup plus enrichissant.* ».¹⁰ Ces écrivaines se permettent d'aborder leur intimité et celle de leurs semblables en racontant leurs propres histoires. Elles interviennent pour créer un espace féminin où les femmes prennent la parole après des siècles de silence.

Attirée par ces voix féminines, nous nous sommes arrêtées sur les deux écrivaines maghrébines AssiaDjebar et FatémaMernissi. Nous tenterons d'aborder dans notre

⁸DIDIER, Béatrice, *L'écriture- femme*, Ed. PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1991, p.34.

⁹Ibid, p.85.

¹⁰AMEUR, Souad, *Ecriture féminine : images et portraits croisés de femmes*, thèse de doctorat, université de Paris Est, 2013, p.258.

INTRODUCTION GENERALE

recherche la question féminine et la problématique de la femme maghrébine qui se trouvent au cœur des œuvres de Djébar et Mernissi. Les deux écrivaines font parties d'une génération de femmes qui ont vécu dans un monde musulman structuré et strictement contrôlé par le patriarcat. Ce vécu et l'observation du monde quotidien des femmes ont permis aux écrivaines femmes, entre autres nos deux écrivaines, de dénoncer et de dévoiler les différents processus d'oppression de la femme : « *La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quand une identité vous est refusée* ». ¹¹

Nos motivations pour entamer cette recherche sont liées à la question du silence de la femme dans la société maghrébine. Ce choix est justifié par le fait que les deux écrivaines ont assumé leur côté maghrébin et musulman pour le mettre en avant dans des œuvres dont la modernité surprend toujours. De plus, elles en parlent d'une manière ouverte, ne laissant de côté aucune manifestation qui pourrait approfondir notre compréhension de ce milieu. Nous ajoutons aussi l'originalité de leurs romans, élément qui a motivé notre choix.

Assia Djébar a déjà derrière elle une carrière de plus de quarante ans pendant lesquelles elle a abordé plusieurs thèmes. *Nulle part dans la maison de mon père*, est le dernier roman, paru en 2007, après la mort de son père, où elle a tenté de retracer une vie d'enfant et d'adolescente marquée par les traumatismes causés par les mâles de sa vie. Djébar, nous livre à travers son regard féminin, la condition de la femme dans la société arabo-musulmane. La jeune Fatima, fille d'un instituteur moderne qui tient toujours à ses traditions, vivant dans une famille conservatrice, elle a eu la chance d'être scolarisée où elle a commencé ses premiers pas vers la liberté.

L'écrivaine, dans sa narration, prend les lecteurs au cœur de ses douleurs et de ses malheurs, elle les plonge dans un monde féminin longtemps resté clos et interdit au regard de l'Autre. A travers cette écriture, nous assistons à un monde féminin confronté à un monde masculin, un monde où cette fillette au début du roman et femme par la suite dévoile ses rêves et trace son parcours. Ces rêves qui se réalisent des fois et se brisent d'autres fois au cours de sa vie.

¹¹DIDIER, Béatrice, Op.Cit, p.34.

INTRODUCTION GENERALE

En fait, *Nulle part dans la maison de mon père* comprend trois parties : *éclats d'enfance, Déchirer l'invisible et celle qui court jusqu'à la mer*. La première partie contient neuf chapitres : *La jeune mère, Les larmes, Le tout premier livre, Intermède, le père et les autres, La bicyclette, Le jour du hammam, Le petit frère, Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs, La chambre parentale*, la deuxième partie contient douze chapitres : *Madame Blasi, premiers voyages seule..., Le piano, la première amie, Farida, la lointaine, Au réfectoire, Le monde de la grand-mère maternelle, Jacqueline...au dortoir...Corps mobile, L'opérette, Un air de Ney, L'été des aïeules*, quant à la dernière partie, elle est composée de onze chapitres : *Encore au village, lettre déchirée, Premier rendez-vous, lettres dites d'amour, la famille à Alger, dans la rue, promenades au port, Mounira réapparue, Nous ...trois ! Dans le noir vestibule, Ce matin-là*.

Quant à Mernissi qui n'a jamais cessé pendant toute sa carrière, d'écrire pour la promotion de la condition féminine en introduisant une démarche sociologique, elle est l'écrivaine de *Rêves de Femmes*, roman incontournable considéré comme une autobiographie plurielle. C'est un récit où la fiction et la réalité interviennent, et dans lequel Mernissi tient à comprendre la situation sociopolitique de la femme, en relisant et réécrivant l'Histoire de son pays, le Maroc.

Paru en 1996, le roman raconte l'enfance de la narratrice au sein du Harem, avec plusieurs femmes de sa famille, une grande famille qui habite Fès. Riche en aventures d'enfance, il convoque plusieurs types de femmes, rebelles, soumises, rêveuses et guerrières. La narratrice y retrace les épreuves qui attendent les femmes dans le harem, dessinant une image concrète des souffrances vécues par la femme marocaine durant les années 1940. La voix féminine prend position, affirmant son importance dans l'histoire de son pays, notamment dans la transmission des traditions et de la culture orale. Elle ouvre la voie à libération de la parole des femmes, légitimées à parler en leur nom, à dire leurs malaises et leurs angoisses, leurs désirs et leurs revendications, la force de leurs rêves et leur aspiration à la liberté. Ce que Loudiyi Mourad ne manque pas de remarquer en disant :

Dans le récit de Fatima, le lien entre l'enfermement et la prise de parole se présente de façon positive. Les mots parlés, plus précisément, les histoires et les contes racontés par les femmes au harem, leur permettent

INTRODUCTION GENERALE

*aux femmes de traverser les frontières du harem, de s'évader, d'oublier leur captivité et de faire des voyages intérieurs.*¹²

En effet, le roman est composé de vingt-deux chapitres : *Les frontières de mon harem*, *Schéhérazed- le calife et les noms*, *La harem français*, *La rivale de yasmina*, *Chama et le calife*, *Le cheval de Tamou*, *Le harem invisible*, *vaisselle aquatique*, *Four rire au clair de la lune*, *Le salon des hommes*, *la guerre vu de la cour*, *Asmahane- la princesse chanteuse*, *Le harem va au cinéma*, *Les féministes égyptiennes visitent la terrasse*, *Le destin du princesse Budur*, *La terrasse interdite*, *Mina la déracinée*, *Cigarettes américaines*, *Femme fatale*, *Ailes invisibles*, *Peau fine*, *Un homme dans le hamma*. Ce roman est considéré comme « *une prise de parole* » par ces femmes car, comme le soulignait Zohra Mezgueldi : « *Elles se font les énonciatrices directes de leur propre dire et leur prise de parole s'avère impérative, nécessaire, et risquée dans un espace socioculturel ou l'individuel demeure sous l'emprise du collectif* ». ¹³

La présente thèse qui s'articule autour de plusieurs thématiques liées aux choix des postures adoptées par Djebbar et Mernissi dans un contexte maghrébin se verra aborder les notions de l'autobiographie, de l'engagement, de la représentation et des différentes passerelles et ponts qui les relient les unes aux autres. Ainsi, « *Ecriture féminine entre représentation et engagement dans Nulle part dans la maison de mon père et Rêves de femmes de Fatima Mernissi* » est l'intitulé que nous avons choisi pour notre recherche afin de la concrétiser. Les deux écrivaines se sont engagées à défendre la femme opprimée dans leurs sociétés respectives et elles se sont mises au service de la parole féminine, étant donné que la littérature est une arme idéologique comme le souligne Simone de Beauvoir :

*L'écrivain engagé met en jeu bien plus que sa réputation littéraire ; il se risque lui-même intégralement dans l'écriture, en y faisant paraître sa vision du monde et les choix qui dirigent ses actions (...) en s'engageant, l'écrivain décide de rencontrer les exigences du temps présent.*¹⁴

Notre intérêt est d'apporter un éclairage sur de nouveaux champs de recherche et voir quels positionnements et postures adoptent Djebbar et Mernissi pour élaborer leur création littéraire. Ce travail prend toute sa légitimité dans son ambition de saisir et de comprendre,

¹² LOUDIYI, Mourad, « L'Islam et le féminisme. Les liaisons dangereuses dans Rêves de femmes : une enfance au harem de Fatima Mernissi », in *Revue Legs et littérature*, Legs éditions, Haïti, 2020.

¹³ MEZGUELDI, Zohra, « Les voix du récit féminin » in *Le Récit féminin au Maroc*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, 2005, p 34.

¹⁴ KHAN MOHAMMADI, Fatémeh, *Simone de Beauvoir : écrivain engagé*, Thèse de doctorat, université de Nancy 2, 2003, p.56.

INTRODUCTION GENERALE

à travers une démarche interprétative de la spécificité de l'engagement de Djébar et de Mernissi, à partir de leur double posture en tant qu'écrivaines et en tant que féministes. Montrer aussi que l'écriture féminine est capable de créer un espace essentiellement féminin où la parole se délie pour construire une identité féminine dans le domaine social masculin.

Ainsi, nous nous interrogerons sur cette écriture féminine à travers les deux romans de Djébar et Mernissi ; ses enjeux et ses perspectives. Dans quelle mesure, cette écriture a-t-elle marqué le parcours féminin ? Comment cette écriture parvient-elle à représenter les autres femmes en s'appropriant le « je ». Autrement dit, existe-il réellement un engagement à travers cette écriture pour dénoncer la condition féminine au Maghreb et dans le monde Arabe ? L'image de la femme représentée par cette écriture, ne se trouve-t-elle pas influencée par la vie personnelle de chaque écrivaine ?

De ce questionnement découlent les hypothèses qui suivent :

- 1- L'autobiographie de chaque écrivaine deviendrait une autobiographie plurielle dans sa lutte contre l'imposition de tabous et d'interdits.
- 2- L'engagement de ces écrivaines se manifesterait à travers leur prise de positions et leur conviction en tant qu'écrivaines féministes.
- 3- Les deux écrivaines donneraient à lire des représentations féminines collectives créées dans leurs romans.

La méthode employée pour analyser l'œuvre de Djébar et Mernissi est analytique recourant à plusieurs approches comme outils d'analyse : la sociocritique, la psychocritique ou la psychobiographique, la biographique et l'approche historique.

L'approche sociocritique qui a pour but « *de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité* », ¹⁵ elle est définie par Claude Duchet, l'innovateur de cette approche, comme « *sémiologie critique de*

¹⁵POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* 2011, [En ligne], pp. 151-152 | mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le : 20 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762>. DOI: <https://doi.org/10.4000/pratiques.1762>.

INTRODUCTION GENERALE

l'idéologie, un déchiffrement du non-dit [qui installe] le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci ».¹⁶

La sociocritique permet de savoir comment les deux romancières traitent les différents phénomènes sociaux, mais elle permet également de déterminer les discours idéologiques auxquels se confrontent leurs œuvres et le contexte socio-historique qui entoure leur production, car selon Claude Duchet :

La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des contenus, qu'elle néglige la textualité. Elle s'intéresse, bien entendu, aux conditions de la production littéraire comme aux conditions de lecture ou de lisibilité, qu'elle évite d'autres enquêtes, mais pour repérer dans les œuvres mêmes l'inscription de ces conditions, indissociable de la mise en texte. Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.¹⁷

La sociocritique nous permet aussi de rendre au texte son contenu social afin d'étudier la relation entre l'œuvre et son contexte social, historique et culturel ; chercher à comprendre l'ensemble des événements socio-historiques vécus par les femmes maghrébines liées à leurs contextes algérien et marocain, en somme maghrébin. Contexte qui permet de comprendre et d'analyser les comportements sociaux et idéologiques pour essayer de repérer le non-dit ou le silence de l'œuvre que nos deux écrivaines essayent de dévoiler pour mieux instaurer leurs intentions dénonciatrices.

Notre étude fait suite à un certain nombre de travaux et d'analyses littéraires dont nous citons ici quelques titres qui nous ont orienté dans notre travail comme les travaux de Christiane Chaulet-Achour, de Marta Segarra, de Charles Bonn, de Jean Déjeux, de Rabia Redouane et de Didier Béatrice et de Christine Détrez.

Nous aurons recours également à l'approche biographique de Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky et de l'approche psychobiographique de Jean-Paul Sartre qui nous semblent adéquates afin de cerner le profil biographique ainsi que les motivations psychologiques rapportées par les deux auteures concernant leurs vies et leurs vécues au

¹⁶ DUCHET, Claude « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », in *Littérature*, n°1, 1971, p. 10.

¹⁷ DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1979, p.4.

INTRODUCTION GENERALE

sein de sociétés patriarcales, masculines et conservatrices subissant leurs enfermement comme une claustration et les lieux de leurs vécues comme lieu carcéral, à savoir la maison et le harem. L'autobiographie ou l'autobiographie féminine, dans le cas de notre recherche, est le genre littéraire privilégié pour l'écriture féminine. Ainsi, nos deux écrivaines

Considère [ent] l'autobiographie et l'écriture comme une lutte et elle[s] révèle[nt] le lien intrinsèque entre l'écriture et la violence. Pour Djébar écrire la violence est une façon de témoigner du passé et du présent. Ce témoignage qui est une affirmation de la vie et une guérison des blessures, est ainsi une façon de faire renaître la nature algérienne et ses sujets.¹⁸

L'écriture autobiographique des auteures maghrébines a réussi à prendre une place fondamentale, en particulier, dans les écrits féminins puisqu'elle a créé des liens de solidarité entre toutes les femmes. A travers cette écriture, les auteures de notre corpus dénoncent et contestent leur situation ainsi que la situation des autres femmes.

Notre corpus représente une fiction qui donne à son public un sentiment d'adhésion au réel, à un réel partagé. Des récits fictifs rattachés à la grande histoire par quelques éléments véridiques. « *L'écriture romanesque exerce une fonction axiologique : elle fonde l'idée d'actualité depuis ses propres systèmes de figuration que d'autres recourent ou contrarient. Elle fait sens en agençant des réalités communes, en posant des indices, en instituant du symbolique* ». ¹⁹L'approche Historique qui va nous permettre de relever les événements historiques indiqués dans le roman et les faits réels réécrits par les deux auteures. Les événements historiques de la présence française durant la colonisation en Algérie et du protectorat au Maroc.

La présente recherche s'articulera autour de trois chapitres. Le premier chapitre, intitulé : *Ecriture féminine : entre (d)'énonciation et transgression. Images et Portraits croisés de femmes*, se subdivise en trois sections. La première section prendra en charge l'évolution et la continuité de l'écriture féminine en général et maghrébine en particulier, la deuxième section sera consacrée à l'écriture de l'intime ou de soi comme conquête du « je » et espace autobiographique. La troisième section, quant à elle, abordera la relation fiction-Histoire montrant l'importance de l'impact de l'Histoire dans la

¹⁸GAFAITI, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, Discours et Texte*, Ed.L'Harmattan, Paris, 1996, p.58.

¹⁹BLANCKMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français, contemporain*, Prétexte éditeur, Paris, 2002, p.30.

INTRODUCTION GENERALE

construction du « je » autobiographique et dans la construction d'une nouvelle identité du « je » subjectif.

Le deuxième chapitre, intitulé : *l'écriture féminine une passerelle entre Engagement et Féminisme*. Le deuxième chapitre sera divisé en trois sections où on abordera d'abord, la notion d'engagement qui fait entrer en jeu la volonté de définir une position et de s'y tenir par rapport à un contexte politique ou social. Nous tenterons de montrer l'engagement de nos écrivaines à travers leurs textes, étant donné que :

*L'engagement étant presque toujours évalué à partir des prises de position et des déclarations des écrivains, on en arrive à une saturation du champ de la critique par un personnage omniscient. Face à cette surévaluation de l'auteur, qui fonde la tentation du charismatique, il s'agit ici, sans contester la place centrale de l'auteur dans le dispositif littéraire, de recentrer le concept d'engagement au cœur même de la textualité.*²⁰

Dans la deuxième section, sera abordé le mouvement féminisme dans le monde arabe, son évolution et ses perspectives, ainsi que le combat mené sur le terrain par des féministes pour l'émancipation de la femme. Nous expliquerons aussi le type d'engagement des deux auteures envers un féminisme nouveau, spécifique pour la femme maghrébine car :

*Que certaines féministes occidentales voient les femmes arabes comme des esclaves serviles et obéissantes, incapables de devenir conscientes ou de développer des idées révolutionnaires propres, indépendamment des femmes les plus libres du monde (à New York, Paris, ou Londres), à première vue semble plus difficile à comprendre que ce même point de vue chez les patriarches arabes.*²¹

La troisième section abordera, quant à elle, la notion de la posture afin de définir les positions et les engagements des deux écrivaines pour la liberté de la femme.

Notre troisième chapitre, intitulé : *Pour une représentation féminine chez Djébar et Mernissi*, prendra en charge dans la première et la deuxième section, la représentation des personnages féminins et masculins dans notre corpus. Ces personnages, à travers leurs divers portraits, participent au voilement ou au dévoilement du féminin. Quant à la

²⁰KEMEDJIO, Cilas, « Traversées francophones : littérature engagée, quête de l'oralité et création romanesque », in *Tangence*, Québec, n°82, 2006, p.15.

²¹« La féministe marocaine Fatima Mernissi n'est plus. Hommage à la fille qui a brisé les limites du harem », In <https://www.revolutionpermanente.fr/La-feministe-marocaine-Fatima-Mernissi-n-est-plus-Hommage-a-la-fille-qui-a-brise-les-limites-du>, consulté 06-05-2020

INTRODUCTION GENERALE

troisième section, elle abordera la mouvance des personnages dans des espaces hétérotopiques où on analysera la relation qu'entretient un lieu à un état d'âme ou comportement. Ce dernier chapitre servira comme une synthèse pour voir si les deux écrivaines sont arrivées à travers leur écriture à libérer les voix intérieures et intimes des femmes, étant donné que : *«Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues»*.²²

²²DJEBAR, Assia, Op.Cit, p.229.

PREMIER CHAPITRE

**ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET
TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE
FEMMES**

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Introduction :

L'écrit des femmes en littérature maghrébine : Une naissance, une fuite ou une échappée. Souvent un défit parfois, une mémoire sauvée Qui brule et pousse en avant ...L'écrit des femmes. Qui soudain affleure ? Cris étouffés enfin fixés, parole et silence .Ensemble fécondés ! Assia Djébar¹

Commençant du fait que les deux romans sont autobiographiques et fictifs , ayant comme soubassement l'histoire ; toute écriture , voire féminine n'est que la réécriture , la reconstruction d'un monde enfuit dans les méandres de cette histoire individuelle et collective qui nécessite une récupération pour une sauvegarde de cette mémoire que nul ne peut corrompre ni modifier même s'il s'agit de la fiction et de la création.

I.1. Plumes féminines :d'Assia Djébar à Fatéma Mernissi

I.1-1. Ecriture de femmes ou Ecriture féminine

Quand la femme a commencé à écrire, c'était pour elle un moyen de lutter contre la société,surtout une société dominée par le patriarcat et des traditions ancestrales qui la ligotaient. Elle voulait,à travers cette littérature, sortir de la pression subie en pénétrant et s'intégrant au domaine réservé pendant des siècles aux hommes. La littérature, devient, dès lors,pour elle une aventure à vivre et à partager avec d'autres femmes vivant les mêmes conditions.Depuis longtemps des barrières ont été mises, leur concédant des territoires restreints et étouffants, mais quand des femmes sont sorties de ces barrières et de ces territoires, quand leur voix a dégelé le monde glacial, la société a lié cette victoire au mâle en cherchant la « paternité » de leurs œuvres du côté du père, du frère, du mari ou de l'admiré, « leurs mâles pensées ».Jean Dejeux pense que :

La prise de la parole de la femme s'inscrit dans un processus de réintégration de la société d'où elle se sent marginalisée. C'est donc en adaptant une démarche de marginalisation de leurs personnages et l'exploration des zones telles que la sexualité, le désir, la passion, l'amour que ces femmes sont parvenues à s'inscrire au centre, s'appropriant des zones de langage jusqu'ici considérées comme prérogatives des hommes.²

¹DJEBAR, Assaia, *Ces voix qui m'assiègent*, Ed.Albin Michel, Paris, 1999, p.88.

² DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française*, Ed. Karthala, Paris, 1994, p.65.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Nous pouvons dire qu'au XIXe siècle, les femmes de plus en plus nombreuses entrent dans le monde de la littérature et du journalisme, faisant vivre leur plume et prenant conscience de leur force subversive même si l'institution tente de les ignorer, de les neutraliser ou de les récupérer. Les femmes sont prises entre le désir d'être acceptées et le besoin d'affirmer leur transgression. Pour trouver leur place et leur voix, elles doivent, au risque de se perdre ou de se leurrer, gommer ou clamer leur différence³.

A partir de 1920, beaucoup de revues s'intéressent à la spécificité du roman féminin. Le concept a pris parfois un sens nettement péjoratif, désignant toute la production littéraire des femmes de ce nouveau siècle. La « littérature féminine » est alors connue comme une littérature du manque et de l'excès. Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle. Trop de facilité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de moralisateur, trop de narcissisme. Littérature de « moi » enfermée dans ses limites, à l'écoute de ses sentiments, de ses impressions, de ses rêves. Embrassement de la passion totale, du don de soi, volupté d'une nature sensuelle, fusionnelle où les femmes plongent, respirent, palpent, dévorent, se pâment : intuition charnelle du concret et enfin littérature des sens.⁴

Il s'agit d'une guerre pour les femmes écrivaines, une position à prendre et un engagement à respecter. Ces femmes révolutionnaires ont eu le courage de se battre pour être reconnues comme « écrivaines » de s'identifier en ne se conformant pas aux modèles masculins. Ces femmes qui se cachent parfois derrière des pseudonymes masculins en refusant la distinction, comme une réaction pour refuser la discrimination. Quand les hommes et les femmes s'expriment sur la « différence », ils ne s'expriment pas de la même manière. Infériorité pour les uns, inégalité pour les autres.

Les femmes écrivaines ont prouvé qu'elles ont quelque chose de différent à écrire : seules, elles peuvent parler au nom des autres femmes oubliées, comme le confirme Béatrice Slama : « *les femmes écrivain[e]s voudraient être enfin reconnues dans « une*

³SLAMA Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » », *Littérature*, n°44, 1981, L'institution littéraire II, p. 51.

⁴Ibid .p. 52.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

*littérature qui ne distingue pas entre les sexes ». Mais, nombreuses, elles affirment leur spécificité. Elles se rêvent tout à la fois égales et différentes. Différentes».*⁵

Durant cette période, les hommes n'ont pas accepté cette nouvelle compétition entre les sexes car ils ont pris l'habitude d'être les seuls à combler le monde littéraire. Pour eux, l'arrivée de la femme est un phénomène qui dérange. Les écrits de femmes apparaissent comme une alerte de la montée des femmes et certaines de leurs déclarations sonnent comme une menace pour le monde masculin.

En 1949, le célèbre ouvrage *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir inverse les pensées en traitant le sujet de la condition féminine. Dans son livre, elle exprime avec sévérité le refus de l'infériorité de la femme, Beauvoir montre comment les femmes sont forcées d'abandonner leurs revendications à la subjectivité transcendante et authentique au profit d'une acceptation d'un rôle « passif » laissant à l'homme le rôle actif. C'est ainsi qu'elle ouvre aux femmes écrivaines les chemins et la voie de la liberté et de l'émancipation, avec sa fameuse phrase qui a marqué tout l'univers féminin : « *on ne naît pas femme, on le devient* ». ⁶ Beaucoup d'autres femmes écrivaines, à l'instar de Simone de Beauvoir, ont marqué cette période comme : Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras..., cette génération d'écrivaines qui s'est imposée à la critique, cherche une « seule littérature », une littérature qui dépasse les sexes.

Les femmes écrivaines continuent à lutter contre la discrimination et la ségrégation des avis sur la littérature féminine jusqu'à 1960 où la situation commence à changer pour les femmes surtout après l'apparition du livre de Beauvoir qui lance le premier appel à la mise à nu de la condition féminine et la nécessité d'un changement radical du statut de la femme : entre clichés, rôles et conditions ⁷. Pour être autonome, les femmes ont créé leur propre maison d'édition « l'édition des femmes » pour pouvoir tout dévoiler en toute liberté, et comme contre action le monde masculin a vite classé cette « littérature féminine », ce qui a poussé les femmes à se situer par rapport à ces définitions, en confirmant la naissance de cette nouvelle littérature.

⁵Ibid. p.68.

⁶BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Ed Gallimard, Paris, 1976, p. 628.

⁷SLAMA Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » », Op.cit, p.28.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Ces femmes écrivaines sont devenues les portes paroles de toutes les femmes rêveuses d'avoir une place dans ce monde où elles étaient écartées pour longtemps, cette écriture va tenter de trouver et prouver leurs place pour s'affirmer contre un discours masculin qui détient la loi, exige ses normes et limite le désir de la femme qui pour se libérer, doit dire « autrement ». Pour accéder à la connaissance, elles doivent inventer un autre langage, une autre écriture toute neuve, toute fraîche, une écriture de la naissance féminine, une écriture de la rupture avec le mâle, une nouvelle littérature, celle de la liberté, de la différence. Une écriture de la subversion, de la lutte des sexes et de la lutte de la femme contre la société.

Cette écriture est un moyen de transformation radicale du statut des femmes, de leur prise de conscience.⁸ Elle devient une sorte d'épreuve dévoilant la vraie valeur de la femme. Cette distinction entre la plume masculine et féminine a poussé les femmes écrivaines à confirmer leur présence au sein de leur société : « *Il est connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes* ».⁹

Malheureusement, cette écriture a été vite critiquée. Pour la plupart, ces femmes écrivaines ne voyaient pas le monde sous sa forme universelle, mais à travers une vision singulière. La création littéraire des femmes était jugée comme une création limitée. Les critiques ne voient dans la production féminine qu'une littérature dominée. Les clichés ont vite été attribués à cette littérature, il s'agit pour eux, d'une littérature qui tient à décrire la femme plutôt qu'à composer une véritable histoire, une littérature qui n'arrive à créer des personnages convaincants que du côté féminin et qui privilégie la description de la vie intérieure avec des émotions et des sentiments.

Des années plus tard, la notion d'« écriture féminine » se voit lancée à la suite des mouvements des femmes. Mais la combinaison des deux termes : écriture + féminine semble contradictoire, « féminine » suscite d'emblée une connotation essentialiste, alors qu'

⁸Ibid, pp. 51-71.

⁹BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Op. Cit., p.628.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

«écriture» est plutôt chargée d'une valeur inverse, renvoyant à l'idée «moderne» du sujet comme un effet de discours, comme traversée par de multiples voix.¹⁰

Notons que le concept d'«écriture féminine» est apparu en 1975 quand Hélène Cixous a publié *La jeune née* avec Catherine Clément, suivi, dans la même année, de *Le rire de la méduse*, dédié à Simone de Beauvoir. En 1977, beaucoup de revues se sont intéressées à cette écriture, elles ont consacré des numéros spécifiques pour répondre à cette question : existe-t-il une écriture féminine ? Cette jeune littérature est, ainsi, une réponse à l'écartement de la femme de la sphère sociale et de la scène littéraire et à la critique masculine portée contre elle. C'est à partir du milieu des années 1970 que le champ de réflexion autour de cette écriture a changé obligeant le monde littéraire à accepter cette nouvelle littérature.

Pour Hélène Cixous, ce féminin de l'écriture n'est pas dévalorisé, ni diminué, mais glorifié. Il est, au contraire, chargé de valeurs positives et transgressives, ne correspondant pas toujours avec les vertus traditionnelles souscrites aux femmes, « *On nous a figées entre des mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme [...] Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sextes ! [...] Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit* »,¹¹ et elle termine affirmant à propos des femmes écrivaines que « *l'immense majorité dont la facture ne se distingue en rien de l'écriture masculine* ». ¹²

D'ailleurs Helene Cixous était la première à avoir mis le point sur le concept de « l'écriture féminine » dans *Le rire de la méduse*, elle déclare :

*La plupart des femmes sont comme ça : elles font l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme, et dans la naïveté elles le déclarent et le maintiennent, et elles font en effet une écriture qui est masculine. Il faut faire très attention quand on veut travailler sur la féminité dans l'écriture à ne pas se faire piéger par les noms : ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine.*¹³

¹⁰MERETE STISTRUP, Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 09 novembre 2007, consulté le 10-10-2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/218> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.218>.

¹¹ CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*. Ed Galilée, Paris, 2010, p. 42.

¹² Ibid, p.47.

¹³ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Le texte d'Hélène Cixous est considéré comme un texte fondateur pour cette littérature. Cixous invite les femmes dans son texte à écrire pour s'identifier et pour prouver leurs places au monde de la littérature.

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire -, de son propre mouvement.¹⁴

Hélène Cixous a entamé trois points essentiels sur la féminité dans l'écriture : Son premier point : un privilège de la voix, c'est-à-dire une oralisation de la langue impliquant un rapport moins sublimé à la mère : «*Dans la femme il y a toujours plus ou moins de "la mère" qui répare et alimente, et résiste à la séparation*».¹⁵ A ce propos, nous pouvons faire la liaison entre la conception de la voix chez Cixous et la modalité langagière que Kristeva « le sémiotique » qu'elle oppose à une autre modalité : le symbolique. Le « sémiotique » qui renvoie à l'oralité et au plaisir, concerne des fonctionnements qui remontent à des structures préœdipiennes, et Kristeva utilise parfois le terme « sémiotique maternel » pour qualifier ces processus qu'elle oppose au symbolique, le langage « social », constitué comme « lieu paternel ».

Le second point de l'« écriture féminine » a un lien avec le corporel : les femmes s'étant détournées de [leurs] corps, qu'on [leurs] a honteusement appris à cacher et à détester, il s'agit donc d'une revalorisation du rapport de la femme à son corps : «*les femmes ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences*»¹⁶ Ce qui explique le nombre d'écriture féminine sur le corps. Cette littérature devient l'échappatoire de la femme pour dévoiler ses histoires sur son corps bafoué. Le dernier point, dans le prolongement de ces deux premiers aspects, Cixous voit les effets de la féminité dans la « dépropriation » ou la « dépersonnalisation », c'est-à-dire une subjectivité ouverte, une capacité de s'ouvrir à l'autre.

Ces femmes écrivaines voulaient créer un espace « féminin » tout en restant proche du « masculin ». Selon Kristeva, la femme reste le pilier le plus solide de la socialité, mais enfermé ou n'apparaissant que dans les ruptures du symbolique, si bien que lorsque « le

¹⁴Ibid, p.37.

¹⁵ Ibid, p.95.

¹⁶ Ibid, p.56.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

sujet-en-procès» se découvre séparé (du symbolique), il se découvre en même temps féminin. Nous pouvons donc dire que Kristeva refuse l'idée d'une écriture féminine et ne voit dans les écrits de femmes que des particularités stylistiques et thématiques.

L'intitulé de l'ouvrage *L'écriture-femme* de Béatrice Didier publié en 1981 témoigne d'un certain malaise à utiliser le terme «écriture féminine», bien que le mot apparaisse fréquemment à l'intérieur du livre. Le long préambule se présente effectivement comme une grande interrogation sur la pertinence de rapprocher les écrits de femmes en fonction d'une perspective commune :

s'il était peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine, il est bien vrai que, dans la pratique, les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, et que, malgré tout, il peut apparaître légitime de réunir dans un même volume des études portant sur des textes aussi différents que La princesse de Clèves ou Le ravisement de Lol V. Stein.¹⁷

Ainsi la marginalité de la production littéraire des femmes, l'importance du facteur social dans la création littéraire, justifient qu'on ait recours au terme d'écriture féminine, malgré le risque que cela comporte de l'enfermer par rapport à l'écriture masculine. Les ressemblances dans les conditions sociales font, qu'on peut énumérer un certain nombre de faits récurrents chez les femmes auteurs :

- Elles ont souvent vécu en marge du système familial, c'est-à-dire elle est marginalisée par la société.
- Elles ont souvent eu recours à un pseudonyme masculin pour se faire éditer (la question est d'ailleurs très complexe depuis les différentes raisons de famille jusqu'à la réception).
- La création féminine est souvent précoce ou, au contraire, tardive.
- Il s'agit souvent d'une écriture cachée, occultée, liée à un complexe de culpabilité, à cause de l'hostilité de la société.

Béatrice Didier mentionne aussi l'importance des thèmes qui ont une relation avec l'intimité et le corps féminin par exemple qui apparaissent dans la littérature masculine comme un corps étouffé, lié à son statut d'objet érotique, par contre dans l'«écriture féminine», le corps se révèle, se dévoile et se libère même dans des situations nonacceptées par la société. En ce qui concerne les formes récurrentes, Béatrice Didier

¹⁷ Ibid, p. 30.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

constate que les femmes ont souvent eu recours à ce qu'elle appelle les «genres du JE» : roman chargé de flux autobiographique, genre épistolaire et journal intime.

Béatrice Didier confirme qu'il y a une relation forte entre l'écriture et l'identité : *«la relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme »*.¹⁸ L'identité de l'auteur (sexe, âge, race...) contribue aux côtés d'éléments socioculturels à la compréhension de son œuvre et au déchiffrement de son message. La femme à travers cette écriture impose son identité devant toute la société. Elle définit l'écriture des femmes comme une écriture du désir :

*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, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société, cette écriture découvre un champ nouveau et singulièrement subversif.*¹⁹

De son côté, Monique Wittig évoque le problème du genre entre le féminin et le masculin pour l'écriture féminine, notons que le genre masculin renvoie à ce qui est général, par contre le féminin correspond à ce qui est marqué. Wittig pense que ça sera difficile pour une femme écrivaine d'utiliser le féminin dans les cas où elle veut universaliser ce qu'elle écrit. Pour cette raison, Monique Wittig a opté dans son roman *Opoponax* (1964) pour le pronom neutre «on» comme sujet pour désigner le groupe de petites filles qui se trouvaient dans son récit.

En 1989, Christine Planté a publié *La petite sœur de Balzac*. Le livre explore les clichés, les préjugés et les obstacles sociétaux, culturels, antiféministes et misogynes en essayant de répondre à une question importante : *«Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi, quand une femme écrit, aurait-elle avant tout, uniquement et toujours cela à dire ? Et qu'est-ce que la féminité ?»*.²⁰

On se référant à la citation de Virginia Woolf : *«Il est beaucoup plus important d'être soi-même que quoi que ce soit»*, Christine Planté pose la même question d'une manière différente : *«ce que les femmes (et hommes) cherchent dans leur vie et dans l'écriture, c'est le droit à la différence de chacun(e) à chacun(e), le droit de devenir soi-*

¹⁸ DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Ed. PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1991, p.37.

¹⁹ Ibid, p.287.

²⁰ PLANTE, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Ed du seuil, paris, 1989, p. 304.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

même par le langage»²¹ Son point de vue n'exclut pas qu'il n'y ait pas de ressemblances dans l'écriture des femmes, mais il y a aussi la diversité et la richesse.

Choisissant un titre avec la présence d'un écrivain masculin *La petite sœur de Balzac*, Christine Planté a voulu aborder la problématique d'écrire sous l'ombre d'un homme, c'est-à-dire d'écrire dans un air d'égalité ou bien écrire dans un air de différence, écrire comme un homme ou écrire comme une femme. Son livre qui rend hommage à Virginia Woolf, se présente comme une étude très documentée sur le statut de la femme auteur, principalement au XIX^e siècle, montrant l'importance capitale de la réception des œuvres de femmes et plus précisément le poids de la misogynie dans la critique littéraire.

L'attribution d'adjectif « féminine » comme le souligne Marta Segarra, est utilisé dans le but de distinguer cette littérature par rapport à la littérature produite par des écrivains masculins et de lui donner une identité générique. Les critiques qui sont réticents pour ce genre d'appellation se demandent pourquoi est ce que l'on ne parle pas de « littérature masculine » quand il s'agit de celle qui est produite par des hommes ? Et c'est là, nous semble-t-il, une question tout à fait fortuite.

D'autres auteures sont allées plus loin, Zohra Jlassi, pourtant à la fois critique et auteure, prend à son compte les propos de ceux qui visent à classer les écrits des femmes en faisant de leur féminité une manière de les marginaliser. Et pour s'éloigner de cette appellation « littérature féminine », Jlassi propose à sa place « le texte féminin » avec le sens générique et non pas sexuel pour le mot féminin :

*Il est certain que ce choix n'est pas un choix générique pur. Il est aussi un choix métaphorique et esthétique c'est pourquoi nous aurons besoin, pour l'approcher, d'une méthode littéraire et non d'une analyse biologique ou idéologique. Le texte féminin, étant un texte neutre est une métaphore, un signe et même, s'il le faut, une vérité. La vérité réside dans la possibilité, pour ce texte, de s'accorder avec le sexe de sa créatrice, mais cette condition n'est ni nécessaire ni suffisante. Il existe des textes neutres écrits par la femme où elle conditionne son expérience suivant les modèles neutres. (...) Et si le texte féminin dévoile ses secrets génériques, nous ne viserons pas à les désigner par un genre précis mais plutôt à en écouter les signes.*²²

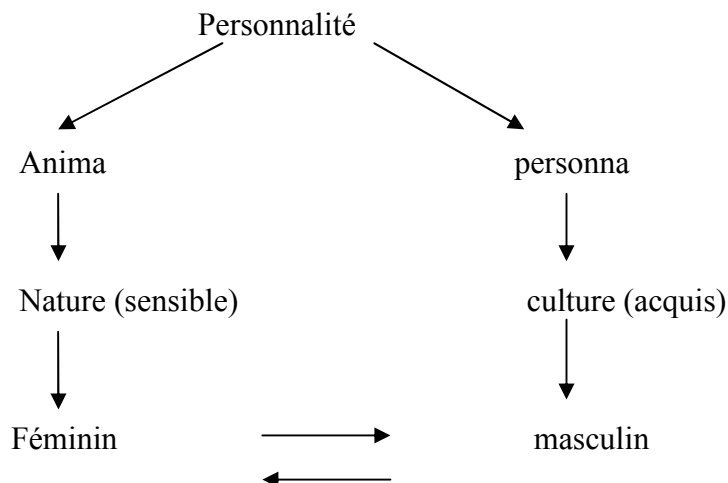
²¹ Ibid, p. 253.

²² DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia, DETREZ, Christine, « Pour une poétique du féminin au Maghreb » cité In *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, acte de colloque international organisé le 18 et 19 novembre 2006 au CRASC, Oran, p.21.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Pour expliquer le texte féminin, ZohraJlassi fait appel au schéma de la personnalité proposé par Carl Gustave Young(unpsychologue américain). Pour Young, il existe deux composantes de la personnalité : l'Anima et la Persona. L'anima se réfère à la nature, à la sensibilité ; alors que la Persona, qui veut dire « masque » en latin, évoque la culture, tout ce qui est acquis.

Ces deux pôles de la personnalité représentent le pôle féminin (anima) et le pôle masculin (persona). Le processus de la création se situe dans une zone d'échange entre ces deux pôles en cela que le créateur soit homme ou femme. D'après Young, les pulsions de la création résident dans l'anima qui apparaît dans une certaine nature féminine inconsciente. Plus le créateur laisse libre cours à ces pulsions, à son inconscient, plus le texte qu'il crée s'apparente au texte féminin. Ceci expliquerait le fait que certains textes écrits par des hommes soient des textes féminins par exemple le roman de Flaubert *Madame Bovary* qui a connu un très grand succès grâce à son personnage féminin pourtant, il s'agit bien de la personnalité de l'écrivain Gustave Flaubert qui est décrite et racontée.



Mais cette nouvelle appellation n'a pas eu de fondements solides. Elle a fini par rejoindre rapidement le concept d'écriture féminine tant rejeté à la fois par les auteur(e)s et par les critiques. Mais, on ne veut pas que les écrits de femmes envahissent la sphère littéraire, cette littérature s'est imposée afin de confirmer sa place dans l'univers de la littérature.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

I.1.2. Ecriture féminine maghrébine : entre quête, mutation et perspectives de nouvelles valeurs (à) venir

La littérature féminine maghrébine continue toujours à alimenter les débats. D'ailleurs, si on parle toujours de cette littérature au Maghreb, c'est tout simplement parce qu'on l'on éprouve encore, quelque part, le besoin de faire allusion à son caractère « particulier » étant donné que les pensées que les sociétés maghrébines portent sur les femmes, en général, les situe encore dans l'angle de cette « particularité » attribuée à leur sexe. Cette nomination « littérature féminine » serait donc liée à des circonstances dans lesquelles cette littérature est produite et non pas par une quelconque attribution d'ordre sexiste.

Certains critiques universitaires des pays maghrébains parlent plutôt d'« écriture féminine » que de « littérature féminine » en avançant des jugements de valeur peu convaincants et assez étonnants à notre avis : « *Les écrits féminins profondément marqués avant tout par le désir d'être, au lieu du désir de soi (dominant dans la littérature masculine), arrivent paradoxalement à donner une présentation plus saisissante de l'« individualité » féminine : sa naissance vacillante, sa fragilité, ses contradictions* ». ²³

Nous pouvons expliquer qu'à travers cette définition, le « désir d'être » et le « désir de soi » présents dans les romans écrits par des hommes que dans ceux écrits par des femmes, mais les femmes veulent donner l'impression d'écrire pour être lues et pour être, également, écoutées à travers leurs récits. C'est une manière de confirmer leur présence dans la société.

Dans son ouvrage *La littérature féminine algérienne de langue française*, Christiane Chaulet-Achour se pose la question : Comment nommer cette production littéraire? Elle choisit donc le terme - écritures féminines - car elle ne veut pas isoler des œuvres vraiment littéraires (des femmes qui ont choisi la médiation esthétique) de leur contexte qui est représenté par le plus grand nombre possible d'écrits féminins (témoignages, récits de vie...).

En fait, la littérature féminine ou l'écriture féminine, les deux s'appuient sur un lien direct entre l'acte d'écrire et le sexe apparent de son auteure et ceux qui avaient choisi ce concept se sont précisément fondés sur cette relation extérieure pour classer ou distinguer cette littérature.

²³Ibid ,p 35

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

De son côté, Catherine Simon dans *Femmes du Maghreb, une écriture en marge*, retrace les difficultés d'être femme écrivaine au Maghreb. On se basant sur un nombre limité d'écrivaines arabophones et francophones, elle précise: «*Écrire et plus encore être éditées demeure une aventure exceptionnelle pour ces femmes, tunisiennes, algériennes ou marocaines qui ont choisi pour cet acte de rompre un tabou*». ²⁴

D'après les critiques littéraires, la femme écrivaine est la première responsable de cette vision négative de l'écriture féminine, ils confirment que comme d'habitude, l'écrivaine joue le rôle de la victime pour renforcer sa place au sein de sa société. La femme, en refusant le concept « féminité » elle participe à l'approfondissement de son rôle dans la masculinisation de la langue. Abdellah Mdrhri Alaoui souligne sur l'ensemble de la littérature féminine :

nous sommes, cependant, persuadés, à partir de notre étude des romans aussibien écrits par des hommes que par des femmes que l' « écriture féminine » est autant paradoxale dans sa composition que l' « écriture masculine », car il est autant question de « subtilité », au niveau de l'expression et peut être bien de « sensibilité » ou de « fragilité » quand il s'agit de révéler l' « histoire de soi », que de construction narrative bien élaborée et profondément réfléchie quand il s'agit de parler de l'expérience collective identitaire, historique et socio-culturelle de sa propre société aussi bien dans les textes de khatibi, Serhane, Nabile Fres que dans ceux de Djébar, Mernissi, Chami Kettani, Rita Elkhayat, Leila Srbar ou Leila Houari. ²⁵

D'autres critiques pensent que cette polémique réside dans le choix du mot « féminin », ce mot qui précise pas l'objectif de cette écriture et qui ne mis pas en valeur les principes de toute femme écrivaine, Dans ce sens, Rachida Benmassoud précise que : « *L'ambiguïté qui caractérise les opinions concernant la définition du concept « littérature féminine » vient de l'absence de précision ou d'une bonne définition du mot « féminin ». Ce mot est, en fait, chargé de significations humiliantes. C'est ce qui pousse les créatrices à le renier au prix de leur identité et à adopter le point de vue masculin* ». ²⁶ Ainsi, c'est ce qui pousse beaucoup d'écrivaines à renier leur féminité et à se réclamer d'une certaine humanité qui n'est finalement qu'un éloignement dans la masse masculine des créateurs

²⁴SIMON, Catherine, *Femmes du Maghreb, une écriture en marge*, cité In https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/10/17/femmes-du-maghreb-une-ecriture-en-marge_3775462_1819218.html, consulté le

²⁵DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia, DETREZ, Christine, Op.Cit, consulté le 09-09-2019.

²⁶Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

soucieux de préserver des règles artistiques ou une esthétique qui emprisonne encore plus le talent de la femme.

La société maghrébine considère la femme-écrivaine comme une rebelle qui se révolte contre la société en général, et contre le mâle en particulier. L'écrivaine Assia Djébar évoque ce problème lorsqu'elle précise que: «*Le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas. Ecrire, c'est s'exposer* ». ²⁷

Avec les travaux de Jean Déjeux, qui ont donné une place considérable à l'écriture féminine au Maghreb, plusieurs écrivaines et poétesses inconnues sont sorties de l'ombre. Son article «Littérature féminine de langue française au Maghreb», paru dans *Itinéraires et contacts des cultures*, ²⁸ représente le repère de la présentation du phénomène de l'écriture féminine au Maghreb depuis les années 40. Le thème de l'œuvre féminine a été repris, élargi et actualisé dans son ouvrage *La littérature maghrébine d'expression française* et surtout dans son essai majeur *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, dans lequel il étale, en insistant sur l'aspect linguistique, un panorama historique prenant en compte un corpus littéraire publié jusqu'en 1991.

Il faut noter que la naissance de cette littérature au Maroc et en Tunisie a pris un peu plus de temps pour apparaître par rapport à celle née en Algérie, cela peut être expliqué par la prise de conscience précoce des algériennes surtout celles qui ont fréquenté l'école française. Colette et Charles Riveill précisent à ce sujet que «*La percée des œuvres est plus précoce en Algérie qu'au Maroc ou en Tunisie car la politique de l'assimilation a été plus systématique et plus longue et que le système de colonisation a été celui d'une colonie de peuplement* ». ²⁹

Christiane Chaulet-Achour justifie ce retard dans l'apparition de cette littérature à la scolarisation tardive des filles. Les premiers romans des femmes ne sont apparus qu'en 1947. Pendant la guerre de libération ne sont publiés que des genres courts (poésie) et des genres de démonstration (essai, théâtre). Nous pouvons remarquer que pour la période s'étalant de 1957 jusqu'à 1976, Assia Djébar est restée la seule écrivaine algérienne. Ce n'est que vers les années 80 que cette littérature voit son essor. A la fin des années 80, on crée des maisons d'édition indépendantes et les conditions deviennent plus favorables à

²⁷BEDARIDA, Catherine, « L'Académie française ouvre ses portes Assia Djébar ». *Le Monde*, 17 Juin 2005. p. 30

²⁸DEJEUX, Jean, « Littérature féminine de langue française au Maghreb », in *Itinéraires et contacts des cultures*, N°10, 2^e semestre, 1989, pp. 145-153.

²⁹NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones « Afrique, caraïbe, Maghreb »*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2004, p. 65.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

l'épanouissement de cette littérature. Afin de mieux comprendre l'évolution de cette écriture, nous essayerons d'y consacrer quelques pages dans le but de rendre hommage à toutes les écrivaines maghrébines surtout celles qui sont peu connues dans le monde littéraire.

A- En Algérie

En 1984, l'Algérie adoptait le code de la famille, qui met la femme en position de tutelle par rapport à l'homme. Les Algériennes, qui avaient activement participé à la révolution, se retrouvaient ainsi privées de certains droits fondamentaux. Aussi, c'est envers et contre tout que les femmes font œuvre de création. Comme les écrivains du Maghreb, les femmes écrivaines produisent autant d'œuvres romanesques que d'œuvres dans des domaines aussi diversifiés que la nouvelle, la poésie, l'essai, mais plus rarement le théâtre. Aussi, la critique s'attache-t-elle depuis quelques années à faire mieux connaître l'œuvre des écrivaines du Maghreb.

Les femmes Algériennes ont commencé à écrire avant la guerre de libération, c'est à partir des années 1930-1940. La première romancière de cette génération est Djamilia Debèche, née en 1910 à Sétif en Algérie. Activiste de la première heure, elle lance une revue féministe « *L'action* » en 1947. Elle est l'auteure de deux romans : *Leïla, jeune fille d'Algérie* (1947) et *Aziza* (1955). Adoptant le style réaliste de l'époque, Debèche a créé des personnages féminins qui profitent d'une instruction moderne sans perdre leurs racines algériennes. Ainsi, Leïla, dans son premier roman, fait des études dans une pension d'Alger et travaille comme adjointe dans une usine (dont le patron est, naturellement, français), avant de faire la rencontre d'un jeune médecin d'Alger avec qui elle retournera auprès de sa famille dans le Sud pour faire profiter son milieu des apports de leurs savoirs modernes. Aziza, du deuxième roman, fait également des études, devient journaliste et fera à son tour la rencontre d'un jeune homme qui la ramènera à un mode de vie plus traditionnel. La romancière, elle, à la suite de ces deux œuvres, se consacrera plutôt à l'activité sociale.

Une autre Algérienne prendra la plume à la même époque. Marguerite Taos Amrouche. Son premier roman, *Jacinthe noire* est publié en 1947. Son œuvre littéraire est largement inspirée de la culture orale dont elle est imprégnée, et de son expérience de femme. Elle a publié également, *Rue des tambourins* (1960), *L'amant imaginaire* (1975), *Solitude, ma mère* (1995) et un recueil de poésie *Le grain*

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

magique (1996). Il faut citer également une autre pionnière de la littérature des femmes maghrébines : Fadhma Aït Mansour, mère de Taos et Jean Amrouche., elle publie en 1968 *Histoire de ma vie*, qui, comme son titre l'indique, est un récit de vie où elle raconte l'existence rude dans les montagnes d'Algérie :

*Une vie. Une simple histoire écrite avec limpidité par une grande dame Kabyle [...]. À l'étouffement de tout un peuple, à sa détresse et sa honte, s'ajoute la tragédie de tous et de chacun. Ce n'est plus un pays, c'est un orphelinat. Fadhma n'a pas de père. Sa mère l'a protégée tant qu'elle a pu contre la famille, contre le village qui la considère comme un être maudit.*³⁰

La première à faire une véritable carrière littéraire et cela, dès la période coloniale, considérée aujourd'hui comme la plus connue des romancières du Maghreb, il s'agit bien d'Assia Djebar. Ses œuvres évoquent la vie au quotidien des algériennes, l'histoire de l'Algérie et les drames qui ont bouleversé le pays. Il faut citer notamment l'Algérienne Fadela M'rabet qui provoquera la polémique avec ses écrits souvent avant-gardistes. Elle publie *La femme algérienne* en 1964, puis *Les Algériennes* en 1967, elle écrit avec son mari *L'Algérie des illusions. La révolution confisquée*, publiée en 1972, *Une enfance singulière*, essai autobiographique en 2003, *Une femme d'ici et d'ailleurs*, essai autobiographique, 2005, *Le chat aux yeux d'or. Une illusion algérienne*, essai en 2006, *Lemuezzin aux yeux bleus*, essai en 2008, *Alger, un théâtre des revenants*, essai en 2010, *Le café de l'imam*, essai en 2011, *La salle d'attente*, essai en 2013. Auteure controversée, elle faisait partie des premières femmes qui ont dénoncé la condition féminine.

Les écrits d'autres femmes du Maghreb ont souvent reçu peu d'attention de la part de la critique, jusqu'à récemment, alors que leurs œuvres méritent certainement un plus large public. Elles continuent à écrire quand même et leurs publications se multiplient, petit à petit, notamment à partir des années 1980. D'autre part, parmi les écrivaines de la deuxième génération qui adoptent un discours sur l'identité nationale, le nom d'Aïcha Lemsine connue par *La Chrysalide* (1976), *Ciel de porphyre* (1978), et *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent* (1983). Les romans de Lemsine ont connu un grand succès, car si ce sont essentiellement des histoires d'amour, ses héroïnes doivent affronter de multiples obstacles dans la période de la guerre de libération et la période post-coloniale, celle de reconstruction de l'identité et d'une nouvelle société où la femme est un acteur primordial de cette reconstruction identitaire et sociale

³⁰DEJEUX, Jean, Op.Cit ,p 225.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

D'autres femmes, s'établissent hors du pays natal et mènent une carrière internationale se faisant éditer à l'étranger. On peut citer Nadia Ghalem, journaliste de profession, elle publie des romans, des nouvelles et des romans de jeunesse. Elle est parmi les premiers écrivains d'origine maghrébine à avoir publié en Amérique du Nord. Elle a écrit *Les jardins de cristal* (1981), *La villa désir* paru en 1988. Elle signe également deux recueils de nouvelles, *L'oiseau de fer* (1981) et *La nuit bleue* (1991), des recueils de poésie, *Exil* (1980), *Nuances et Les chevaux sauvages* (2002), et des romans de jeunesse : *La rose des sables* (1993) et *Le Huron et le huard* (1995). Elle a obtenu le prix CRÉDIF pour *La rose des sables*³¹.

On peut citer aussi Zehira Berfas Houfani, née en 1952 à M'kira, en Kabylie, mène une carrière à la fois de romancière et de journaliste. Ses romans s'inscrivent cependant dans le courant de la littérature populaire : en 1986, elle publie *Portrait du disparu* et *Les pirates du désert*, puis, en 1989, *L'incomprise*. Christiane Achour déclare à son propos : « Zehira Houfani, comme ses confrères, utilise le polar comme moyen de poser les problèmes sociaux du pays avec les arguments du discours nationaliste conventionne ». ³² Elle critique les injustices et les humiliations imposées en particulier aux peuples du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord.

Malika Mokeddem, un nom qui a percé et qui perce encore dans la littérature féminine maghrébine, elle vit à Montpellier depuis 1979. Elle a reçu le prix Littré, le prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, et le prix algérien de la fondation Noureddine Aba pour son premier roman, *Les hommes qui marchent* (1990). Elle reçoit également le prix Afrique-Méditerranée de l'ADELF en 1992 pour son second roman, *Le siècle des sauterelles*, et le prix Méditerranée de Perpignan pour *L'interdite* publié en 1993. Depuis, elle a fait paraître quatre autres romans : *Des rêves et des assassins*, *La nuit de la lézarde* (1998), *N'Zid* (2001), et *La transe des insoumis* (2003).

Un autre nom a marqué aussi cette période, Maïssa Bey, de son vrai nom Samia Benameur, née en 1950. Son père, combattant du FLN, a été tué pendant la guerre de libération. Professeure de français, Maïssa Bey signe son premier roman *Au commencement était la mer...*, . Son écriture s'inscrit dans le courant de la « littérature de l'urgence » algérienne. Elle déclare :

³¹ Ibid, p. 225 .

³² Ibid, p. 228 .

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

J'ai commencé à écrire pendant les années noires (les années 1990 où s'opposaient le gouvernement et les groupes islamistes, ndlr), ces dix années qui ont endeuillé le pays et nous ont fait terriblement souffrir. Pour moi, l'écriture est alors devenue une nécessité. J'étais professeure de français, avec une position sociale très confortable, mais il m'était impossible de me cantonner à la position de témoin terrorisé. Ce que nous vivions était insupportable et il a fallu que je trouve des mots pour sortir du silence. J'ai dû prendre un pseudonyme pour bénéficier de la protection de l'anonymat et échapper à l'hécatombe qui frappait les journalistes, les créateurs... tous les esprits pensants. Je ne pouvais pas dire tout haut ce que mes livres disaient.³³

Nous pouvons citer aussi Selima Ghezali (née en 1959), écrivaine et journaliste. Elle a dirigé l'hebdomadaire algérois *La Nation* avant qu'il ne soit interdit. Ghezali a été élue rédacteur en chef de l'année (New York, 1996) et a reçu le prix du « Club international de la Presse » en 1995, le prix Sakharov en 1997 et le prix Olof Palme en 1998. Dans *Les amants de Shahrarazade* (1999), elle écrit :

Épouse, amante, Shéhérazade est d'abord figure emblématique : celle de la femme algérienne qui a connu hier la victoire et l'espoir insensé de l'indépendance, celle qui connaît aujourd'hui les massacres, celle qui tente de protéger les siens, la peur vrillée au ventre. Celle qui par sa force et la raison nous fait croire en l'avenir d'une Algérie enfin une, heureuse et pacifiée. [...] — Écoute le son formidable du tonnerre, il rend les hommes à leur juste mesure. Même l'homme dont la voix sera recouvert. La seule voix qui subsiste est celle qui règne dans les cœurs.³⁴

Au cours des années 1980, plusieurs écrivaines nées en France de parents originaires du Maghreb (principalement de l'Algérie), ou émigrées à un jeune âge en France, publient des œuvres en quelque sorte « transculturelles ». Les plus connus des écrivaines de l'émigration, citons le noms de Leïla Sebbar, auteure de plusieurs romans, nouvelles et essais dont : *Fatima, ou les Algériennes au square* (1981), *Shérarazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Le Chinois vert d'Afrique* (1984), *Les carnets de Shérarazade* (1985), *Le fou de Shérarazade* (1991), *Les femmes au bain* (2006), *On tue les petites filles* (essai, 1978), *Le pédophile et la maman* (essai, 1980). Les titres mêmes des romans de Sebbar reflètent amplement la problématique principale de son œuvre : la quête identitaire des individus aux prises avec l'exil, la double culture, le déracinement et les préjugés.

³³ BEY, Maïssa, « la voix des femmes d'Algérie », *Interview avec la chaîne française TV5* disponible sur <https://information.tv5monde.com/terriennes/maïssa-bey-61075>, consulté le 28-10-2019.

³⁴ NDIAYE, Christiane, Op. Cit., p 269.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Un autre nom a marqué cette génération, il s'agit de Nina Bouraoui (née en 1967, en Algérie) qui s'est également fait connaître dès son premier roman, *La voyeuse interdite* (1991), roman pour lequel elle a obtenu le prix du Livre inter. Depuis, Nina Bouraoui a écrit plusieurs autres romans : *Poing mort* (1993), *Le bal des murènes* (1996), *Le jour du séisme* (1999) et *Garçon manqué* (2000) qui est considéré comme un roman autobiographique, l'auteure a narré en utilisant le « je » et traite des thèmes qui lui tiennent particulièrement à cœur. Elle s'explique sur ces choix dans des propos recueillis par Céline Darner :

L'Algérie est une terre extrêmement marquante, violente, jusque dans sa géographie. Parler de l'Algérie, c'est forcément une violence, parler des Algériens en France, c'est forcément une violence. J'ai écrit ce livre un peu pour moi mais surtout pour tous ces gens dont on ne parle pas : ceux qui ont fait un mariage mixte, les immigrés, les Algériens d'ici, de là-bas qui sont terrorisés. Parler de ces deux pays, qui se sont fait la guerre, et qui continuent d'une certaine manière, c'est forcément violent. Cela dit, le texte est plus proche des larmes aux yeux que de la haine... C'est un livre qui a changé radicalement quelque chose dans mon travail. Je sais que je n'écrirai plus jamais comme avant.³⁵

Une jeune écrivaine a pris la relève de cette écriture en assurant la continuité et en confirmant la domination algérienne sur la littérature féminine maghrébine, on parle bien de Kaouther Adimi, née en 1986 à Alger, Ses nouvelles ont été distinguées par le prix du jeune écrivain francophone de Muret (en 2006 et en 2008) et par le prix du FELIV (Festival international de la littérature et du livre de jeunesse d'Alger). Elle a écrit aussi : *Les ballerines de Papicha* (2010), *L'Envers des autres* (2011) a obtenu le prix de la Vocation, *Des pierres dans ma poche* (2015), *Nos richesses* (2017) et le dernier *Les Petits de Décembre* (2019).

B- En Tunisie

Bien qu'elles n'aient pas à vivre une situation aussi dramatique que celle des algériennes, les écrivaines tunisiennes se préoccupent également, à leur manière, de l'actualité sociale. Mais la participation féminine en Tunisie reste timide par rapport à celle en Algérie. On cite Souad Guellouz (née en 1937) qui a obtenu le prix CRÉDIF. Son premier roman paraît en 1975, *La vie simple*, suivi de *Les jardins du Nord* en 1982. Elle

³⁵ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

décrit la vie dans la grande bourgeoisie tunisienne avec beaucoup de réserve et de pudeur. Sophie El Goulli, née en 1932 à Sousse en Tunisie, qui signe *Vertige solaire* (1981) ; Amina Saïd (née en 1953), auteure de *Paysages nuit friable* paru en 1980 et *Métamorphose de l'île et de la vague* (1985). Hélé Béji, essayiste et romancière, publie *L'œil du jour* (1985), *Itinéraire de Paris à Tunis* (1992) et *L'imposture culturelle* (1997), elle dénonce le mimétisme de la nouvelle bourgeoisie qui mène une vie artificielle calquée sur le mode de vie occidental, se coupant entièrement de ses racines. On cite aussi Jalila Hafsia qui publie *Cendres à l'aube*, en 1978, un roman en partie autobiographique, *Visages et rencontres*, publié en 1981, présente plus de 150 entretiens avec des personnalités littéraires du Maghreb et de l'Europe.

D'autres tunisiennes mettent en scène un univers de femmes où l'on conteste pour s'échapper du règne de l'homme et pour accéder au bonheur. C'est le cas d'Emna Belhaj Yahia dans ces romans *Chroniques frontalières* (1991), *L'étage invisible* (1996), elle déclare lors d'une interview : « *Au moment où j'écris, je ne me sens pas femme plus que ça. Vraiment, je l'oublie, c'est mis entre parenthèse et je suis ailleurs dans quelque chose que je cherche et qu'elle n'est pas encore là* ». ³⁶ D'autres romancières prometteuses représentent la nouvelle génération tunisienne comme Alia Mabrouk, Faouizia Zaouari, Azza Filali, Aïcha Chaïbi ,Dorra Chammam et Wafa Ghorbel. Tahar Bekri déclare à propos des nouvelles voix féminines de la littérature tunisienne :

Les thèmes abordés dans les différents romans publiés en français par des Tunisiennes, apparaissent comme des analyses sociales ou des peintures parfois intimistes qui refrisent de s'enfermer dans le discours féministe revendicatif que l'on retrouve dans les œuvres de langue arabe pour se consacrer au travail sur l'écriture. ³⁷

C- Au Maroc

De son côté, l'écriture féminine au Maroc ne cesse de prospérer au fil des années. En donnant à leurs expériences une forme littéraire, autobiographique ou romanesque, les écrivaines marocaines appartenant à des générations différentes s'insèrent directement dans ce débat et ce combat pour la reconnaissance de la Marocaine.

³⁶BELHAJ ,Emna« *Au moment où j'écris, je ne me sens pas femme plus que ça.* »Interview avec la chaîne française TV5disponible sur https://french.ava360.com/emna-belhaj-yahia-au-moment-ou-jecris-je-ne-me-sens-pas-femme-plus-que-ca_2893682b5.html , consulté le 10-11-2019.

³⁷ BEKRI, Taher, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1999, p. 39.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

En fait, comme l'indique Farida Bouhassoune, «*ce que les écrivaines marocaines visent dans leurs écrits est tout autre et revêt une importance capitale: contribuer à l'ouverture de la société sur le monde extérieur avec lequel de nouveaux ponts peuvent être jetés*». ³⁸ C'est en cela qu'elles incarnent le mieux l'affirmation de leur identité à la fois singulière et multiple. Aussi, à partir de leurs propres expériences et de leurs visions subjectives, l'écriture romanesque de ces écrivaines marocaines s'expose au public. À propos de la critique relative à l'écriture féminine au Maroc, Marc Gontard souligne cet état de fait dès le début de son étude «*Le récit féminin au Maroc: une écriture de la diction*», en indiquant que :

Le phénomène relativement nouveau que représente, dans la littérature maghrébine de langue française, l'émergence d'une écriture féminine, a été largement souligné. On peut relever à titre d'exemple l'essai récent de Marta Segarra consacré aux Romancières francophones du Maghreb ou cette page spéciale, du journal Le monde, intitulée: Femmes du Maghreb, une écriture en marge. ³⁹

Cette génération d'écrivaines comptait parmi ses rangs des femmes qui aspiraient, par le biais de l'écriture à révéler la situation féminine, à réclamer les droits de la femme.

Dans leur majorité, et sans vouloir gommer la singularité de chacune d'elles, les écrivaines marocaines veulent, en effet, à l'image de leurs compatriotes scientifiques, marquer nettement leur engagement sur le terrain social. Il se dégage de leurs textes et paratextes une volonté farouche de dénoncer le statut dégradant qui est réservé à la femme, la prégnance des tabous, la corruption rampante, le règne de l'hypocrisie, etc., autant de maux dévastateurs face auxquels la meilleure réponse ne peut être que la révolte. ⁴⁰

A partir de 1970, le Maroc a accueilli plusieurs noms qui se sont inscrits à l'écriture féminine contestataire. Citons les écrits de Saida Mnebhi, entre 1976 et 77 qui expriment son militantisme. Il faut retenir également le nom de Fatima Mernissi, considérée comme l'une des pionnières de cette écriture, elle publie plusieurs ouvrages sur le statut de la femme en Islam.

³⁸ ALAOUI, Malika, *Lecture à contre-fil de la captivité Littérature marocaine féminine des années 90*, thèse de doctorat, université de Kansas, 2010, p.125.

³⁹ GONTARD, Marc, *Le récit féminin au Maroc: une écriture de la diction*, PU Rennes, Rennes, 2001, p. 161.

⁴⁰ BOUHASSOUNE, Farida. «Paradigmes de l'interculturel dans la littérature marocaine féminine de langue française», *PHARES Manarat*, 1/2, Printemps 2003, p. 220.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Notons aussi que dès les années 80, les romancières marocaines commencent à s'intéresser à des thèmes variés, comme dans *Aïcha la rebelle* (1982) de Halima Ben Haddou, *Le voile mis à nu* (1985) de Badia Hadj Nasser avec le personnage Yasmina l'émancipatrice. On peut citer également Farida Elhany Mourad, qui s'inscrit aussi dans le courant du roman sentimental, de plus en plus présent sur la scène littéraire maghrébine depuis deux décennies. En 1985, paraît aussi un roman de Leïla Houari, *Zeïda de nulle part*, son personnage perdu entre la modernité et les traditions.

Nadjib Redouane note qu'à partir des années 1990, nous assistons à une profusion pour l'écriture féminine au Maroc, il déclare dans *Ecritures féminines au Maroc* : «*la prolifération qualitative de publications de plusieurs femmes indique clairement que l'être féminin a investi des domaines jusque-là réservé au sexe masculin*». ⁴¹ Selon lui, cette écriture s'est développée grâce à l'initiative des marocaines dans le domaine de l'édition et de la création de revues féministes. Ainsi, l'avènement des revues féministes et la création de maisons d'édition avec certaines collections dirigées par des femmes ont grandement contribué à diffuser, à répandre et à développer leurs travaux dans l'intensité, en engendrant une attitude valorisant l'écriture féminine au Maroc. Il souligne aussi que la production littéraire féminine au Maroc reste faible par rapport à celle en Algérie :

Il est significatif de souligner que la production littéraire féminine au Maroc, en comparaison avec celle de l'Algérie ou celle de Tunisie, n'a pas entraîné une forte critique dans son sillage. Est-ce le résultat d'une méconnaissance apparente ou d'une simple négligence ? Toujours est-il que cette écriture féminine spécifiquement marocaine n'était pas seulement mal diffusée et peu lue, mais semble-t-il également moins considérée par les critiques et les chercheurs universitaires. ⁴²

D'autres noms ont contribué aussi à l'émergence de l'écriture féminine au Maroc comme : Bahaa Trabelsi *Une femme tout simplement* 1995, *Une vie à trois* en 2000, Slimen 2005, *Parlez-moi d'amour* en 2014 qui reçoit le Prix Ivoire, *La Chaise du Concierge* en 2017 *souviens-toi qui tu es* en 2019, sans oublier Noufissa Sbaï, *L'amante du Rif* en 2004 qui traite l'histoire de femmes invisibles, vulnérables, malmenées par la vie et par les hommes, sans oublier Nouzha El Fassi, Fatiha Boucetta et Rachida Yacoubi.

⁴¹ REDOUANE, Nadjib, *Ecritures féminines au Maroc : continuité et évolution*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 35.

⁴² Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Depuis les années 90 jusqu'à nos jours, nous assistons à une prolifération de jeunes romancières marocaines, qui font de l'acte d'écrire un acte de contestation. Ces romancières explorent différents genres littéraires : le conte, l'essai, le roman, la nouvelle et la poésie. Comme le souligne, Anissa Benzakour-Chami, dans « *La littérature féminine au Maroc : de la posture politique à la poétique de l'être* » : « *l'écriture féminine marocaine s'impose et s'affirme par différents modes d'expression* ». ⁴³ Ils'agit d'une vraie révolution littéraire pour ses femmes qui veulent se faire remarquer à l'échelle nationale et internationale.

Comme le souligne Mdarhri Alaoui Abdallah, l'écriture féminine prend d'autres chemins que l'écriture masculine, il déclare :

Malgré sa jeunesse, cette littérature n'emprunte pas les mêmes sentiers; et tout jugement catégorique serait inadéquat». D'après lui, l'écriture des femmes, par sa pluralité, est entrain de prendre d'autres significations « Probablement, une énonciation autre, dans sa diversité, est en train de prendre place dans les champs littéraires marocains : rapport au sujet, à l'espace, au temps, à l'intertexte. ⁴⁴

Malika Alaoui remarque également que les romancières marocaines sont minoritaires par rapport aux écrivains masculins et qu'une étude bibliographique des années 1998-1999 montre que leurs œuvres ne représentent pas plus du 1/5ème de la production nationale en français, et du 1/10ème en arabe. D'après lui, le retard de l'écriture féminine par comparaison à l'écriture masculine s'explique par la détention du pouvoir religieux et politique par les hommes : « *Le scriptural a toujours été lié au sacré, et donc au pouvoir* ». ⁴⁵

Rachida Saïgh signale que les femmes écrivaines font appel à des personnages féminins afin de dénoncer la condition de la femme : « *Il se dégage de leur textes et para textes une volonté farouche de dénoncer le statut dégradant qui est réservé à la femme* ». ⁴⁶ Elle ajoute aussi : « *l'expression d'une personnalité qui se libère et la manifestation du corps sexualisé et surdéterminé par le discours officiel* ». ⁴⁷ L'écriture marocaine féminine ne s'adresse pas uniquement à un public marocain, car d'après Farida Bouhassoune : « *la*

⁴³BENZAKOUR-CHAMI, Anissa, « La littérature féminine au Maroc : de la posture politique à la poétique de l'être », *Expressions Maghrébines*, Vol 8, N°1, 2009.

⁴⁴MDARHRI ALAOUI Abdallah, « Approches du roman au féminin au Maroc: historique, dénomination et réception de la littérature », *CCLMC*, Bulletin de Liaison 4 et 5, 2001, pp.16-23.

⁴⁵ALAOUI, MALIKA, *Lecture à contre-fil de la captivité Littérature marocaine féminine des années 90*, Op.Cit, p. 68.

⁴⁶ SAIGH, Rachida, cité in ALAOUI MALIKA, *ibid*, p. 220.

⁴⁷ *Ibid*.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

*femme écrivain a pour but de contribuer à l'ouverture de la société sur le monde extérieur avec lequel de nouveaux ponts peuvent être jetés».*⁴⁸

Le choix de la langue française pour les marocaines a pour but d'universaliser leurs écrits. En partageant leurs expériences personnelles, ces femmes établissent un lien avec le monde extérieur. Les femmes marocaines continuent à écrire de plus en plus et tiennent une place considérable dans la littérature féminine de langue française, grâce à leur combat, leur prise de conscience. Nadjib Redouane ajoute à ce propos : « *En effet, considérées comme l'ère de la libération de la femme, les années 90 marquent un tournant remarquable dans la présence de la femme sur la scène sociale, politique, culturelle et littéraire au Maroc*»,⁴⁹ il s'agit d'une nouvelle période de féminisation de l'espace public au Maroc.

Nous pouvons dire que l'écriture féminine marocaine a dépassé certains tabous, les écrivaines marocaines ont osé traiter des thèmes qui transgressent les limites comme celui du corps féminin. Ce thème a commencé dès les années 80 dans *Le voile mis à nude* Badia Hadj Nasser. Il s'est plus développé par la sociologue Soumaya Naamane Guessous dans son roman *Au delà de toute pudeur* (1988) Naamane Guessous traite particulièrement du thème de « l'hchouma » (pudeur) qui caractérise la mentalité marocaine traditionnelle. Une autre écrivaine, Ghita El Khayat, psychiatre et professeur d'anthropologie, écrit *La liaison* (1994) où elle adopte également un ton érotique audacieux, et à la première personne. Cette écriture du corps continue avec Bousserja Houria qui, dans *Femmes inachevées* (2000) dénonce l'exploitation sexuelle du corps de la femme au nom du mariage.

Un autre roman plus récent qui transgresse les tabous sexuels, brise toute pudeur, et expose l'intime du corps féminin, est *l'Amande* (2005), dont l'auteur préfère l'anonymat et emprunte le nom de Nedjma. Dans ce roman, l'écrivaine provoque la société marocaine en dévoilant l'intimité féminine. Une seule contradiction peut être remarquée sur cette écriture féminine au Maghreb comme le confirme Chalet-Achour suite à la situation d'édition et de diffusion au pays même, ces écrits sont publiés en France, ils disent un message aux lecteurs français tandis que les concernés ne le reçoivent pas. Écrire en français permet non seulement d'être publiée et d'échapper aux censures et au jugement dogmatique, mais

⁴⁸ BOUHASSOUNE, Farida, cité in ALAOUI MALIKA, *ibid.*, p.219.

⁴⁹ REDOUANE, Nadjib, *op. Cit.*, p. 42.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

donne aussi une liberté. C'est, d'après l'auteur, « *se libérer d'une identité de femme imposée* ». ⁵⁰

I.1.3. Assia Djébar et Fatéma Mernissi : pionnières de l'écriture féminine maghrébine

A- Djébar

Considérée comme la pionnière de l'écriture féminine au Maghreb, l'œuvre de Djébar est couronnée par de nombreux prix : prix Maurice Maeterlink (1994), International Neustadt Prize (1996), prix Marguerite Yourcenar (1999). Assia Djébar a également été élue à l'Académie royale de Belgique en 1999 et a reçu le prix de la Paix de la Foire de Francfort en 2000, prix décerné par les libraires allemands. Citons un extrait de son discours prononcé à cette occasion :

Je veux me présenter devant vous comme simplement une femme écrivain, 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 tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. Je crois en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb — je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain —, cette langue que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que, pourtant, je ne parle pas, est la forme même où malgré moi et en moi, je dis « non » : comme femme et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain. ⁵¹

Une écrivaine qui a marqué l'écriture féminine, élue comme la première femme maghrébine à l'Académie française. Son vrai nom Fatima Zahra Imalayène, née en 1936 à Cherchell et issue d'une classe sociale moyenne. C'est grâce à son père instituteur que cette fille a pu intégrer l'école coranique, puis l'école primaire avant de choisir Paris, alors qu'elle avait à peine plus de vingt ans. Elle était la première algérienne acceptée à l'Ecole normale supérieure, l'une des institutions prestigieuses de France, dont les diplômés étaient Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

⁵⁰ CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Ed. Biarritz, Atlantica, 1999, p. 245.

⁵¹ NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones « Afrique, caraïbe, Maghreb »*, Op.Cit, p. 170.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Son histoire avec l'écriture a bien commencé par *La Soif* (1957), né d'un hasard ; il est écrit en un mois et publié en cachette de son père sous le pseudonyme qu'on lui connaît. Et du hasard, l'écriture devient une nécessité.

Tout le monde porte en soi un livre. La vraie question est : qu'est-ce qui fait qu'on continue d'écrire ? On peut accoucher d'un premier livre par accident .Mais pourquoi un deuxième, puis un troisième ... Autrefois, j'écrivais entre deux périodes de vie intense. Depuis quatre ou cinq ans, écrire est devenu quelque chose d'impérieux. Si je n'écris pas quotidiennement, je ressens une sorte d'angoisse métaphysique, comme si je perdais le fil de moi-même. Ecrire c'est vivre doublement.⁵²

Les impatients(1958), son second roman, ne répond pas aux événements de la période coloniale. Ce texte a dénoncé la condition de la femme dans une société patriarcale. Il a été écrit à la première personne. Djébar a été critiquée de ne pas avoir participé comme les autres écrivains algériens à la dénonciation du colonisateur.

Malgré son activité militante pendant la guerre de libération algérienne, Assia Djébar a résolument tourné le dos à l'actualité pour ses deux premiers romans, la Soif (1957) et Les Impatients(1958) où elle avoue s'être délectée des primautés que lui autorisait la fabulation. Elle a justifié sa réticence à représenter les événements de l' époque, arguant de sa lucidité face à la mise en mots français de son vécu quotidien, saisi à vif.⁵³

En 1962, elle écrit *Les enfants du nouveau monde*, un roman qui évoque les espoirs et les luttes des algériens comme le déclare le personnage d'Ali.

L'indépendance du pays, l'aventure enivrante que le combat apporterait à lui, à Lila, à tant d'autres jeunes, il ne l'avait pas pressentie pour des temps si proches, mais dans un avenir lointain qu'il voulait par chacun de ses actes mériter pour sa part. Il forgeait ainsi sa vie avec une volonté tenace, mais aussi une imagination qui lui faisait, en fonction de ce but collectif, justifier les moindres options de son histoire personnelle.⁵⁴

En 1967, elle publie *Les alouettes naïves* le roman raconte l'histoire d'un groupe de réfugié appelé le "clan" à Tunis durant les deux dernières années de la guerre, parmi lesquels figurent Omar, Rachid et Nfissa. Ces premiers quatre romans sont considérés par la critique comme des livres de jeunesse, contiennent des éléments qui feront l'originalité des

⁵² CHIKHI, Beida, *Assia Djébar « Histoires et fantaisies »*, Presses de l'université Sorbonne, Paris, 2007, p.11.

⁵³ CHEVILLOT, Frédérique, NORRIS, Anna, *Des femmes écrivent la guerre*. Ed. Complicités, Coll. « entre l'art et la littérature », Paris, 2007, p.232.

⁵⁴ DJEBAR, Assia, *Les enfants du nouveau Monde*, Ed. Du Seuil, Paris, 2012, p. 65.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

romans de maturité, un point commun qui les réunit est : la situation des jeunes filles dans la société, leurs relations avec les hommes (le père, le frère aîné, le fiancé).

Cette période sera suivie de plusieurs années de silence sur le plan littéraire. L'auteure essaie de prendre contact avec la femme. Elle est de retour avec *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) qui est considéré comme un récit de rêve et de mémoire. Les Femmes prennent la parole et elles se dévoilent devant la société.

*Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen pour tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons! La femme-regard et la femme voix.*⁵⁵

L'Amour, la fantasia (1985) est considéré comme le premier roman autobiographique, il combine deux récits : l'histoire coloniale de l'Algérie ainsi que l'histoire personnelle d'une jeune femme algérienne. C'est un texte polyphonique dans lequel les fragments autobiographiques sont entrelacés de comptes rendus historiques de la conquête de l'Algérie par la France. « *On a cru, avec L'Amour, la fantasia, à une espèce de parole heureuse qui clôt un long débat entre Assia Djébar et ses « lecteurs-historiens », alors que ce roman a été d'abord la preuve, offerte, d'une compétence* ». ⁵⁶

Dans son œuvre *Ombre Sultane* (1987) couronné par plusieurs prix internationaux, Djébar libère les voix soumises des femmes algériennes, ces femmes se rebellent et décident d'aller à la recherche d'une nouvelle vie en transgressant toutes les lois.

... Djébar réécrit les mille et une nuits, l'architecte de la tradition littéraire masculine arabe. La seule épigraphe non occidentale utilisée par Djébar dans *Ombre Sultane* vient d'un passage des mille et une nuits où Shéhérazade décide de mettre fin aux meurtres du sultan en l'épousant et en recrutant l'aide de sa sœur, Dinarzade. La présence de Dinarzade dans la chambre nuptiale est la clé du succès de Shéhérazade ... Ainsi Djébar décentralise le texte en déplaçant le thème du pouvoir du langage pour retarder la mort (thème central du récit des mille et une nuits) et en mettant l'accent sur la solidarité féminine. ⁵⁷

⁵⁵ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Albin Michel, Paris, 1980, p.128.

⁵⁶ RANAIVOSON, Dominique, *Assia Djébar L'Amour la fantasia, entre les lignes littérature sud*, Ed Honoré Champion, Paris, 2016, p.102.

⁵⁷ KIAM, Soheila, *Ecritures et transgression d'Djébar Assia et Laila Sebbar : les traversées des frontières*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2009, p.49.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Dans *Loin de Médine* (1991), les événements remonteront aux premiers temps de l'hégire. *Loin de Médine* a marqué le parcours de notre auteur car il a réinscrit les femmes dans l'histoire par la reconstitution fictives de leurs pensées et de leurs intentions. « *J'écrivais donc Loin de Médine, narration à plusieurs niveaux pour me rapprocher de ce vieux temps remis debout* » mais pour me rapprocher aussi des passions de la parole libre et multiple des femmes de Médine, humbles ou connues mais transmettrices et actrices de cette Histoire islamique ». ⁵⁸

Dans *Vaste est la prison* (1995), Djébar a brouillé les frontières entre l'autobiographie, la fiction et l'histoire afin de rétablir la place qui revient aux femmes dans l'Algérie. Dans *Blanc de l'Algérie* (1995), Djébar a interpellé les morts et les chers disparus ainsi que la douleur de leurs proches dans un pays en guerre. Elle déclare à ce propos :

Dans un récit que je viens de terminer cet été 1995, intitulé Le Blanc de l'Algérie, j'ai voulu, pour ma part, répondre à une exigence de mémoire immédiate, la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique) : raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles, ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens pour sa ville d'origine, sa tribu... S'est installé alors en moi le désir de dérouler une procession celle des écrivains d'Algérie depuis au moins une génération, et saisis à l'approche de leur mort celle-ci accidentelle, par maladie, ou, pour les plus récents, pour meurtre. ⁵⁹

Quant à *Oran, langue morte* (1997), ce roman raconte des histoires touchantes qui ont basculé la conscience de la société algérienne en relatant la douleur des femmes qui deviennent des victimes de l'extrémisme. Djébar a été témoin de ces pratiques inhumaines et des souffrances de Naima, l'une des héroïnes de ces histoires.

Dans ce que Assia Djébar appelle elle-même (son corps à corps) avec l'histoire, elle n'évite pas l'amertume. Dans Oran, langue morte qui est une suite de nouvelles, elle fait le constat terrible et découragé que les innombrables victimes de la guerre de libération n'auront servi à rien, et que, trente ans plus tard, la fureur intégriste a pris le relais de la violence, que les forêts de l'Ouarsenis à peine reconstituées sont à nouveau détruites au napalm. Les narratrices musulmanes du livre expriment leur peur, leur effroi de vivre en danger permanent dans ce pays qui aurait pu être heureux et qui est asservi par le fanatisme d'une dictature intégriste. ⁶⁰

⁵⁸ DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Ed. Albin Michel, Paris, 1991, p.6.

⁵⁹ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Presse de l'université de Montréal, Montréal, 1999, p.247.

⁶⁰ BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond, *Des femmes et de l'écriture*, Ed. Karthala, Paris, 2006, p.124.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Dans *Ces voix qui m'assiègent*(1999), Djebbar réfléchit sur la condition des écrivains francophones tout en se focalisant sur la sienne, elle dit à ce propos :

Portée par des « voix qui m'assiègent », ma propre voix, ici transcrite, a tenté, surtout au cours de ces années tumultueuses, et souvent tragiques, de mon pays, simplement de défendre la culture algérienne, qui me paraissait en danger. Mais vivante, celle-ci demeure, même si certains lui dénie sa multiplicité.⁶¹

La Femme sans sépulture (2002), s'inscrit dans l'engagement d'Assia Djebbar contre la claustration et la misogynie au Maghreb.

Dans La femme sans sépulture, elle compose une mosaïque d'histoire universelle de l'ancien colonisateur et sans cesse remise en question, interpellée à la fois par l'histoire officielle des vainqueurs de la guerre d'indépendance et aussi plus sourdement par « les récits de l'ombre» de ces femmes qui racontent leur propre histoire vécue de la guerre, leur souffrance.⁶²

Dans *La disparition de la langue française* (2003) et *Les nuits de Strasbourg* (1997), Djebbar soulève des interrogations sur le sujet/personnage se trouvant face aux épreuves du passage des frontières culturelles, historiques et linguistiques. Il s'inscrit dans un espace intermédiaire à l'épreuve des frontières, où se croisent des réalités de diverses natures, qui quoique opposées ne s'estompent ni s'annulent.

Un trouble m'a saisi. La nostalgie de ta voix, de nos propos, de nos dialogues de la nuit, de ton corps que ne caressais pas seulement de mes mains, te souviens-tu, mais avec mes mots aussi...petits mots tendres...mes mots d'enfants, ceux de ma mère, tu ne comprends rien à ce babillage arabe que j'adresse à ta peau...j'invente des diminutifs pour toi, jusque dans la langue maternelle.⁶³

Ecrivaine francophone, Assia Djebbar exprime par le biais de la fiction son identité, son être le plus profond, ses racines. Elle déclare :«*L'Académie Française a rendu hommage à mon éternel d'écrivain en faveur de la littérature et pour mes racines de langue arabe, de culture musulmane. Elle a dû aussi prendre en compte mon travail pour la francophonie*».⁶⁴

⁶¹DJEBBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Op.Cit.

⁶² DJEBBAR, Assia, *La femme sans Sépulture*, Op.cit.

⁶³DJEBBAR, Assia, *La disparition de la langue française*, Ed. Albin Michel, Paris, 2003, p.84.

⁶⁴ AMEUR, Souad, *Ecriture féminine : Images et portraits croisés de femmes*, Thèse de doctorat, HAL, université Paris – Est- Créteil, Paris, 2012- 2013.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

B- Fatéma Mernissi

Mernissi Fatima est une écrivaine Marocaine douée ayant reçu de nombreux prix littéraires. Professeure de sociologie à l'université Mohammed V de Rabat, elle a publié plusieurs ouvrages sur les femmes dans la société arabe, Chercheureet féministe célèbre, Mernissi est aussi une écrivaine musulmane qui n'a pas peur de basculer/ bousculer les tabous. Tout au long de sa carrière littéraire, elle a dénoncé les lois et les règles imposés par le pouvoir.

Née en 1940 à Fez, issue d'une famille bourgeoise et conservatrice. Elle a consacré sa carrière pour défendre la cause féminine en dénonçant la mauvaise interprétation de la religion. Elle a un diplôme en Droit de l'université de Rabat puis une licence en sociologie de la Sorbonne. Elle a continué ses études aux États-Unis où elle a obtenu en 1973 son doctorat en sciences sociales. Le choix de la sociologie est justifié afin de mieux défendre les conditions humaines des femmes. Elle nous a quittés le 30 novembre 2015.

Son premier récit a été publié en anglais, *Beyond the Veil* ou *Au-delà du voile*, il a été traduit en plusieurs langues. Mernissi voulait montrer que la mauvaise interprétation des textes religieux est l'origine de la misogynie. Elle s'est appuyée pour ceci sur des matières de sources populaires, et a exploré les effets qui désorientent les relations hommes-femmes pour répondre à : qui a raison ? Ceux qui disent que l'islam était une amélioration pour les femmes ou ceux qui disent que les femmes sont mal traitées par l'islam et les reléguent à un statut inférieur.⁶⁵

Sexe, Idéologie, Islam est considéré comme le premier ouvrage qui a marqué le parcours de Mernissi, paru en 1983, cet ouvrage l'a rendue célèbre dans le monde entier. Fidèle à ses convictions, elle évoque la question féminine dans le monde musulman: « *L'espace social Marocain est analysé dans ses fondements religieux par F.Mernissi dans Sexe, Idéologie et Islam, selon l'auteur, la dichotomie sexuelle des espaces territoriaux coranique de la société, légiférée par de nombreux préceptes, provoque l'oppression des femmes* ». ⁶⁶

⁶⁵Ibid., p.253.

⁶⁶NABTI. Mehdi, *Les Aissawa. Soufisme musique et rituels de transe au Maroc*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011, p.335.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

L'Amour dans les pays musulmans. A travers le miroir des textes anciens (1984) est une étude détaillée de la notion d'amour à travers l'histoire de la civilisation arabo-musulmane. *Le harem politique : le Prophète et les femmes* est une étude historique du rôle des épouses du prophète Mohamed (que le salut soit sur lui). Cette étude avait pour but de prouver l'exclusion des femmes musulmanes de la sphère publique et politique, Mernissi a entrepris une enquête minutieuse sur les principaux *hadiths* afin de défendre sa thèse qui est celle de la falsification du contexte dans lequel ils ont été délivrés.

The Veil and the male Elite en 1987 (Le voile et l'élite masculine) est une lecture profonde faite sur le Coran où Mernissi a montré la valeur de la femme en se référant à des versets coraniques. Ce texte a reçu beaucoup de critiques par rapport à ses travaux précédents :

Ce sont ces facteurs qui, combinés, ont contribué à la fabrication des versets misogynes du Coran. Ce qui autorise Mernissi à décréter que l'Islam, que le prophète a voulu promouvoir est égalitaire. Si les choses ont tourné autrement c'est parce que le Prophète n'a pas eu ni de fidèles qu'il méritait ni les meilleures conditions. Autrement dit, si l'évolution de la société arabe islamique s'était déroulée conformément à l'esprit du prophète, elle aurait certainement, emprunté d'autres voies que celle, conservatrice épousée par la démarche islamique une des armes employées par les adversaires du Prophète pour contrer sa volonté égalisatrice et celle de l'interprétation et de la manipulation des textes dans le sens de leurs intérêts. Cette utilisation du sacré pour sauvegarder des positions d'autorité héritées de la Jahilia s'est poursuivie par la suite, intervenant d'une façon considérable dans l'élaboration des hadiths.⁶⁷

Sultanes oubliées publié en 1990, influencée par la pakistanaise Benazir Bhutto qui a été élue ministre à la tête d'un pays à majorité musulmane, mais elle a été rejetée et condamnée par les Imam musulmans au Pakistan. Cet incident a poussé les historiens comme Bernard Lewis a critiqué la société musulmane, il déclare : «*Il n'y a pas de reines dans l'histoire islamique, et le mot « reine » où il se trouve n'est utilisé que de règles étrangères à Byzantin ou en Europe. Il y a quelques cas où les trônes des dynasties*

⁶⁷ AOUATTAH, Ali, *Pensée et idéologie arabes. Figures, courants et thèmes au XXe siècle*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011, p. 171.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

musulmanes ont été brièvement occupés par des femmes, mais cela a été perçu comme une observation et condamné comme un délit »⁶⁸

Mernissi voulait à travers son roman corriger non seulement les idées de Bernard Lewis, mais les idées de plusieurs chercheurs qui ignoraient la vraie histoire de la civilisation islamique. Elle a publié notamment *Islam et démocratie* dans lequel, elle s'interrogeait sur la place des femmes en Islam.

Lorsque naît l'islam en 622, l'intention du Prophète est d'instaurer une communauté religieuse et démocratique où hommes et femmes discuteront les lois de la cité. A partir d'un tel projet, quels méandres ont mené jusqu'à cette figure prégnante de la femme voilée, mise à l'écart de la vie politique, confinée dans l'espace privé au nom de la foi religieuse ?⁶⁹

Etes-vous vacciné contre le harem ? Est un roman dans lequel, Mernissi a tenté de répondre à cette question : « *Le harem a tellement fasciné les Européens du siècle dernier que les chercheurs, les poètes, les peintres et les aventuriers de tout genre n'ont pas résisté à faire le déplacement vers cet Orient qui, à la fois, inspire la peur et le rêve. Le Maroc a eu pour sa part Delacroix et plus tard Matisse ».*⁷⁰

Peur-Modernité, conflit islam démocratie est un ouvrage qui met l'accent sur les questions relatives aux femmes ainsi que sur le rôle de la démocratie dans les pays musulmans. Dans *La rébellion des femmes et de la mémoire islamique*(1996), Mernissi continue sa bataille contre la société afin de défendre les droits des femmes en prouvant toujours que la femme est capable de résister face aux interdits. Mernissi a écrit d'autres ouvrages également, on cite *Le harem européen. Les Ait-Débrouille, Le monde n'est pas un harem: paroles de femmes du Maroc. Femmes et pouvoirs, (co-auteur), Portraits de femmes, (co-auteur), .Le Maroc raconté par ses femmes, « Islam et humanisme », Les Sindbads marocains, voyage dans le monde civique, Le Harem et l'Occident.* L'écrivaine a renouvelé aussi le regard féministe envers l'Islam dans la mesure où elle a considéré que l'Islam en soi n'est pas la source du problème dans les relations entre les sexes, mais plutôt les interprétations misogynes qui en sont responsables.⁷¹

⁶⁸ NABTI. Mehdi OP.Cit.

⁶⁹ NABTI. Mehdi OP.Cit.

⁷⁰ NABTI. Mehdi OP.Cit.

⁷¹ AMMAMOU, Hayat, *Fatima Mernissi Figure emblématique d'une féministe En terre d'Islam*, Centre culturel du livre, Casablanca, 2019, p.9.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

I.2. Ecriture féminine, espace autobiographique et conquête du « je » : De la voix individuelle à la voix collective

I.2.1. Autobiographie et écriture : la maghrébinité en question

Avant de passer à l'étude de quelques éléments spécifiques de l'écriture autobiographique, nous consacrerons quelques pages à l'histoire de ce type d'écriture au Maghreb où nous essayerons de reprendre les principales idées des spécialistes. Cette partie sera très utile pour une bonne compréhension des particularités de l'autobiographie et notamment de l'évolution de cette écriture à travers les siècles et à travers les œuvres. L'autobiographie a créé une grande polémique autour de sa définition, entre la littérature personnelle, intime et autobiographique, elle a eu du mal à se déterminer comme genre littéraire hétérogène et cela parce qu'il ne respecte pas des règles bien définies. La seule règle que l'autobiographie respecte est la réalité de la vie de son écrivain.

On peut dire que la littérature intime est considérée comme la plus ancienne depuis l'Antiquité gréco-romaine où les récits de vie des personnalités connues étaient les formes privilégiées de la littérature intime sous formes de mémoires. Les Confessions de Saint Augustin⁷² parues au Ve siècle sont considérées par plusieurs spécialistes comme le premier texte autobiographique. Saint Augustin écrit dans son ouvrage un véritable texte autobiographique où il dévoile le parcours de sa vie religieuse. Mais son appartenance au genre de l'autobiographie a été remise en question par quelques théoriciens car l'élément philosophique était dominant dans ce texte. Son écriture a été influencée par la personnalité de l'auteur et son caractère purement religieux.

L'arrivée du courant « Humanisme » a été un soutien pour l'évolution de l'autobiographie puisque les humanistes cherchaient à valoriser l'importance de l'homme et de ses capacités. Michel de Montaigne, l'humaniste le plus connu, entretenait une sorte de dialogue avec ses lecteurs en se confiant à eux et en leur racontant ses expériences.

Pour Georg Misch, le mouvement humaniste représente l'époque où l'histoire de l'autobiographie prend une dimension de modernité. La littérature autobiographique s'est développé alors dans tous les milieux et acquiert une certaine indépendance par rapport aux écrits religieux. De côté Wilhelm Dilthey, le grand théoricien de l'herméneutique avait

⁷²Saint Augustin est un philosophe et théologien chrétien romain de la classe aisée, ayant des origines berbères, né le 13 novembre 354 à Thagaste (Actuelle Souk Ahras)

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

jugé l'autobiographie comme représentation idéale de l'homme par lui-même. Dans l'autobiographie, l'homme témoignerait de son savoir sur lui-même, exprimerait sa connaissance de lui-même. Il faut cependant ajouter que Misch est aussi le premier à avoir considéré l'autobiographie en tant que genre littéraire.⁷³

Le classicisme est une époque perdue pour les écritures autobiographiques, puisqu'il est fondé sur le sens de l'équilibre et de la mesure. Le classicisme ne peut pas accepter les illusions et les désirs personnels des récits de toute la littérature intime. La vision de Misch est critiquée par Philippe Lejeune, ce dernier n'a pas accepté la fusion faite entre l'autobiographie et les autres types de littérature personnelle. Pour Lejeune, l'histoire de l'autobiographie ne commence qu'au XVIIIe siècle, avec *Les Confessions* de Jean- Jacques Rousseau. D'ailleurs, il justifie son choix en donnant plusieurs arguments, le plus pertinent est le fait qu'on ne doit pas considérer l'histoire de l'autobiographie de manière fixe, on ne peut pas appliquer à un récit écrit au Moyen-âge les mêmes critères d'analyse qu'à une œuvre du XXe siècle.

Nous remarquons que les critères appliqués pour définir une autobiographie moderne ne peuvent pas être utilisés pour les récits plus anciens. Au Moyen-âge, par exemple, la notion d'auteur ou de propriété littéraire était presque inexistante, les œuvres étant en grande partie anonymes ; donc la notion de celui qui écrit et même la valeur référentielle du pronom personnel « je » était différente. Le mélange entre vérité et fiction était très souvent utilisé car le récit à la première personne rendait plus crédible l'histoire racontée. Il est donc difficile d'appliquer à ces textes la définition moderne de l'autobiographie. La manière d'écrire la littérature a évolué au fil des époques, ce qui a changé les perspectives, et un critique qui ne tient pas compte de ces différences de code peut se trouver dans une erreur qui dévoie toute son analyse.⁷⁴

C'est grâce à Rousseau que l'autobiographie a pris une dimension précise, il est considéré comme l'inventeur de l'autobiographie moderne, il écrit : « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur* ». ⁷⁵ Les lecteurs de son temps n'étaient pas habitués à ce genre d'*écriture-confession* qui se donnait comme

⁷³ MISCH, Georg, cité par FARHOUD. Samira, *Interventions autobiographiques au Maghreb: l'écriture comme moment de transmission des voix de femmes*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2008, p.18.

⁷⁴ LUICA. Larissa-Daiana, *Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2013, p.21.

⁷⁵ Ibid., p.22.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

objectif la sincérité et la vérité. Le romantisme est le courant idéal de la revendication de l'individualité et de l'expression de ses sentiments.

L'autobiographie connaît durant cette époque une progression basée sur un véritable culte du moi. Les auteurs écrivent sur leurs expériences personnelles, leurs sentiments et leurs souffrances intérieures. Les journaux intimes commencent à être publiés par leurs auteurs qui ne veulent plus rien cacher à leurs lecteurs, On assiste donc à un éclatement de la littérature intime, un changement de perspective sur les récits personnels. Ainsi, la critique littéraire commence à concevoir l'autobiographie comme un genre en soi qui s'intéresse à l'intimité des écrivains.

A cette époque, le terme autobiographie a été proposé pour remplacer le mot mémoires en 1829. Le changement touche la perspective de l'intimité individuelle qui demande une autre appellation de ce nouveau genre littéraire. Le moment est venu pour la plupart des écrivains de partager leur vie et de dévoiler leur intimité devant le public. L'évolution de ce nouveau genre continue aux XXe et XXIe siècles. Les écrivains deviennent plus ouverts, ils se permettent de franchir les interdits sociaux et religieux. Les écrivains manifestent une véritable envie pour ce type d'écriture, la plupart des auteurs modernes ou contemporains choisissent d'écrire leur vie sous une forme ou une autre.

Les définitions des théoriciens se diffèrent selon la perception que chacun se fait et selon leur attirance pour des éléments constitutifs: historique, psychologique, sociologique, littéraire... etc. Dans son essai *Auto-bio-graphie*, Georges Gusdorf, explique les trois termes qui composent le nom, il pose clairement les différentes dimensions de cette forme particulière de l'écriture du moi. « Auto », dit-il, « c'est l'identité, le moi conscient de lui-même », ⁷⁶ ce complexe qui s'est lentement élaboré dans le parcours d'une existence singulière et autonome.

« « Bio », c'est précisément le parcours vital, la continuité de cette identité unique et singulière, la variation existentielle autour du thème fondamental que constitue l'auto, le moi: entre auto et bio, se trace de rapport difficile de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'être et de son existence, de l'identité et de la vie », ⁷⁷ selon Jean Philippe Miraux. Selon Gusdorf, « l'auto inscrit dans le bio la décision d'écrire ; l'autobiographie est renaissante, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête du soi, d'une reconstruction,

⁷⁶ GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1991, p.10.

⁷⁷ MIRAUX, Jean Philippe, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Ed. Armand Colin, Paris, 2009, P.11.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

d'une reconstitution »⁷⁸. De son côté, Émile Benveniste pense que le « *je désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de je* ». ⁷⁹

Dans son célèbre ouvrage, *le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune explique la complexité de ce genre « *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* ». ⁸⁰ Lejeune insiste sur les éléments suivants :

- ✓ La forme narrative (prose) : il écarte les formes non-littéraires d'ailleurs il considère le poème autobiographique comme un genre voisin.
- ✓ Un récit rétrospectif : le narrateur se rappelle de chaque moment et de chaque détail oppose. Lejeune écarte encore le journal intime puisque ce dernier est souvent rédigé au jour le jour.
- ✓ L'auteur-narrateur doit être une personne réelle, donc les nombreux récits écrits à la première personne ne peuvent dans certains cas prétendre au statut d'autobiographie. On doit confirmer si le narrateur existe réellement ou pas.
- ✓ Le sujet du récit doit être « sa propre existence » qui touche la vie individuelle pour ne pas confondre avec les mémoires, cette dernière forme s'attachant surtout à décrire la situation d'une époque sous tous les aspects.

De son côté, Jean Starobinski propose une définition plus large :

La biographie d'une personne faite par elle-même : cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les conditions générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire : réduites à l'essentiel ; ces conditions exigent d'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration ; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page ou de l'étendre sur plusieurs volumes ; il est libre de « contaminer le récit de sa vie par les événements dont il a été le témoin distant : l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste (c'est le cas de Chateaubriand) ; il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit : le journal intime vient

⁷⁸ GUSDORF, Georges, op. Cit., p.10.

⁷⁹ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 226.

⁸⁰ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed. Du Seuil, Paris, 1975, p.14.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

*alors contaminer l'autobiographie et l'autobiographe deviendra par instant un « diariste » (c'est encore une fois le cas de Chateaubriand). [...] Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et « relationnel », lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc.*⁸¹

D'après cette définition de Starobinski, nous remarquons que ce théoricien a essayé de détailler sa définition par rapport à celle de Lejeune. Starobinski ajoute la notion de durée qui fait la différence entre l'autobiographie et le portrait. L'autobiographie, pour lui, doit contenir aussi plusieurs événements qui s'étalent sur une période temporelle assez large, il élimine donc les écrits de courte durée.

Pour Lejeune, l'identité réelle signifie une personne qui a existé réellement. Il insiste sur le « je » en tant qu'identité et non simplement un « je » grammatical : « *Que le « je » renvoie à l'énonciation, nul ne songe à le nier, mais l'énonciation n'est pas le terme dernier de la référence. Elle pose à son tour un problème d'identité* ». ⁸²Ce « je » présuppose l'identité du sujet d'énonciation et du sujet d'énoncé, du narrateur avec l'actant (la personne principale). Lejeune ajoute sur le pseudonyme : « *Le pseudonyme est simplement unedifférenciation, un dédoublement du nom qui ne change rien à l'identité* », ⁸³ ce que confirme le cas de notre écrivaine Assia Djebar. L'essentiel sera d'assumer que le « je » auteur soit le « je » narrateur et le « je » personnage principal.

Selon Lejeune, le pacte autobiographique permet au lecteur d'orienter sa lecture. Mais ce pacte a été très vite contesté par la critique littéraire car il condamne l'autobiographie comme genre et il pousse le lecteur à s'enfermer dans des codes de lecture et dans des « horizons d'attente ». ⁸⁴L'autobiographie maghrébine se caractérise par son originalité, vu son influence par la culture orientale et occidentale. Dans son ouvrage *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Jean Déjeux confirme son avis au sujet du « je » :

Dire « je » dans un contexte arabo-musulman n'allait pas de soi il y a quelques décennies...Il a fallu attendre l'influence de l'impact de la civilisation occidentale anglaise et française sur le monde arabo-

⁸¹. STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique* N°3, Ed. Du Seuil, Paris, 1970, p. 257.

⁸² LEJEUNE, Philippe, Op. Cit, p. 21.

⁸³ LEJEUNE, Philippe, Op. Cit, p. 24.

⁸⁴ LUICA. Larissa-Daiana, Op.cit.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

musulman, à l'époque moderne pour voir émerger ce «je» d'introspection dans des romans et textes littéraires. L'exposition du soi, de l'homme-sujet, jusqu'à des années récentes, n'était guère prisee. Cette exposition du sujet s'est faite dans le contexte de l'acculturation étrangère. Naturellement, il va de soi que le « je » des témoignages a existé, mais ce n'est pas de ce «je» dont on parle ici. Même si l'auteur ne dit pas «je », Je récit autobiographique lui-même est un phénomène récent.⁸⁵

Selon Lejeun, le « je » arabo-musulman a réussi à s'exposer grâce à la littérature occidentale. Mais l'autobiographie au monde arabe a bien existé au moins depuis le IXe siècle et elle n'était pas un genre inconnu comme les critiques occidentaux le prétendaient. Si on revient à l'histoire de la littérature arabe, on trouve que Jalal-al-Din al-Suyuti⁸⁶ a écrit son autobiographie vers 1485, mais avant de se lancer dans ce projet autobiographique, il a situé son texte dans la tradition autobiographique arabo-musulmane.

Dans la préface de son autobiographie, Jalal-al-Din al-Suyuti a cité le Coran, le hadith, et l'importance de remercier le Dieu. Il a choisi al-Tahadduth bi-ni'mat Allah (parler des grâces prodiguées par Dieu) comme titre à son ouvrage. Al-Suyuti a fait l'exception car les autres autobiographes de la même époque ont privilégié le moi individuel comme Abd al Ghafir al-Farisi (1134), al-Imad al-Katib al-Isfahani (1201) et le juriste Umara al-Yamani (1175).

Notons que certains critiques occidentaux comme Georg Misch et Franz Rosenthal, ont consulté quelques autobiographies arabes, mais leurs études étaient superficielles puisqu'ils n'ont sélectionné que quelques textes arabes, en plus de la difficulté de la langue arabe. Georg Misch confirme la richesse de l'autobiographie arabe, la liant à l'autobiographie orientale. Pour Rosenthal, l'autobiographie musulmane néglige le «je» individuel au profit d'un «je» communautaire : *«La tradition autobiographique de l'islam est moins liée à la personnalité qu'au sujet. Les expériences de l'individu, en tant que telles, n'incitent pas à leur communication, mais le font uniquement à travers leur contenu pédagogique généralement applicable ».*⁸⁷

⁸⁵ DEJEUX, Jean, *Littérature féminine au Maghreb*, Ed Karthala, Coll. Lettres du sud, Paris, 1994, pp. 62-63.

⁸⁶ Un savant égyptien, né en 1445 au Caire.

⁸⁷ ROSENTHAL, Franz, cité in FARHOUD, Samira, *Interventions autobiographiques des femmes du Maghreb. Écriture de contestation*, Ed Peter Lang, New York, coll. Francophone Cultures & Literatures, n°62, 2013, p.189- ISBN 978-1-4331-2054-1

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Au début du XXe siècle, beaucoup de récits autobiographiques étaient rédigés en arabe, on cite, *Les jours* (Al-Ayyâm) de Tahar Hussein (1929), *Ma vie* (en arabe) d'Ahmed Amin (1948). Au Maghreb, plusieurs écrivains montrent une hésitation par rapport à leur société arabo-musulmane envers le «je» individualiste. Tahar Ben Jelloun reconnaît que « *la société civile ne privilégie pas l'individu* ». ⁸⁸On peut dire que le «je» de l'écrivain maghrébin est liée à la mémoire collective, à la communauté, à l'islam, mais son « je » est influencé aussi par la pensée occidentale car la plupart des écrivains ont été scolarisés dans des écoles françaises. Ainsi, le français a apporté plusieurs possibilités et espaces pour l'émergence du «je ». Le «je» maghrébin a assimilé et a adapté l'influence de la culture et de la langue française, mais il a continué à préserver le «je» traditionnel maghrébin. ⁸⁹On est devant un « je » qui se balance entre la «modernité» et la « tradition », ce qui a conduit à la création d'un «je» maghrébin pluriel.

Mohammed Kacimi explique que le français a favorisé le passage de l'univers religieux musulman à celui de l'individualisme.

Cette langue était donc humaine, vulnérable, elle était langue d'enfants et de rêves, Elle m'a permis pour la première fois d'utiliser la première personne du singulier. À partir de ce jour allait commencer ma longue transhumance vers un autre imaginaire. Je n'ai point quitté ma langue maternelle, mais une langue divine. La langue française est devenue pour moi la langue du «je », langue de l'émergence pénible du Moi. Il ne s'agit point de bilinguisme, ni de déchirement. Le partage est clair. À ma langue d'origine je donne l'au-delà et le ciel; à la langue française, le désir, le doute, la chair. En elle je suis né en tant qu'individu. Écrire en français c'est oublier le regard de Dieu et de la tribu Réaliser la rupture avec cette longue chaîne de traditions, d'héritages, de legs, que les miens assument depuis des millénaires .C'est nier le dogme pour célébrer toute transgression. Je n'écris pas en français. J'écris en moi-même. ⁹⁰

Kacimi pense que son « je » intérieur existe grâce à la langue française puisque la langue arabe a empêché son «je» intime. D'après lui, le français libère les esprits et les idées, transgresse les traditions et les lois. On confirme que la langue française a permis d'échapper d'un milieu socioculturel mais non de l'islam comme pour le cas de Mernissi qui

⁸⁸ BEN JELLOUN, Tahar, cité in FARHOUD, Samira, *ibid*.

⁸⁹ *Ibid*.

⁹⁰ KACIMI, Mohammed, « Langue de Dieu et langue du Je », in *Autrement*, série Monde, n°60, H.S. Mars 1992, pp. 118-119.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

s'est appropriée la langue française comme une nouvelle échappatoire. Le français a joué un rôle important dans la progression de l'écriture autobiographique au Maghreb surtout pour la femme maghrébine, en lui offrant la possibilité de libérer le «je», de se dévoiler dans l'espace public et de transgresser les tabous. Le français amène éventuellement l'auteure vers un nouveau «je » contrairement au silence et aux jugements émis envers la langue arabe.

Nous ne pouvons pas nier que le français a autorisé une piste à l'individualité et une liberté de l'individu, ce qui a aidé à l'apparition de l'autobiographie comme genre littéraire dominant au Maghreb. Charles Bonn écrit à ce propos : « *On a même considéré l'autobiographie comme la caractéristique essentielle des romans maghrébins, et une part non-négligeable de ce qui fait leur rupture d'occidentalité par rapport à la tradition littéraire de l'espace dont ils se réclament* ». ⁹¹

Abdallah Bounfour explique aussi que la littérature francophone au Maghreb est fondée sur l'autobiographie : « *la littérature francophone du Maghreb est fondée sur l'autobiographie. Que ce soit *La boîte à merveilles* de Ahmed Sefrioui, *Nedjma* de Kateb Yacine ou *le Passé simple* de Driss Chraïbi, la littérature du moi est première, à l'origine de la littérature francophone du Maghreb* ». ⁹²

Le texte autobiographique devient l'élu de la littérature maghrébine même si ce texte ne répond pas parfaitement à tous les éléments d'une autobiographie. Beaucoup d'écrivains utilisent l'étiquette « autobiographie » sur leurs œuvres afin de capter la curiosité des lecteurs.

La question de la qualification de ces textes autobiographiques, du point de vue de la théorie du genre, reste peu élucidée. Bien que le discours autobiographique soit au centre de la littérature française maghrébine, ces textes ne peuvent pas pour autant être qualifiés d'autobiographie au sens classique voire européen du terme. Si la vie de l'auteur sert, certes, base à de nombreux récits, ni les caractéristiques narratives, ni le contenu ne correspondent aux attentes que le récepteur pourrait avoir face à une autobiographie classique. De plus, la plupart des écrivains hésitent à proposer aux lecteurs le pacte autobiographique tel que le

⁹¹ BONN, Charles, *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire ou l'énigme de la reconnaissance*, Université Paris- Nord, Paris, 1994.

⁹² BONN, Charles et ROTHE, Arnold, *Littérature maghrébine et littérature monde*, Ed. Königshausen und Neuman, Germany, 1995, p.70.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

*préconise Philippe Lejeune pour un texte appartenant au genre autobiographique.*⁹³

I.2.2. Autobiographies de femmes : nouvelles perspectives

Contrairement à l'autobiographie masculine, l'homme écrivain relate ses aventures et ses expériences de vie, quant à l'autobiographie féminine, la femme s'expose à l'Autre en dévoilant sa vie privée et celles des autres femmes. Domna C. Stanton pense que l'écriture autobiographique est à l'origine une création féminine et que les hommes ont pris un modèle du genre avant tout masculin reposant sur le rejet et l'effacement des textes féminins. En réalité, l'écriture autobiographique masculine a occupé une place privilégiée dans le monde littéraire, par contre l'écriture féminine se voit écartée en marge de ce monde.

L'autobiographie féminine était vraiment marginalisée au début car ces textes étaient considérés comme un genre non littéraire et seuls les textes masculins étaient jugés dignes de critique littéraire. Les choses ont changé depuis, et l'autobiographie féminine a pris sa place à côté de l'autobiographie masculine, elle s'est imposée comme genre littéraire demandé et privilégié par les lecteurs. Les œuvres autobiographiques ont joué un rôle important dans la revalorisation de concepts et l'expression de nouvelles perspectives sur la condition féminine et les problèmes s'y rattachant: problème de vivre femme et de grandir en tant que femme dans une société patriarcale.

De son côté, Jelinek ajoute qu'au niveau de la forme l'autobiographie féminine se caractérise par le fragmentaire et le discontinu, ainsi qu'une narration analogue mais l'auteur masculin rassemble les éléments dispersés de sa vie en un tout cohérent dominé par la linéarité, l'ordre et l'harmonie. Mais, nous remarquons dans plusieurs œuvres contemporaines que le fragmentaire et le discontinu ne concerne pas uniquement l'univers féminin mais se retrouvent tant dans l'autobiographie masculine que féminine. Alors que la linéarité, la chronologie, l'unité et la cohérence peuvent se retrouver dans certains écrits autobiographiques de femmes, motivées à toucher aux engagements masculins du genre afin de voir leur texte accepté et reconnu par le discours critique dominant.

⁹³SAMI, Mustapha, *L'écriture de l'enfance dans le texte autobiographique marocain. Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq récits .Le cas de CHRAIBI, KHATIBI, CHOUKRI, MERNISSI ET RACHID*, thèse de doctorat, université de Floride, 2013.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Dans son étude sur l'autobiographie féminine arabe, Nawar Al-Hassan Golley, remarque que les femmes expriment des voix différentes pour parler non seulement de leur situation individuelle mais aussi au nom de toutes les femmes. L'écriture fournit donc aux femmes un espace dans lequel elles peuvent exprimer des complexités et pluralités du moi féminin.

Depuis la fin des années soixante-dix, de nombreuses études portant sur l'écriture autobiographique féminine ont en effet paru, Sheila Rowbotham est l'une des premières à ne pas interpréter le sentiment d'identité collective des femmes comme un symbole négatif de faiblesse. En effet, d'après elle, incapables de voir leur véritable moi dans les images reflétées par la représentation culturelle, les femmes développent une conscience d'elles-mêmes double: d'une part, un moi tel que le définit le discours dominant. D'une autre part, un moi différent de celui prescrit culturellement. Le sentiment d'aliénation découlant de la représentation culturelle des femmes, mène celles-ci à de nouvelles formes d'écriture et à une nouvelle conscience d'elles-mêmes.⁹⁴

De son côté Nancy Chodorow propose une étude basée sur les recherches de Freud. D'après elle, le concept d'un moi isolé ne peut s'appliquer aux femmes. Selon Chodorow la différence dans le processus d'individuation entre les deux sexes est lié à la nature de la relation entre mère / enfants avant le stade œdipien, stade que Freud considérerait comme formateur de l'individu (masculin) autonome. Les limites du moi féminin s'avèrent plus fluides car contrairement au garçon, la fille n'a eu ni à résister ni à rompre avec son identification et sa relation à la mère. Elle ressent donc moins le besoin de se différencier de la mère.⁹⁵

Stanford Friedman confirme l'importance de l'identification relationnelle au groupe dans les autobiographies de femmes. Elle insiste sur la notion d'union féminine, de solidarité féminine, dans l'autoreprésentation féminine. En effet, le sentiment d'une conscience collective, d'une solidarité collective avec d'autres femmes qui partagent les mêmes problèmes et les mêmes soucis que l'écrivaine, permet à celle écrivant son

⁹⁴ROWBOTHAM, Sheila, citée inMALTI, Nathalie, *Voix, mémoire et écriture: transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche*, thèse de doctorat, université de Louisiane, 2006, p.36.

⁹⁵CHODOROW, Nancy, citée in MALTI, Nathalie, op. Cit.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

autobiographie de dépasser son individualisme à travers la construction d'une identité de groupe basée sur l'expérience collective.

La femme était écartée pendant des années du monde littéraire, ce qui explique son attachement à l'écriture autobiographique. Ces femmes se voient obligées de raconter leur histoire différemment. Selon Sidonie Smith, toute théorie de l'autobiographie féminine doit prendre en considération la fonctionnalisation de la femme, et d'examiner les stratégies montrées par les auteures dans l'écriture de leurs récits de vie, en opposition aux idéologies sexuées imposées par la culture dominante. Elle examine également comment les idéologies de race, de classe, et de nationalité influencent sur les autobiographies féminines.

Le modèle du moi individualiste proposé par l'autobiographie masculine se révélant inadéquat pour écrire la vie réelle menée par les femmes, celles-ci se tournent vers d'autres moyens, d'autres formes pour parler d'elles-mêmes et repousser les limites du genre traditionnel. La contribution féminine à l'écriture autobiographique a ainsi entraîné l'élaboration de nouvelles approches théoriques sur le statut du moi et la nature de l'autoreprésentation.⁹⁶

L'écriture féminine maghrébine a été caractérisée à ses débuts par le récit autobiographique et le « je » de la première personne. Ce « je » d'après la critique est pluriel, il représente une communauté féminine. Il s'agit d'un « je/nous » qui parle au nom des femmes. Ce « je-nous » est un « je » de solidarité des femmes qui prennent la parole pour s'affirmer et revendiquer leurs droits. Partant d'un moi éclaté qui refuse d'être représenté par l'homme, les écrivaines s'arment d'un « je » de la première personne qui inclut toutes les femmes, dans un acte de libération et de revendication collective. Dans leur écriture, le moi n'est pas le centre du monde, parce qu'il se présente comme responsable de leur communauté. Ces écrivaines veulent toucher la conscience d'autres femmes et les inciter à revendiquer leurs droits.⁹⁷

Elles utilisent le « je » de la première personne pour s'imposer dans le social et le politique. Elles osent entrer dans un monde autrefois masculin pour affirmer leur existence et leur individualité. Comme le souligne Nadjib Redouane, les femmes «*défient la*

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

marginalisation qui veut les maintenir dans une infériorité permanente».⁹⁸ A travers le « je » revendicateur et pluriel, elles veulent vaincre la subordination.

De son côté, Jean Déjeux souligne l'importance d'un « je-nous » ou « je collectif » qui marque l'écriture des femmes maghrébines face à la « nation ». Selon lui, il s'agit d'un « je » qui donne une visibilité à la femme au sein de la société, et qui lui permet d'adhérer à l'espace public : *« l'écriture est un des moyens pour la femme du Maghreb de faire son entrée dans la vie sociale et politique »*.⁹⁹ Ce qui caractérise le combat des femmes à l'échelle mondiale et pas uniquement la Maghrébine.¹⁰⁰

La plupart des écrivaines maghrébines ont marqué cette littérature par l'usage fréquent d'un « je » original, à la fois personnel et pluriel, puisqu'il s'agit d'un « je/ nous » des femmes qui recouvrent leur voix/voie dans le scriptural. Ces femmes qui avaient longtemps occupé une place dans la parole orale, à travers les contes et les chants populaires arabes et berbères, prennent la plume pour se représenter elles-mêmes par l'écrit. Elles usent d'abord d'un « je-nous » qui va donner progressivement naissance à un « je » de plus en plus individuel et intime, qu'on retrouve dans l'écriture du corps féminin.

Partant d'un « je » collectif ou pluriel, la littérature des femmes vise la réappropriation de soi et la réalisation d'un moi autonome qui va au delà des normes sociales. Ces femmes qui sont à la recherche d'une quête de nouvelles valeurs, s'engagent à crier leur mécontentement, à exprimer leur souffrance et à exposer leur intimité.

En effet, l'écriture arrive dans la vie des auteures comme un sort afin de les faire rentrer dans l'espace public, l'espace masculin et patriarcal. Il est question ici d'un espace qui a été longtemps imaginé et désiré par les femmes. Écrire son autobiographie pour les auteures, c'est tisser un nouveau lien avec leur corps, créer une nouvelle identité corporelle, Béatrice Didier évoque, au sujet de l'autobiographie féminine : *« une écriture de soi-même, de soi en tant que corps, écriture-corps »*.¹⁰¹

⁹⁸ REDOUANE Nadjib, cité in REGAÏEG, Nejiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Étude de l'amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, octobre 1995, Paris 13, p. 64.

⁹⁹ DEJEUX, Jean, op. Cit.

¹⁰⁰ ALAOUI, MALIKA, op. Cit.

¹⁰¹ DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Ed. Puf/Ecriture Paris, 1981, p.39.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

I.2.3. Écrire le «je» chez Assia Djébar et Fatéma Mernissi

A- Chez Djébar

Georges Gusdorf considère que l'autobiographie est « *un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur de scène et des acteurs* ». ¹⁰² Cette définition répond parfaitement au parcours autobiographique d'Assia Djébar. A travers son écriture autobiographique, Djébar ne se contente pas de la première personne, mais elle invite d'autres pronoms à participer aux événements.

Philippe Lejeune considère qu'il est impossible qu'une autobiographie soit écrite à la troisième personne. Dans *Nulle part dans la Maison de mon père*, Djébar trouve des difficultés à dévoiler son « je » surtout dans les premières pages. Même si le texte Djébarien est écrit des fois à la troisième personne, il est vite corrigé par la narratrice, donnant l'impression d'une excuse. « *La fillette est saisie-je suis saisie - par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de sans famille imaginé par Hector Malot* ». ¹⁰³ Ainsi, « *Elle se rappelle (je me rappelle) que son père lisait ensuite son journal ; la mère, elle, allumait la radio - "Radio Alger, chaîne arabe" - en fervente auditrice tantôt de musique sentimentale égyptienne, tantôt de plaintes déroulées en dialecte algérien...* ». ¹⁰⁴ Après quelques pages, le roman continue son chemin en utilisant la première personne, c'est-à-dire la narratrice est la même personne que le personnage principal : « *Je me sens fière car j'introduis ma mère - que je sais la plus belle, la plus désirable - à toute la ville, au monde entier* ». ¹⁰⁵

Pour analyser les caractères autobiographiques chez Djébar, nous proposons *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qui suppose un signe d'égalité parfaite entre auteur-narrateur-personnage principal. Cet équilibre est parfait quand le lecteur est sûr que c'est l'auteur qui parle et qu'il parle de soi-même.

Le « Je » autobiographique pour Djébar est un peu confondu car le lecteur n'arrive pas à faire la relation entre auteur, narrateur et personnage principal puisque l'écrivaine utilise un autre nom dès son premier roman, mais Lejeune considère que le pseudonyme chez un auteur est une sorte de seconde naissance. D'ailleurs, on retiendra des passages dans *Nulle part dans la maison de mon père* où la narratrice porte justement le même prénom que l'auteur : « *et moi dans cette classe de collègue, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec le nom*

¹⁰² GUSDORF, Georges, *les écritures du moi*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1991, p.311.

¹⁰³ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Babel, Paris, 2010, p.20.

¹⁰⁴ Ibid, p.35.

¹⁰⁵ Ibid, p.120.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là ». Sachant bien que le vrai nom de notre narratrice est « *Imalayène* », un nom qui est assez long, et son vrai prénom est Fatima-Zohra. Un autre indice aussi, le nom et le métier du père Tahar qui est instituteur tout comme le père de l'écrivaine. Le « Je » vient donc se confirmer, il s'agit de celui de l'autobiographie que la narratrice utilisera tout au long de son récit.

Un autre événement a marqué l'enfance de Djébar, il s'agit du décès de sa grand-mère qui l'aimait beaucoup. Dans le chapitre « *Les larmes* », elle nous raconte sa souffrance et sa tristesse quand elle a appris la mauvaise nouvelle : « *Dans une rue de Césarée, je cours ; je cours en sanglotant, je n'ai pas plus de trois ans, sans doute. Je hurle presque, mais à demi, et si, en courant, je me laisse porter par mes sanglots qui n'éclatent pas, qui m'écorchent la gorge ... je pleure et je cours, mon cœur va éclater dans ma frêle poitrine, je suis dehors la fillette de trois ans qui m'a dit que ma grand-mère paternelle ... est morte* ». ¹⁰⁶

Dans le même passage, nous pouvons remarquer la présence de la ville de « Césarée » appelée Cherchell après l'indépendance, la ville natale de Djébar. Elle est née et elle a passé toute son enfance là-bas. La narratrice n'a jamais hésité à prouver son amour et son attachement à sa ville, cela confirme la relation entre auteur-narrateur-personnage principal : « *[M]a ville, Césarée, [...] pour moi et à jamais' - c'est ainsi que la fille de Cherchell évoque invariablement sa ville natale* ». ¹⁰⁷

Najiba Regaïeg nous parle de la notion d'autobiographie collective ou plurielle ¹⁰⁸. Cette notion était très présente dans les autobiographies précédentes d'Assia Djébar comme *L'Amour, la fantasia* et *Vaste et la prison* où le « je » d'Assia Djébar a souvent tendance à vouloir se faire remplacer par un « nous » qui renvoie à un groupe de femmes.

Ils revinrent incendier une nouvelle fois. Ils nous ôtèrent même les vêtements que nous portions ... Ma sœur, que Dieu ait son âme, plus vieille que moi, mourut de cette peine! Ils nous enlevèrent les habits et nous laissèrent tels quels, tels que notre mère nous a faits! ... Je fis parvenir un message à une parente du village. Elle nous envoya du linge. De nouveau, ils revinrent et nous laissèrent démunis ... Quelles épreuves raconter et lesquelles laisser à l'Oubli. ¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ibid, p.23.

¹⁰⁷ ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Dominique, *Assia Djébar : littérature et transmission*, Nouvelle Sorbonne, Paris, 2010, p.351.

¹⁰⁸ REGAIG Nejiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture.* étude de l'amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar, thèse de doctorat, Paris, octobre 1995, p. 64.

¹⁰⁹ DJEBAR. Assia, *L'amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p.181.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

L'autobiographie dans *Nulle part dans la maison de mon père* paraît impossible car l'écrivaine n'a pas respecté l'ordre chronologique du récit, elle a omis de parler de sa vie amoureuse et de son expérience conjugale, puis elle recourt à la tournure impersonnelle. Le « je » se balance entre Djébar et les autres femmes algériennes. L'emploi du « je » dans une autobiographie marque le retour à soi, la focalisation sur le moi, le « je » multiple dans *Nulle part dans la maison de mon père* place l'écriture autobiographique féminine dans d'autres perspectives qui dessinent son originalité par rapport à l'autobiographie masculine. Le « Nous » féminin s'affirme à plusieurs reprises : « *Je me sens fière car j'introduis ma mère - que je sais la plus belle, la plus désirable - à toute la ville, au monde entier : ceux qui l'admirent, je pressens déjà qu'ils nous jugent, qu'ils nous guetteront ... Ces voyeurs, je pourrais les braver – pour elle, pour nous deux !* ».¹¹⁰

Le « je » autobiographique et littéraire de Djébar dépend des autres voix des femmes pour leur donner le courage de parler et d'écrire à leur tour, Elle s'évertue à se joindre à elles, la seule voie pour le faire, c'est par le mariage entre le « nous » collectif et le « je » individuel dans un espace d' « autobiographie au pluriel » afin d'imaginer un nouveau « je » et une nouvelle identité.

B- Chez Fatéma Mernissi

Le récit de Mernissi répond parfaitement au caractère du pacte autobiographique de Lejeune, auteur-narrateur-personnage principal. La narratrice n'a pas un pseudonyme, elle garde son vrai prénom toute au long de son récit. Elle introduit son roman par la phrase suivante où elle confirme son année de naissance, sa maison familiale et sa ville natale : « *Je suis née en 1940 dans un harem à Fès, Ville marocaine du IXe siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de la Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens* ».¹¹¹

L'écriture féminine marocaine durant les années 90 intervient avec le « je » de la première personne mais qui inclut toutes les femmes, nous pouvons citer quelques exemples comme : *Anissa captive* de Fatiha Boucetta, *Une femme tout simplement* de Bahaa Trabelsi et *Ma vie, mon cri* de Rachida Yacoubi. Mernissi fait partie de cette génération où le « je » devient un acte de libération et de contestation collective. Elle écrit

¹¹⁰ DJEBAR. Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, op.Cit,p.18.

¹¹¹ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de Femmes*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1997, p.7.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

afin de faire réveiller la conscience d'autres femmes et de les pousser à revendiquer leurs droits.

Ce « je-nous » exprime un moi contestataire de la femme en général face à sa communauté, et prend un aspect politique selon Valérie Orlando : « *Pour l'écrivaine marocaine qui lutte pour être libre et entendue dans sa société, invoquer le « je » est un acte politique qui l'engage et aussi la marginalise. Dans la lutte que la femme mène pour être reconnue et entendue dans sa société, « le personnel est politique ».*¹¹²

De son côté, Serge Ménager dans la première personne plurielle des femmes écrivains marocaines des années 90 : « *Le « je » de la première personne est marqué par la prolifération d'ouvrages collectifs écrits par des femmes intellectuelles qui travaillent ensemble pour éveiller la conscience des hommes et des femmes à la fois. Il s'agit en quelque sorte d'un « je-nous les femmes intellectuelles ».*¹¹³

Le « je » de Mernissi est à la fois personnel et pluriel, puisqu'il s'agit d'un « je-nous ». Personnel puisqu'il narre tous les souvenirs de la narratrice et de son enfance, et il est pluriel car il représente les autres femmes dans le harem. Le harem où les conditions de femmes semblaient tranquilles pour Mernissi - enfant à l'opposé des autres femmes, qui détestaient d'être enfermées. Elle relate son enfance dans le harem, un « je » d'une enfant entouré par des femmes adultes.

Le « je » autobiographique de Mernissi, se ressource de la vie des femmes du harem. Ce « je » se reconstitue dans les contes de Schéhérazade et les autres femmes héroïnes. Mernissi ne raconte pas simplement son enfance au harem, mais également les récits de vie des femmes qui ont accompagné sa jeunesse et développé son sens de soi et sa place dans le monde.

Quand on prend l'exemple du personnage de *latante Habiba*, dans le récit de Mernissi, on comprend bien la valeur du « je » pluriel de Mernissi. Cette femme qui incarne la tendresse et la sincérité, était prête à rendre toute les femmes heureuses malgré ses blessures. Mernissi voulait s'opposer à l'individualisme au profit de la collectivité. Le « je » individuel narratif porte en lui un « nous » des femmes universelles. Ce « nous » contribuera à forger le « je » féministe de Mernissi. *Rêves de femmes* est structuré autour de

¹¹² ALAOUI, Malika, op.Cit, p.42.

¹¹³ MENAGER, Serge, cité in ALAOUI, Malika, Ibid, p.43.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

cette relation entre le « nous » des femmes et le « je » de Mernissi : « *Mais les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites. Elles étaient obsédées par le monde qui existait au de-là du portail* ». ¹¹⁴

Le « je » de Mernissi touche davantage, la mère, la sœur, la tante, la grand-mère et la cousine, son écriture reflète les représentations socioculturelles de la femme en la faisant ressortir comme une contrainte imposée pour exister dans la société et la famille. ¹¹⁵ Mernissi confirme son « je » pluriel, non seulement par les lots mais en choisissant la couverture de son roman. L'image des femmes montre bien son attachement aux femmes du harem en particulier et à toutes les femmes en général. Elle voulait montrer l'enfermement de la femme au harem et en même temps, la complicité et la solidarité entre elles. La narratrice se sait fortement appuyée par les femmes de son entourage.

En lisant ces romans autobiographiques, on découvre une nouvelle identité qui se construit d'une page à l'autre malgré quelques contradictions qui ont pour but de créer un nouveau « je ». Un « je » qui va nous conduire à la rencontre d'autres femmes claustrées, enfermées et écartées. En effet, écrire le « je » représente pour ces femmes écrivaines une passerelle pour écrire un autre « je » collectif.

I.3. Cohésion entre Histoire et Fiction

I.3.1. Ecriture de l'Histoire : Rétrospection du devenir individuel et collectif

Souvent la littérature utilise l'histoire, elle puise en elle à la recherche d'un cadre ou d'une toile pour situer ses personnages et son intrigue. Il ne s'agit pas d'utiliser la matière historique mais d'en faire le cœur du récit :

On sait que le roman fut, dans le moyen Age européen, le premier genre historiographique, et que son développement moderne est intimement lié à la constitution, en Europe puis dans les autres régions du monde, de littérature nationale à partir de deux sous-genres canoniques-roman historique et roman réaliste- dont le succès repose justement sur le fait qu'ils mêlent inextricablement référents réels et éléments imaginés, traits communs, dont le but important est le récit. Le temps du positivisme est révolu, quand l'histoire se revendiquait comme science et croyait pouvoir expliquer les grandes évolutions des sociétés humaines au moyen de lois aussi infaillibles que celles de la physique ou de la biologie ; l'on sait aujourd'hui, que toute histoire est écriture , narration, mise en intrigue,

¹¹⁴ MERNISSI, Fatéma, op.Cit, p.7.

¹¹⁵ AMEUR, Souad, op. Cit, p.245.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

c' est par le récit que l'histoire organise et structure les faits et événements du passé et qu'il leur donne un sens »¹¹⁶

Les écrivains maghrébins, en tant qu'anciens colonisés, semblent être disposés à ne faire qu'œuvre d'historien en liant étroitement histoire, sociologie et littérature. La plupart des œuvres écrites sont, dès lors, considérées comme des témoignages de leur époque. Il s'agit pour ces écrivains de reconstituer l'histoire à travers leurs œuvres considérées comme des « miroirs » dans la société.

Le colonisé s'est efforcé, d'une part, d'entrer dans le champ littéraire de son époque. À cet égard, il faut se souvenir que le colonisateur, loin de s'y opposer, a encouragé la production d'une littérature écrite autochtone. Mais dans son esprit, celle-ci devait être centrée sur l'Afrique « véritable » et l'écrivain ... était invité à recueillir des contes ou des légendes, à évoquer des figures historiques à décrire des coutumes.¹¹⁷

Pour Françoise Lionnet dans son œuvre *Autobiographical Voices*, les femmes venant des pays colonisés : « ressentent le besoin de retrouver leur passé, de retracer une généalogie qui leur permettra de vivre dans le présent, de réconcilier les histoires par l'Histoire ». ¹¹⁸L'écriture de l'histoire, en tant que domaine narratif, attire la littérature maghrébine d'expression française. C'est pour cela que dans une grande majorité des romans maghrébins, on distingue une forte tendance qui est celle de témoigner de l'histoire. « Cela se traduit par la focalisation sur un fait qui s'inscrit dans la construction de l'événement historique ou la révélation des mouvements profonds de la société qui vont se traduire ensuite en marqueurs de ruptures ». ¹¹⁹

Djebar et Mernissi entreprennent de revisiter et de (ré) écrire l'histoire de leur pays par le biais de leurs textes, Le texte pour les deux écrivaines devient, dès lors, un lieu de projection de l'histoire. L'analyse historique n'est rien d'autre qu'une reconstruction, une redistribution d'un prétendu ordre des choses, une interprétation ou même une

¹¹⁶ JACQUEMOND, RICHARD, *Ecrire l'histoire de son temps : Europe et monde arabe, l'écriture de l'histoire*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005, p.7.

¹¹⁷ MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Ed. Silex, Paris, 1984, p.19.

¹¹⁸ LIONNET, Françoise, cité in GUETTAFI, Sihem, *Postures de création et transfiction dans l'œuvre de Aïcha Lemsine*, thèse de doctorat, université de Ouargla, 2019, p.77.

¹¹⁹ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

transformation de documents monumentalisés. La réécriture de l'histoire devient alors une tâche sans fin, à laquelle les chercheurs féministes se sont attelés avec énergie.¹²⁰

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Rêves de femmes*, c'est l'histoire des communautés, de la collectivité, de la famille et des individus, qui est mise en scène. Dès lors, la littérature s'approprie l'Histoire et aussi les histoires et comme l'Histoire se lie à l'histoire (fiction), cette exploitation fictionnelle de l'histoire se fait dans le but de l'expression identitaire. Les deux écrivaines cherchent à mettre en adéquation l'Histoire et l'écriture romanesque où il s'agit d'interpréter l'humain, l'individuel comme une incarnation historique.

Le roman a justement ce pouvoir de creuser l'histoire, toutes les histoires celles des individus comme celle collective. Beaucoup d'indices d'historicité se situent à différents niveaux : vocabulaire, usage datable, allusion au passé, organisation en rapport avec l'histoire sociale. Dans ces romans, l'histoire questionne les effets de la guerre sur les structures profondes de la société qui se produisent en premier lieu au sein des communautés restreintes telles que la famille et le couple.

Sylvian Bamba, dans un entretien avec Marie Léontine Tsibinda, stipule que « *le roman et l'histoire sont de vieux amants qui s'aiment encore aujourd'hui comme au premier jour de leur idylle* ». ¹²¹ Cela explique la forte relation entre le texte et l'histoire. Mernissidans *Rêves de femmes* retrace l'histoire de son pays à travers des personnages comme Chama, Lala Mani, Yasmina et Tamou. Ainsi, « *L'histoire se rapporte aux actions des hommes dans le passé. L'histoire porte sur des actions humaines régies par des intentions, des projets et des motifs d'autrui. Selon cet argument, l'histoire n'est que l'extension de la compréhension d'autrui* ». ¹²² De son côté, Assia Djébar contribue à la création d'une mémoire « nationale ». Les événements cités dans son roman réactivent les souvenirs des lecteurs, elle raconte sa propre histoire personnelle en parallèle avec celle de son pays. Selon Philippe Lejeune, « *l'écriture retranscrit des expériences vécues* ». ¹²³

¹²⁰ Ibid, p.78.

¹²¹ TSIBINDA, Marie Léontine, « Des rêves et des assassins portatifs de Sylvian Bamba », entretien avec Sylvian Bamba, *notre librairie*, N° 92-93, 1988

¹²² RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Du Seuil, Paris, 2000, p.75.

¹²³ LEJEUNE, Philippe, op.Cit, p.25.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Le souvenir va à rebours de la marge vers le plus profond de l'extérieur vers l'intérieur, Djébar retrouve son passé collectif à la mémoire individuelle : « *L'instituteur indigène aperçoit enfin le titre du livre. Il s'agit d'une biographie : la tête du monsieur français à képi est ... le maréchal Pétain, qui dirige alors le pays (la France et ses colonies). On doit être en juin 1940 ou 41* ». ¹²⁴

Dans la plupart des œuvres de Djébar, il y a un travail de récupération de la mémoire collective contre l'amnésie collective. C'est un « *devoir de mémoire de certaines stratégies d'oubli* ». ¹²⁵ L'écriture pour elle, devient une fuite personnelle, pour récupérer et sauvegarder la mémoire collective. Le passé et la mémoire sont des éléments essentiels, comme le confirme Paul Ricœur, elle (la mémoire) est « *la matrice de l'histoire* ». ¹²⁶

Nulle part dans la maison de mon père ouvre sur des événements à travers lesquelles, la trame temporelle est marquée par des va et vient évoquant les souvenirs de la petite Fatima, brisant la linéarité temporelle en se référant à la période coloniale qui est historiquement réelle. L'histoire est racontée dans l'irrespect de la chronologie des faits, car la linéarité volontairement brisée offre la possibilité à l'écrivaine de transformer l'histoire événementielle figée, rigide en histoire charnelle. Des moments de vie, des rapports humains, des émotions, des sensibilités s'incrustent dans la trame romanesque et proposent une vision éclatée de l'Histoire. « *La littérature dirait tout cela : les combats et les sens d'hier comme les combats et les sens de demain. Elle vérifiait, mais elle annonçait* ». ¹²⁷

Dans ce texte, les moments narratifs des souvenirs de l'enfance et de l'adolescence sont tressés mêlant présent et passé : « *Remonte à ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq ou six ans, lisant son premier livre* », ¹²⁸ ou encore « *Que me reste-il de cette première rencontre ? C'était un jour de l'automne ou de l'hiver 1952. La ville d'Alger existe-t-elle déjà pour moi comme lieu de mon premier rendez-vous « amoureux* ». ¹²⁹

¹²⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, p.33.

¹²⁵ RICOEUR, Paul, op.Cit.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ BERGEZ, Daniel, BARBERIS, Pierre et (all), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Coll. Lettres Sup. Paris, 2002, p.152.

¹²⁸ ASSIA. Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, op.Cit, p.19.

¹²⁹ Ibid, p.291.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

La connaissance de l'histoire et le rétablissement de la mémoire collective autorisent donc à écrire une version différente de l'histoire. L'histoire individuelle de Fatima chez Djébar et de sa famille, se présente au lecteur comme raccourci de l'Histoire collective de l'Algérie (pendant la colonisation et après l'indépendance), basée sur une mémoire individuelle qui devient ainsi le miroir d'une Histoire collective. Les œuvres deviennent lieux de paroles où se mêlent la mémoire personnelle et la mémoire collective, des faits historiques, des faits imaginés. Béatrice Schuchardt, déclare : « *Ce n'est donc pas seulement l'histoire qui contient des éléments littéraires, mais la littérature qui contient un savoir historique qui lui est propre* ». ¹³⁰

Les multiples événements historiques du pays, racontés par Djébar, sont rattachés à l'histoire de la femme. La romancière s'est rangée à l'idée que la femme n'a pas été libérée par la révolution algérienne : « *ceux qui pensaient que la libération nationale entrainerait la libération de la femme ont déchanté depuis l'indépendance de l'Algérie, les contradictions de l'histoire n'étant pas assez simples qu'on le pense* ». ¹³¹

Dans nos romans, nous constatons que le propos n'est pas seulement l'histoire de différents personnages et de différentes générations, mais l'élaboration de cette histoire avec des personnages au service de cette élaboration. Les deux écrivaines insistent implicitement sur l'importance de l'écriture de l'histoire. Cette dernière va s'élaborer à partir de sources authentiques, c'est dans ce souci d'authenticité que se construisent ces deux romans. Seule l'authenticité permet une véritable compréhension des événements et des personnages.

Écrire l'histoire pour réécrire la vie. En effet, les œuvres deviennent des lieux de paroles, la fiction permettrait de combler les vides de l'histoire en réintroduisant de l'humain dans des faits désincarnés, de contrer l'apparente objectivité d'un discours historique subverti par les idéologies dominantes en lui opposant une subjectivité assumée.

L'écriture de Djébar examine les rapports existants entre la fiction et l'histoire, tentant de représenter l'Histoire et l'histoire des femmes à travers l'écriture et entre deux

¹³⁰ SCHUCHARDT, Béatrice, 2006, cité in ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBERT, Mireille, COMBE, Dominique, *Assia Djébar*, 2008.

¹³¹ KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman Maghrébin*, Ed. Maspero, Essai, Paris, 1968, p. 62.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

espaces textuels : « *l'un historique, l'autre littéraire* ». ¹³²Djebar ayant ressuscité cette voix féminine de la mémoire collective, voix de la tradition et de la transmission, va aussi réveiller la voix féminine de la contestation. Elle restitue dans *Nulle part dans la maison de mon père* le parcours de la femme algérienne étouffée par les traditions ainsi que l'histoire des femmes et leur destin dans une Algérie colonisée puis indépendante. Cette histoire des femmes, de toutes ces femmes présentes dans le récit, relève du destin de toute femme algérienne qui a vécu pendant et après ces deux périodes.

Ainsi, les rapports entre le texte historique et le texte littéraire se renverraient les images d'une histoire façonnée par deux discours : celui « *de la connaissance maîtrisée pour ne pas dire discours scientifique et celui de la créativité et de la fiction* ». ¹³³De ce fait, les romans de Djebar réévaluent les modes de représentation des discours historiques et littéraires.

La mémoire collective et la mémoire individuelle dans leur complicité et leur croisement dans la fiction et leur coexistence en contexte pourraient englober la vision de l'histoire et la pratique littéraire. L'écriture de l'histoire est également reconstruction par l'imaginaire ; la fiction, de ce fait, ne perd pas ses droits. De la sorte, le texte de fiction devient à son tour source littéraire de l'histoire : « *Il est des textes qui semblent voués à n'être que des médiateurs de lecture pour des événements historiques ou pour d'autres textes. Ils sont convoqués comme documents historiques...* ». ¹³⁴

C'est à travers cette reconquête subjective par le récit que les romancières sentent la conquête du savoir historique collectif, qu'elles s'approprient pour raffermir l'histoire de leurs vies et de leurs paroles et les faire jouer. « *Ce qui paraît dans le roman féminin en tout cas, c'est une structure duelle de l'univers symbolique, structure produite par des lectures contradictoires de l'histoire émanant, d'une part du sujet à la recherche de son bonheur, de l'autre, du corps social soucieux de la préservation « d'une loi révélée mais non écrite »* ». ¹³⁵

¹³² CHIKHI, Beida, *Littérature algérienne : désir d'histoire et d'esthétique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997, p. 134.

¹³³ Ibid, p. 135.

¹³⁴ GUETTAFI. Sihem, op.Cit.,p.77.

¹³⁵ CHIKHI, Beida, Op. Cit, p.46.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Beida Chikhi rajoute aussi que l'histoire individuelle féminine s'attache à l'histoire nationale et mondiale par le fait des destins migratoires des personnages. Djébar dévoile une parole, d'une part contre l'effacement des mémoires et d'autre part, possède une fonction de transmission de l'histoire. L'auteur retrace, alors, un chemin qui unit « *une conscience individuelle et collective* » à son monde historique, à travers les personnages d'une famille, à la société, à l'histoire du pays.

L'auteur est essentiellement historicisé, cela veut dire que le sujet a une position dans l'histoire. L'émergence du sujet est inséparable de l'émergence du discours historique, son œuvre est une sorte d'expérience singulière où se mêlent la mémoire personnelle et la mémoire collective, des faits historiques. Djébar et Mernissi participent à la reconstruction d'un discours historique nouveau qui dit une vérité politique se référant au caractère subjectif de l'histoire. L'historien Duby affirme :

*Je vous ai déjà dit que je suis persuadé de la subjectivité du discours historique, que ce discours est le produit d'un rêve, qui cependant n'est pas absolument libre, puisque les grands rideaux d'images dont il est fait doivent obligatoirement s'accrocher à des clous, qui sont les traces dont nous avons parlé. Mais entre ces clous, le désir s'insinue ».*¹³⁶

Assia Djébar parle d'une « *double autobiographie* » afin de souligner que le récit du Moi et le récit de l'Algérie sont inséparables.¹³⁷ Pour elle, chaque écrivain est censé raconter non seulement son histoire mais l'Histoire de son pays. Il s'agit comme l'a exprimé Ronnie Scharfman, « *d'une exploration du moi et du monde, de la réalité personnelle de la narratrice et de la réalité historique de la mémoire algérienne* ». ¹³⁸

La plupart des écrivaines ont la tendance de la réécriture de l'Histoire dans leurs autobiographies. Cela dit que l'expérience du retour sur et vers Soi s'effectue par l'écho du temps. L'Histoire devient, donc, une instance capitale qui dessine le devenir du sujet. Quand l'Histoire se raconte en un épisode de vie, elle se combine avec un imaginaire subjectif, celui de l'autobiographe qui « fictionnalise » sa vie dans et par l'Histoire.

L'Histoire croit tenir un discours vrai sur le passé. Néanmoins, de nombreux historiens confirment que le discours historique est limité. On pourrait même dire que

¹³⁶ DUBY, Georges, *Dialogues*, Ed. Flammarion, Paris, 1980, p.45.

¹³⁷ GUETTAFI, Sihem, op.Cit, p.89.

¹³⁸ GUETTAFI. Sihem, op.Cit.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

l'inachèvement représente une caractéristique fondamentale du récit historique puisqu'il est impossible de décrire une totalité événementielle : « *En aucun cas, ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours complètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages* ». ¹³⁹

Considérée comme l'une des premières écrivaines historiennes en Algérie, l'Histoire chez Djébar est un investissement à long terme pour l'Algérie et pour la femme. Elle s'est lancée dans la récupération des bribes d'histoires d'algériens et d'algériennes éparpillés et perdus dans le temps, dans le seul souci de rallier la cause féminine.

Assia Djébar est sans doute l'écrivaine maghrébine, en général, et algérienne, en particulier, la plus connue, voire la plus étudiée par les critiques et les universitaires de par le monde. C'est que son œuvre magistrale dans laquelle l'histoire contemporaine de son pays s'entrecroise avec le trajet personnel de l'être, qui a parfois vécu de très près des événements tragiques et déroutants, est impressionnante. Celle-ci n'a cessé de susciter de considérables intérêts qui font preuve d'une diversité remarquable. ¹⁴⁰

Djébar réécrit l'histoire du pays en se servant d'un palimpseste sur lequel elle inscrit son propre texte. Comme l'indique Gérard Genette, « *cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence* ». ¹⁴¹

C'est dans ce processus de réécriture que Djébar écrit l'Histoire de l'Algérie colonisée et la vie des femmes de cette période. Anne Donadey explique cette technique d'écriture chez Djébar comme une action de réincarnation de souvenirs, Assia Djébar remet en lumière certains épisodes oubliés sur le palimpseste de l'histoire algérienne. L'écrivaine a interpellé l'Histoire de l'Algérie afin de lui donner vie et de « *lever la chape de silence qui s'était abattue sur l'Histoire du pays depuis sa conquête par les Français* ». ¹⁴²

¹³⁹ FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie et SCHAEFFER, CLIVAZ, Claire, « Peut-on parler de posture littéraire pour un auteur antique », Revue *COnTEXTES* [En ligne], consulté le 15-03-2020.

¹⁴⁰ NADJIB, Redouane et SZMIDT-BENAYOUN, Yvette, *Assia Djébar*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2008, p.11.

¹⁴¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. Du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1982, p.35.

¹⁴² GUETTAFI, Sihem, op .Cit., p.82.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Mernissi a écrit aussi son roman sur la période du protectorat français, la période de la présence des Espagnols et des Américains au Maroc. Elle se livre avec un «je» sensible qui évoque la douceur d'une enfance protégée, dans le harem. Le texte est un processus de production littéraire qui met à jour des pouvoirs d'intervention dans l'Histoire. Le dynamisme historique et l'historicité sont devenus des valeurs conscientes et revendiquées. Les deux écrivaines puisent dans la lecture du réel. L'Histoire est consubstantielle au héros, et le texte fonctionne comme dévoilement du réel et reproduction d'un nouveau rapport à ce dernier. Ce contexte établit un relief permanent entre l'Histoire et l'histoire littéraire.

Contrainte à un mariage précoce dès l'âge de treize ans, Huda fascinait Chama parce qu'elle avait réussi à transformer une société entière en quelques décennies par sa volonté entêtée. Huda accomplit en même temps deux exploits en apparence contradictoires : combattre l'occupation britannique et mettre fin à sa propre tradition de réclusion. Elle se débarrassa de son voile lorsqu'elle mena la première manifestation de rue, en 1919, et par son influence entraîna les législateurs à passer plusieurs lois très importantes, dont une, en 1924, qui éleva l'âge du mariage des filles à seize ans. Elle fut aussi tellement dégoûtée de voir le nouvel Etat égyptien, formé en 1922, adopter la constitution de 1923 qui limitait le droit de vote aux hommes, qu'elle créa l'Union des féministes égyptiennes et se battit avec succès pour l'obtention du droit de vote des femmes. La persévérance acharnée de Huda Sha'raoui concernant les droits de la femme servit de modèle à d'autres Etats arabes récemment indépendants, déjà attirés par les idéaux nationalistes et les incita à inclure le droit de vote des femmes dans leur nouvelle constitution.¹⁴³

Rêves de femmes ne constitue pas un simple reflet de l'Histoire, mais il fait partie de l'Histoire elle-même, une Histoire refondue, reconsidérée et retravaillée par Mernissi. Un texte de réel et de fiction interpelle l'Histoire et infléchit son cheminement.

Sur la terrasse, nous adorions les manifestations féministes de 1919. C'était le moment clé de la mise en scène de Chama. Nous envahissions les planches, nous bousculant derrière les draperies flageolantes que Chama avait eu tant de mal à ériger. (Elles étaient soutenues par les piquets du fil à linge planté dans des jarres à olives.) C'était prétexte à sauter partout, à crier des insultes à d'imaginaires soldats britanniques, à se débarrasser de son foulard, symbole du voile tant détesté.¹⁴⁴

¹⁴³ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes*, Op.Cit,p.167.

¹⁴⁴ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Mernissi a revisité les événements historiques de son pays, en parlant de la crise du Maroc durant cette période marquée par l'inégalité entre l'homme et la femme. Le roman nous raconte les premières étapes du Maroc vers l'émancipation des femmes avec l'intervention de la princesse Lalla Aïcha, fille aînée du roi Mohamed V. Cette femme fut la première à défendre la cause féminine au Maroc avec son célèbre discours de Tanger en 1947.

Les courants féministes durant cette époque se sont manifestés dans plusieurs pays : l'Égypte et la Turquie comme le cite l'auteure dans son roman. Mernissi nous a fait part de ces événements qui ont aidé à faire entendre la voix des femmes afin de changer leurs situations. « ... plus tard, en 1956, dès qu'elle apprit la nouvelle de l'indépendance du Maroc et le départ des armées françaises, ma mère participa à la manifestation des femmes des nationalistes et chanta avec elles tard dans la nuit ».¹⁴⁵

Mernissi nous fait plonger dans l'histoire islamique à l'époque de *Harun al-Rachid*, un retour en arrière par notre écrivaine pour nous rappeler notre civilisation islamique : « C'était le prince de tous les califes, celui qui a conquis Byzance et a fait flotter le drapeau musulman sur bien des capitales chrétiennes ».¹⁴⁶

Lalla Radia dans *Rêves de femmes* explique aux enfants « la version correcte de l'Histoire », à son tour, tante Habiba a évoqué le harem du Calife Abbasside *Haroun al-Rachid*, au IX^{ème} siècle, à Bagdad, et plus particulièrement ses jaryas qui étaient des femmes esclaves. Elle a parlé de la célèbre Dananir qui a frappé l'imaginaire de la cour de Bagdad.

S'étaient bien amusés à construire un fabuleux palais, l'Alhamra, et une tour, la Giralda. Puis, comme ils voulaient montrer à tout le monde à quel point leur empire était puissant, ils avaient construit la même tour à Marrakech, la Koutoubia, Ils faisaient comme s'il n'y avait pas de frontière entre l'Afrique et l'Europe. « Tout le monde rêve de réunir ces deux continents, disait mon père. Sinon, pourquoi les Français camperaient-ils à notre porte en ce moment même ? »¹⁴⁷

Mernissi a choisi de raconter sa propre histoire pour nous rappeler une période harmonieuse du monde arabe. En faisant ce retour vers l'Histoire lointaine des arabes, Mernissi voulait transmettre à cette nouvelle génération des exemples sur ce qu'étaient

¹⁴⁵Ibid., p.15.

¹⁴⁶Ibid., p.61.

¹⁴⁷ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

les ancêtres grands-parents autrefois. Les arabes, à un moment donné de l'Histoire, ont connu une très grande civilisation qui a duré des siècles, un héritage glorieux pour la génération arabe à venir.

Elle cite l'exemple de Abdelkrim Al-khatibi, chef d'un mouvement de résistance contre la France et l'Espagne durant de la guerre du Rif. En 1921, la guerre s'est déclarée, menée par les résistants marocains, dirigés par Abdelkrim en lutte contre l'occupation franco-espagnole de leur pays. « *Tamou est arrivée en 1926, après la défaite d'Abd el-krim face à la coalition des armées française et espagnole* ». ¹⁴⁸

Mernissi nous livre un témoignage par excellence sur l'époque du colonialisme et sur l'Histoire internationale des années 40 et 50. Elle relit l'Histoire des nazis, de l'Égypte, de l'Algérie et de la Tunisie. En effet, la petite Fatima nous a donné une image concrète de ce qui était la vie à Fez. C'est à travers ce qu'elle a raconté et ce qu'elle a vécu que nous sommes à notre tour témoin de cette époque. Cette écrivaine a intégré des éléments historiques réels, des lieux et des noms comme par exemple Abdelkrim, Asmahan, Houda Charaoui symbole de la femme révoltée et libre, Shajarat Al Dur, Quaraouiyine... etc. Pour qu'elle ne se perde pas dans sa fiction, elle s'est engagée vis-à-vis des circonstances et des événements de son pays.

A travers les femmes citées dans son roman, elle a redonné vie à des femmes connues mais oubliées : « *Malheureusement, il était rare de tomber sur une chanson d'Asmahan. On entendait beaucoup plus fréquemment les rengaines nationalistes d'Oum Keltoum, la diva égyptienne qui pouvait roucouler des heures durant sur le thème du passé glorieux des Arabes* ». ¹⁴⁹

L'Histoire devient un sujet d'étude visant à rappeler aux lecteurs la souffrance et le courage de leur peuple pendant la période de colonisation, d'ailleurs, elle mentionne l'incident de 1944 où les Marocains ont contesté contre le colonisateur français. Ceci pour rappeler à ses lecteurs l'Histoire de son pays et du sacrifice de leurs ancêtres.

Un jour de Janvier 1944, m'a dit ma mère, le roi Mohamed V, soutenu par les nationalistes de tout le Maroc, est allé voir le chef de l'administration coloniale française, le Résident Général, pour déposer

¹⁴⁸ AMEUR, Souad, op.Cit ,p.282.

¹⁴⁹ MERNISSI, Fatima, op.Cit., p.142.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

une demande officiel d'indépendance. Le Résident Général s'est fâché tout rouge : « Comment osez-vous, Marocains, demander votre indépendance ? » a-t-il hurlé. Et pour nous punir, il a lâché ses soldats dans la médina. Les voitures blindées se sont frayé un chemin dans les ruelles sinueuses [...] mais les soldats français en armes, pris au piège des ruelles environnés de Ya latif psalmodiés à l'infini ont pris peur et perdu leur sang-froid. Ils ont commencé à tirer sur la foule en prière et, en quelques minutes, les cadavres se sont entassés sur les marches de la mosquée [...] de notre portail, les cadavres couverts de sang, tous revêtus de la djellaba blanche de la prière.¹⁵⁰

Pour Djébar et Mernissi, l'Histoire revit à travers à travers les témoignages des femmes qui aident à forger la mémoire afin de la transmettre à d'autres générations.

Historienne, Assia Djébar fait appel aux témoignages des femmes, qui assurent la survie de la parole des ancêtres et ainsi des histoires orales qui se transmettent de génération en génération. Elle parcourt le temps à la recherche de la mémoire de ses aïeules pour faire surgir du passé la vérité historique. Témoins oubliés, voix ensevelies vont tenter une douloureuse percée à travers les couches sédimentaires de la mémoire, cris, voix, murmures, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace.¹⁵¹

L'écriture autobiographique laisse la place à l'écriture historique et l'œuvre se transforme en un roman historique habité par les événements qui accompagnent les cris de femmes, ces femmes qui racontent leurs propres histoires ainsi que l'Histoire de leur pays.

I.3.2. Ecrire le féminin en faveur de la fiction

Selon WEINRICH Harald : « *La fiction est la vérité sous le beau mensonge* ». ¹⁵² De ce principe nous allons essayer d'analyser les indices fictifs dans les romans de Djébar et Mernissi. Notons bien que les deux romans sont situés à la marge des romans autobiographiques comme nous l'avons déjà montré dans la section précédente.

Le philosophe Hans Vaihinger, a fait remarquer que le terme « fiction » « *fait l'objet d'un usage linguistique chaotique et pervers ; même les logiciens l'emploient dans plusieurs sens différents, sans prendre la peine de le définir ou d'établir une distinction*

¹⁵⁰Ibid., p.34.

¹⁵¹ AMEUR, Souad, op.Cit,p.288.

¹⁵² GUETTAFI, Sihem, op.Cit., p.35.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

entre ses différentes acceptations ». ¹⁵³Le terme « fiction » est d'usage courant depuis longtemps pour désigner un récit inventé, un roman, une nouvelle ou une histoire. Mais dans les études littéraires contemporaines, le sens du terme est couramment confondu avec d'autres significations. Le domaine de la fiction est très étendu, un grand nombre de penseurs ont tenté chacun avec son point de vue de représenter les contours du champ de la fiction.

Dans le Dictionnaire étymologique de la langue française, le terme « Fiction » au XIII^e siècle est issu du latin « fictio », dérivé de « fictus », c'est-à-dire « inventer ». Du latin : « fingere » est propre à « façonner » ou « inventer, imaginer ». Le mot fiction se voit associé depuis le début à des verbes précis : inventer, façonner, feindre, imaginer. Il s'agit de verbes d'action dont le point commun valorise le procès du « faire » des actes dénotant du travail intellectuel, autrement dit de « *la production imaginaire* » et du « *travail manuel* » par le biais de « façonner ».

Si on cherche le mot « Fingere », dans le dictionnaire du latin/ français, on retrouve que ce terme prend plusieurs significations : modeler, façonner, arranger, presser et toucher. Toutes ces significations soulignent le travail manuel relevant de ce qui est concret. « Fingere » est un terme qui relève, ainsi, d'une vision esthétique, il prend le sens de créer ou à l'idée de « création », ce terme ambitionne le travail intellectuel qui relève du cognitif. Ce que confirme Philippe Sollers, « *La fiction est la source où s'alimente la connaissance des vérités éternelles* ». ¹⁵⁴

Le mot « fiction » prend aussi le sens d'imaginer et d'inventer qui illustrent l'idée de subjectivité reliée à celle de l'imaginaire. Dans la première définition, l'idée de représentation est dévoilée, autrement dit c'est une représentation consistant dans la substitution d'une chose par son image. Ce qui nous pousse à affirmer que la fiction est créée selon la logique aristotélicienne du vraisemblable. Simplement, même si la fiction est un mensonge, elle comporte une part de vérité « profonde ». Cette vérité logée « sous » le couvert de la fiction, ne se déclare pas instantanément.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ SOLLERS, Philippe, *Logique de la fiction et autres textes*, Cécile de la Falgoutte, 1962, p.24.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

« Fingere » prend aussi le sens de « Mentir », il renvoie au discours mensonger dont le rôle est de travestir la réalité à laquelle il appartient, dans ce cas le mensonge se mesure par rapport à ce qui est prétendu être réel ou vrai. Il faut, ainsi, se pencher sur la relation de la fiction à la vérité : « *il serait intéressant de voir comment la fiction qui comporte étymologiquement parlant une part de mensonge et d'invention, fait miroiter à son horizon ses antonymes : la vérité, la réalité ; concepts dont la fiction n'a jamais pu se débarrasser* ». ¹⁵⁵

Peut être, on peut dire que la fiction est un mensonge, mais elle essaye de produire une opération de réduction du volume du mensonge qu'elle comporte en elle, en lui attribuant l'opportunité d'être le vecteur d'une vérité. La fiction comme mensonge suppose une relation proposant de lire l'impossible comme possible. Espère-t-elle se faire passer pour la réalité ? La fiction ne fait jamais un passants indiquer qu'elle ne l'est pas. Donner pour réel, voilà ce que réclame la fiction. Elle fonctionne par ruses sans véritablement chercher à tromper : l'instant de la fiction demeure à faire croire à quelque chose d'inexistant. ¹⁵⁶

Donc, en tant que « Fingere », la fiction s'articule autour du fait cognitif et pragmatique qui engage les procédés de projection de soi ou d'objectivation de la réalité ou de concrétisation effective d'objets ou encore d'invention mensongère. C'est ainsi qu'« *on peut exprimer une vérité profonde à travers une histoire affabulée* ». ¹⁵⁷ Le principe de la fiction indique une réalité plus puissante que celle que l'on connaît, plus vaste que celle que l'on éprouve :

Un accès de réel, une poussée de vie potentielle, une levée d'énergies subliminaires. Dans cette perspective, la fiction romanesque se définit comme l'épiphénomène esthétique d'un principe ontologique plus général... Elle sollicite en marge des choses, en dépôt de la personnalité consciente, une réalité différée, des identités concurrentes. ¹⁵⁸

¹⁵⁵ EL OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, regard sur la littérature marocaine*, Publisud, Paris, 2002, p.15.

¹⁵⁶ HURAUULT, Marie- Laure, *L'imaginaire du texte : Maurice Blanchot. Le principe de la fiction*, Presse universitaire de Vincennes, PUV, Saint-Denis, Paris, 1999, p.126.

¹⁵⁷ WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Ed. De la maison des sciences de l'homme de Paris, Paris, 1989, p. 33.

¹⁵⁸ BLANCKMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français, contemporain*, Prétexte éditeur, Paris, 2002, p.25.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

De son côté, Searle John définit la fiction comme un phénomène social : « *un fait social qui implique une intentionnalité collective* ». ¹⁵⁹ Ce que confirme Lorenzo Menoud : « *La fiction est la mise en forme institutionnelle et sociale de notre envie de raconter des histoires dans un cadre ontologique donné* ». ¹⁶⁰

Pour Arthur Danto, « *la fiction = X (+vérité historique), où la valeur X est déterminée par un fait imaginaire, tandis que la vérité historique vient seulement s'y greffer ou s'y intégrer* ». ¹⁶¹ La fiction comme miroir d'une réalité ou d'une vérité historique fait intervenir Auge Marc qui propose une autre définition :

La fiction peut se définir comme un régime de perception socialement réglé, il s'ensuit d'une part qu'elle a une existence historique qui se traduit dans des institutions, des techniques et des pratiques et d'autre part qu'elle constitue un fait socioculturel mettant en jeu des relations et des rapports de divers types d'altérité. ¹⁶²

Pour Kendall Walton, le texte de fiction est « *un accessoire servant à stimuler l'imagination dans un jeu de faire-semblant. L'essence de la fiction est donc de passer ludiquement pour ce qu'elle n'est pas* ». ¹⁶³ Walton conçoit, aussi, la différence entre la fiction et le discours référentiel, « *comme une différence d'attitude cognitive : l'un nous invite à imaginer, l'autre nous invite à croire* ». ¹⁶⁴ Walton a présenté une caractérisation très prometteuse de la fiction. La fiction (littéraire ou non) se définit, selon lui, comme : « *toute œuvre dont la fonction est de servir de support dans les jeux de faire-semblant* ». ¹⁶⁵ Pour lui, le terme « *fiction* » est substituable avec celui de « *représentation* ». ¹⁶⁶ Ainsi, il conçoit qu'une œuvre dont le rôle est de nous faire imaginer est une fiction.

De son côté, David Lewis pense que « *la fiction est une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre. L'énoncé fictionnel est*

¹⁵⁹ GUETTAFI, Sihem, op.Cit, p.38.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² AUGÉ, Marc, La guerre des rêves. *Exercices d'Ethnofiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1997, p.144.

¹⁶³ GUETTAFI, Sihem, op.Cit, p.38.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Cf. Au chapitre III

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

*donc un discours capable de référence, et ne diffère du discours non-référentiel que par le monde auquel il se réfère ».*¹⁶⁷

Pour Jean Marie Schaeffer : *« la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais encore partagée »*¹⁶⁸ car *« le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint. Pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif »*.¹⁶⁹ Cette définition qui présente la fiction comme « jeu » et « feintise ludique partagée », mène Jean Marie Schaeffer à soutenir que l'unique fonction intrinsèque de la fiction est sa disposition esthétique.

La fiction est assimilée au mensonge ou à la feintise, mais, dans le mensonge, ce que Jean Marie Schaeffer appelle la feintise sérieuse, il y a l'intention de tromper l'autre, la volonté de dire le faux en sachant que c'est faux, ce qui n'est pas le cas de la fiction. En effet, la fiction ouvre un monde qui n'en est pas un, où l'événement est feint, entre deux points limites où se rencontreraient le réel et l'imaginaire.

Beaucoup de théoriciens ont souligné la similitude entre l'univers de la fiction et celui du jeu, assemblés par l'intermédiaire du concept de « jeu de faire semblant », présumant une certaine conduite mentale, une adhésion temporaire, une disponibilité à être séduit. En effet, la fiction repose sur un masque aux apparences trompeuses : *« L'ôter pour voir ce qu'il recouvre, conduirait à une voie sans issue. Il s'agit moins de le retirer que d'exploiter la fiction comme feinte, c'est-à-dire comme invention d'une figure dont le propre est de se montrer dissimulé. On cherche ici à rendre compte de sa part de dissimulation »*.¹⁷⁰

La fiction fait « comme si », non pas comme si la fiction était réalité, mais comme s'il n'était plus possible de les différencier. Le point fort de la fiction, c'est qu'elle ne s'exerce pas pour tromper, mais pour des effets trompeurs, elle va de pair avec un monde « d'illusion ». « Faire comme si » équivaut en fiction à un « *apparaître comme*

¹⁶⁷ RYAN, Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique », cité in https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/211.php, consulté le 01-05-2020

¹⁶⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Ed. DuSeuil, coll. « Poétique », Paris, 1999, p147.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ HURAUULT, Marie-Laure, op. Cit., p.125.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

». ¹⁷¹Découvrir la réalité cachée, n'est pas dévoiler ce qui la couvre, mais le montrer du doigt. La fiction conserve le secret de la dissimulation. Pour René Char, plus le texte fictionnel s'affranchit de son rapport auréel, plus il renvoie à une nouvelle opinion du réel.

Dans le même sens, Michel Foucault précise : « *le fictionnel n'est jamais dans les choses ni dans les hommes, mais dans l'impossible vraisemblance de ce qui est entre eux, rencontres, proximité du plus lointain, absolue dissimulation* ». ¹⁷²Ainsi, Le texte fictionnel dévoile que l'unique issue que l'on garde face à soi-même, c'est de se faire passer pour autre, c'est pourquoi il présente le dédoublement : « *La fiction a ceci de terrible qu'elle ébranle le secret de l'intimité. L'expérience de fiction ne laisse pas intact : elle vide l'intégrité d'une pensée, la dédoublant, neutralisant ce qu'elle aborde* ». ¹⁷³

La fiction s'ouvre de la sorte à l'histoire contemporaine dont elle recueille la mémoire traumatique. La fiction actuelle expérimente de la sorte des formes mimétiques de l'instantané plutôt que de la durée, du simultané plutôt que du concentré, du connecté plutôt que de l'agencé. ¹⁷⁴La fiction dépasse les frontières de ses cadres littéraires : « *expérience vivante d'ordre psychique, elle dédouble, et non duplique, une réalité événementielle indissociable des mouvements d'esprit qui la façonnent* ». ¹⁷⁵

Pour Jean Bessière et Claude Mouchard :

La fiction est son propre fait, elle peut être dite un factice, une facticité. Factice : la fiction est du feint. Facticité : la fiction est un fait, l'acte de feintise est constitutif d'une facticité sans une telle facticité, le discours sur la fiction même ne serait pas concevable car la fiction reviendrait toujours possiblement à quelque ordre symbolique explicite. ¹⁷⁶

Ils rajoutent encore que le fait de la fiction est indissociable du fait de l'œuvre : « *l'œuvre de fiction se caractérise par une manière d'objectivité de la fiction ; cette fiction n'est pas l'occasion, le moyen, le support d'une imagination fictionnalisante* ». ¹⁷⁷Un monde typique est ouvert par la fiction car elle est comme la base mouvante, la diction

¹⁷¹ Ibid., p. 126.

¹⁷² FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1986, p.24.

¹⁷³ Ibid., p. 186.

¹⁷⁴ Ibid, p. 17.

¹⁷⁵ Ibid, p. 24.

¹⁷⁶ BESSIERE, Jean, ARROUYE. J., BRUNO. G, et les autres, *Art(s) et fiction*, Pu Vincennes, Saint Denis, Paris, 1997, p. 10.

¹⁷⁷ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

préalable des opérations les plus variées comme : la réflexion, la perception, le rêve, l'imagination et la mémoire. « *Elle tend, par son éveil et ses compositions, à une véritable épopée de la connaissance* ». ¹⁷⁸. En effet, d'après Philippe Sollers : « *L'homme ne sait au fond ce qu'il peut penser ; la fiction est là pour lui apprendre* ». ¹⁷⁹

Anne Reboul ajoute :

Si la fiction consiste à représenter des personnages, des objets et des événements qui n'ont pas d'existence dans le monde, elle ne peut les représenter que parce qu'elle utilise le même langage que celui que l'on utilise pour représenter des personnages, des objets et des événements qui existent dans le monde (...) la possibilité même de la fiction dépend du fait qu'elle utilise (...) les moyens de représentation habituels. ¹⁸⁰

Justement, la plupart des écrivaines inventent des personnages fictifs qui n'existent pas en réalité, mais qu'ils partagent beaucoup avec les personnages réels, on parle ici surtout des personnages féminins qui essaient de se cacher derrière d'autres personnages fictifs pour dévoiler leur souffrance et leur peine. C'est la fiction qui parle mais au nom de la réalité.

Stéphane Pillet explique cette difficulté de distinguer la fiction de la réalité :

La fiction permet d'imaginer ce qui n'existe pas. Elle est le procédé de l'esprit humain qui permet de faire jouer dans son théâtre mental ce qu'on ne peut observer. Par conséquent, on trouve une profonde interrogation (...) sur la fiction comme représentation du sens et de la réalité ainsi que de sa mise en pratique. ¹⁸¹

La fiction devient un montage entre les entités fictives, il s'agit d'une série de représentations qui permettent de dissimuler la réalité. Jacques Berque confirme : « *L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même, (...)* ». ¹⁸² Néanmoins, s'il est juste d'affirmer que l'imaginaire sert à fixer la fiction, qui est aussi liée au réel.

¹⁷⁸Ibid., p. 44.

¹⁷⁹SOLLERS, Philippe, op.Cit, p.25.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>, consulté le 10-04-2020

¹⁸² BERQUE, Jacques, cité par PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>,

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Mohamed Lakhdar Maougal s'est interrogé sur les relations entre la fiction et la réalité : «*La fiction est-elle devenue un refuge contre le réel ou un refus du réel ?* ». ¹⁸³ La fictionnalisation de la réalité c'est : « (...) *la pulvérisation réciproque de la fiction et du réel, la contamination réciproque qui fait de chacun, et de plus en plus, la déportation à jamais incomplète et interminable de l'autre* ». ¹⁸⁴ .

La fiction n'est d'aucune sorte opposable ou en contradiction avec la réalité. Elle devient ré-exploration du réel, un vecteur qui se dissocie mais qui n'en reste pas moins là, à l'écart. La fiction affecte le réel, celui-ci étant exactement ce qui se laisse plus en plus protéger et indéterminer par le principe de fiction. Il paraît qu'elle le recouvre, même si ce recouvrement n'est pas intégral. Il demeure caché en dessous, parfois, absorbé et toutefois il est toujours là. Enfin, la fiction dissimule le réel, il est si secrètement couvert qu'il est impossible à reconnaître, voire à distinguer.

Pour Thomas Pavel, ce qui sépare l'espace de l'auteur de l'espace de la fiction et qui se trouve généralement concrétisé par la figure de la frontière, devient un concept particulièrement prégnant dans la conception de la fiction romanesque. Des « frontières de la fiction », comme une ouverture manifeste de l'œuvre sur les interrogations fondamentales des zones de contacts et de « transparence » entre les univers communicants de l'autobiographique et de l'historique, entre les mondes traditionnellement écartelés de la raison et de l'imagination, du Moi et de l'Autre. ¹⁸⁵ La problématique des frontières de la fiction est présente implicitement au centre de la pratique littéraire. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, ces frontières entre les territoires fictionnels et non fictionnels, demeure non résolue car ces frontières ont subi des changements de structuration.

Pour Thomas Pavel, la théorie de la fiction se trouve face à trois domaines de recherche : les aspects sémantiques, qui, à côté des questions métaphysiques, admettent le problème de la démarcation des « frontières de la fiction », celui de l'écart entre mondes fictionnels et mondes non fictionnels, et celui de la dimension et de la structure des mondes de la fiction. Les aspects pragmatiques, qui se rapportent à la fiction en tant qu'institution à

¹⁸³ MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, cité par PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>,

¹⁸⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fiction transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Ed. Du Seuil, Paris, 2011, p. 93.

¹⁸⁵ PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1988, chapitre 1 « les êtres de fiction ».

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

l'intérieur d'une culture, et enfin les aspects stylistiques et textuelles qui unissent les genres et les conventions de la fiction.¹⁸⁶

Donc, la fiction, selon Thomas Pavel, est rongée par « l'inconsistance », « l'incomplétude » et « l'irréalité » face à la réalité¹⁸⁷ puisque ses frontières ne sont pas aussi stables qu'elles le paraissent. « *La fiction rend improbable toute certitude sur des lignes de frontières qui sépareraient fiction et non fiction. Elle passe par une référence permanente au réel, ne serait-ce qu'en marquant sa différence ou parfois son étrange ressemblance* », affirme Marie Laure Hurault.¹⁸⁸

Margaret Mc Donald a montré l'importance de la coexistence entre le référent réel et les indices fictionnels dans le même corps textuel. À ce propos, elle explique :

*J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirai plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme des éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit.*¹⁸⁹

Beaucoup de théoriciens invitent à ne pas subdiviser les « entités réelles » des « entités fictives », il faut, au contraire, les assimiler et non les dissocier. La réalité ou la non-fictionnalité d'un texte découle en fait de l'éclaircissement donné sur les indices textuels, c'est à dire ce qui est prétendu réel peut être fictif, et vice versa, de telle sorte que le texte est livré à la seule intentionnalité de ses créateurs. Les limites entre la réalité et la fiction deviennent confuses, dès qu'elles sont délimitées différemment et de manière subjective.

En effet, l'auteur de fiction est partagé entre le réel et le fictif. La frontière de son texte sera représentée à travers le contour d'un récit intermédiaire entre la réalité et la fiction. Toutes les théories modernes sur la fiction, aussi divergentes qu'elles puissent l'être, s'accordent sur le principe que la fiction relève à la fois de la référentialité et de la

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ HURAUULT, Marie Laure, *Maurice Blanchot., le Principe de Fiction*, Presses universitaires de Vincennes Saint Denis, Paris, 1999, p.78.

¹⁸⁹ MC DONALD, Margaret, *Le langage de la fiction*, Ed. Du Seuil, Coll. « esthétique et poétique », Paris, 1978.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

fictionnalité. Même s'il reste à définir les frontières de l'une par rapport à l'autre, il est important de rappeler que réalité et fiction partagent une même frontière qu'il est difficile de délimiter.

Mernissi explique le lien entre la fiction et l'autobiographie dans *Chahrazad n'est pas Marocaine*: « Faire des confidences en guise d'introduction est la meilleure façon d'instaurer une certaine intimité entre moi et le lecteur ». Le rapport que l'auteure entretient avec l'autobiographie et la fiction place *Rêves de femmes* dans une voie d'« autobiographie fictionnalisée ». L'autobiographie mise en fiction montre un désir autofictionnel de reconstitution du moi par l'écriture. On pourra comparer cette écriture à l'autobiographie romancée où l'autobiographie sert de trame à l'ouvrage de Mernissi. L'enfance de l'auteure est racontée en filigrane des contes fictionnels, historiques et des récits de vie des femmes du harem.

Le pronom personnel « je » dans *Rêves de femmes* nous amène à confirmer qu'il s'agit bien d'un récit autobiographique mais la présence des personnages historiques et légendaires nous invite à croire qu'il s'agit aussi d'une « autobiographie fictionnalisée ». De son côté, la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* préfère se cacher derrière la scène en choisissant l'emploi de la troisième personne « Elle ». Dans le premier chapitre « La jeune mère », Djébar se retire de son roman pour nous raconter l'histoire d'une autre fille : « Elle est habillée comme une petite Française. »,¹⁹⁰ « Une fillette surgit, elle a deux ans et demi, peut-être trois ». ¹⁹¹

Dans le chapitre suivant « les larmes » : La narratrice confirme la présence de cette fille, elle laisse le lecteur perdu entre la fiction et le réel. « ...elle est arrivée en coup de vent dans cet appartement du village, avec, à la main, un roman emprunté à la bibliothèque scolaire. Sans embrasser sa mère dans la cuisine, elle s'est jetée à plat ventre sur ce lit qui lui semble immense... ». ¹⁹² Mais, Djébar reprend dans le même chapitre à narrer à la première personne : « Dans une rue de Césarée, je cours ; en sanglotant, je n'ai pas plus

¹⁹⁰ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, op.Cit, p. 13.

¹⁹¹ Ibid., p.17.

¹⁹² Ibid., p.19.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

de trois ans sans doute ». ¹⁹³Ce qui pousse ses lecteurs à croire qu'il s'agit bien d'un événement fictif.

En lisant d'autres passages, Le récit perd sa valeur autobiographique pour confirmer sa valeur fictif : « *La fillette brandit le fameux livre de prix : son prix d'excellence* ». « *Elle croit bien faire, la fillette, agitant le livre pour rendre visible la couverture...* ». ¹⁹⁴ Djébar ne nomme pas son personnage, ce dernier devient anonyme pendant toute une partie. Selon Philippe Lejeune : « *L'anonymat crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier* ». ¹⁹⁵ Gasparini confirme aussi que « *l'anonymat du protagoniste peut évidemment relever d'une stratégie fictionnelle* ». ¹⁹⁶

La romancière affirme son recours à la fiction en créant des personnages fictifs : « *J'interromps ici ce récit aux couleurs aussi anodines que surannées pour introduire un personnage supposons- le pourquoi pas, de fiction [...] je lui invente un prénom-disons, un prénom de vamp orientale, par exemple Mounira* ». ¹⁹⁷ Et même pour le premier garçon qu'elle a connu au collège : « *Appelons ce jeune Saharien Ali* ». ¹⁹⁸ Djébar se pose la question dans le roman : « *Est-ce que, si longtemps après, je constitue malgré moi une fiction, et celle-ci ne serait-elle pas tout simplement le récit de la première tentions ?* ».

I.3.3. Ecriture féminine entre fiction et Histoire

Le récit historique est limité car il devient une interprétation précise d'un auteur qui essaie de comprendre certains événements historiques qui aident à la construction de son identité. Quand l'écrivain se positionne historiquement en tant que sujet appartenant à ce pays dont il raconte son Histoire, il ne peut négliger sa subjectivité. Dès lors, se pose la question de l'implication de l'auteur dans ses écrits car sa propre lecture de l'Histoire le conduit à favoriser certains faits ou à en inventer une modification voire même une réécriture. L'un des enjeux est de cerner les écarts qui se dressent entre le discours historique et le discours romanesque, et comment expliciter le rapport complexe qui régit la

¹⁹³ Ibid., p.23.

¹⁹⁴ Ibid., p.24.

¹⁹⁵ LEJEUNE, Philippe, op.Cit., p.159.

¹⁹⁶ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 2004, p.58.

¹⁹⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, op.Cit., p.231.

¹⁹⁸ Ibid., p.178.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

relation Histoire/ Fiction. Peut-on avoir un roman historique et fictif au même temps ? En effet, le roman nous livre des histoires aux frontières de la fiction.

Djebar entreprend de revisiter l'histoire de l'Algériemise au rang de la fiction. Ainsi, le fictif reflète dans les romans de cette écrivaine le fait historique s'acheminant vers une visée d'une histoire dualiste travaillant dans deux perspectives s'accomplissant l'une dans l'autre : « individuelle » et « collective ». Le texte de fiction de Djebar devient, dès lors, un lieu de projection de l'histoire, devenant à son tour source littéraire de l'histoire.

*Parcourir l'œuvre de Assia Djebar c'est, à un premier niveau de lecture, repérer différents jalons biographiques, les grands moments de sa vie, un itinéraire spatio-temporel et une évolution sociale particulièrement marqués par l'Histoire, le tout adroitement recrée par la fiction.*¹⁹⁹

Djebar réécrit l'histoire de l'Algérie et des femmes algériennes au compte de l'imaginaire. Étudiant l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction, Paul Ricoeur déclare : « Il y a une affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique (...) le quasi- passé de la fiction, devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé, effectif, ce qui aurait pu avoir lieu, ... ».²⁰⁰

L'articulation de la fiction à l'histoire contemporaine se fait au moyen du traitement romanesque selon Jean Marie Scheffer. L'histoire apparaît comme une autorité qui légitime le roman à travers le cheminement suivant : sortie du monde réel vers celui de la fiction, puis passage du texte fictif vers la réalité en faisant rentrer dans le monde réel, le discours de l'histoire. Il faut de cela relier le dire au faire. La représentation de l'écriture romanesque se fait à travers le « faire ». Il s'agit d'un discours liminal, un discours de « l'entre deux », entre le dire et le faire. Ce discours liminal brouille la ligne de partage entre fiction et histoire, entre le réel et l'imaginaire. Michel Lisse affirme que « la fiction double l'histoire, elle la remplace, la déplace..., la fiction fait partie de l'histoire, elle est sa prothèse, son supplément artificiel, technique qui la soutient, la fait vivre ».²⁰¹

Pour passer de la fiction à l'histoire, il faut suivre la méthode de la naturalisation, c'est à dire intégrer des éléments du réel dans la fiction, narrativiser l'événement et le

¹⁹⁹CHIKHI, Beïda, in <https://www.limag.com/Textes/Manuref/Djebar.htm> consulté le 10-05-2020

²⁰⁰ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Du Seuil, Paris, 2000, p.152.

²⁰¹MICHEL, Lisse, « La fiction : prothèse de l'histoire », in *Interférences littéraires*, Louvain, 2002, n°2, p. 59.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

concrétiser sous forme littéraire « le roman ». Par contre, le phénomène contraire, la dénaturalisation, consiste à passer du discours de la fiction vers l'histoire, c'est-à-dire entrer dans le discours de l'histoire ou l'historisation. Les événements vécus par nos deux auteurs faisant partie de leurs vies réelles se trouvent fictionnalisés dans les deux œuvres, d'où un flou plane entre événement réellement vécu ou tout simplement imaginé. Donc, tous les événements racontés qu'ils soient vrais ou fictifs passent par le discours de la fiction, c'est-à-dire, le discours romanesque « les deux romans », mais relève d'un vécu réel ou discours de l'histoire.

C'est à cette réunion entre les deux champs, lors du transfert entre discours romanesque et discours de l'Histoire, que se produit une transformation de l'un et de l'autre : le discours romanesque s'alourdit d'une « charge » référentielle pendant que le discours de l'Histoire « s'ouvre » sur la dimension esthétique /connotative de l'écriture romanesque. Michel Laronde confirme cette translation« *c'est le lieu du texte jouant le plus avec le réel, c'est-à-dire tantôt s'appropriant le réel, tantôt le renvoyant à soi : il y a un passage du réel à la fiction. La translation passe du réel à la fiction par l'écriture, il y a un cadre mixte entre fiction et histoire* ». ²⁰²La fiction s'insère dans cet espace de réappropriation à la fois personnelle et collective, d'un passé perdu, de sorte que la reconstruction imaginaire relève du présent. L'histoire du Moi et l'histoire tout court sont indissolublement liées, elles se superposent et s'imbriquent.

La fiction appuie la responsabilité de l'écrivain-historien, qui se trouve obligé de valider un double pacte. Au niveau personnel, lorsqu'il relate sa vie réelle et au niveau collectif en engageant l'Histoire de tout un peuple. Cette écriture fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion exprime un doute quant à l'impossibilité de restituer une vision du réel dans sa totalité. L'œuvre de Mernissi donne évidemment une vision particulière du monde, de l'histoire et des relations qui se tissent entre le Moi et l'Autre. Dans une œuvre où la réalité et le mensonge interfèrent, l'écrivaine multiplie ses hardiesses d'écriture et fait voir de nouvelles conceptions de l'histoire notamment celle de l'époque des harems²⁰³

²⁰² LARONDE, Michel, cité par GUETTAFI, Sihem, op.Cit, p.152.

²⁰³ EL-AZOUZI Sallem ,*Fatema Mernissi, autobiographie ou autofiction* In <https://www.marocagreg.com/doss/monographies/Fatema-mernissi-Autobiographie-ou-autofiction.php> consulté le 01-06-2020.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

Djebar et Mernissi, à travers une « fiction historisée », procèdent à une reconstruction mémorielle du passé en replaçant leur histoire individuelle dans le destin d'une représentation littéraire collective. Ce qui est aussi, un chemin vers la (re) découverte de Soi. L'histoire est réécrite à travers l'autobiographie : « *L'histoire est d'abord et avant tout une narration. Les peuples n'existent que tant qu'ils se racontent* ». ²⁰⁴

Il s'agit d'une transmission d'événements historiques par le biais d'une écriture fictive qui vise à corriger une vision officielle de l'Histoire et à compléter par la fiction une historisation remise en question. La problématique de la vérité s'accroît. Si pour Lejeune l'autobiographie est un engagement que prend l'auteur à raconter sa vie dans un esprit de vérité, l'autofiction, quant à elle, recourt à l'imagination pour surmonter l'oubli. Ce qui situe comme point d'articulation du Moi et de l'Histoire, l'écriture de l'Histoire s'approche de ce que Paul Ricoeur appelle « *la fictionnalisation de l'Histoire* ». ²⁰⁵

Nulle part dans la maison de mon père et Rêves de femmes sont une reconstruction mémorielle du passé, en replaçant l'histoire individuelle dans le destin d'une représentation littéraire collective, mais c'est aussi un chemin vers la découverte de soi. Créer une fiction plus vraie que toute réalité, était sans doute le premier apport d'une telle écriture car « *l'Histoire est plus palpable, plus vraie, plus proche racontée par un film ou un roman* ». ²⁰⁶ L'historien doit apprendre « *que faire parler les silences de l'histoire* », cette belle ambition de Michelet, n'est sans doute possible que dans la fiction ». ²⁰⁷

L'écriture permet aux deux écrivaines de se connaître en situation, et de mettre à jour certaines périodes de leurs existences, certains pans de leurs identités, pour attraper l'essence de leurs réalités, les rendre conscientes, les concentrer grâce à une posture seconde du récit autobiographique. Les écrivaines se décrivent au travers de scènes qui marquent leurs histoires et l'histoire de leurs pays.

Assia Djebar disait, dans l'avant-propos de *Loin de Médine*, « *dès lors, la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en*

²⁰⁴ Interview entre MONEMEMBO, Tierno et BENAOUA, Lebdaï et Publié dans le journal El Watan du 24 - 05 - 2007

²⁰⁵ RICOEUR, Paul, op. Cit., p.265.

²⁰⁶ GUETTAFI, Sihem, op. Cit., p.95.

²⁰⁷ Ibid.

PREMIER CHAPITRE: ECRITURE FEMININE: ENTRE (D)'ENONCIATION ET TRANSGRESSION. IMAGES ET PORTRAITS CROISES DE FEMMES

espace que j'ai tentée là ». ²⁰⁸L'écrivaine se nourrit du vécu et de l'histoire personnelle pour les transformer et refaçonner par des moyens propres à la fiction. L'écriture de Djébar se tisse dans un entre- deux, un « entre » sans cesse déplacé, entre réalité narrée et fiction vécue, entre récit autobiographique, inventions et dépassements de soi.

Les deux écrivaines ont opté pour une stratégie différente, qui est celle de se déguiser en historienne, archiviste et en amatrice de documents d'où le grand nombre d'histoires jalonnées par l'Histoire : « *Parcourir l'œuvre de Assia Djébar c'est, à un premier niveau de lecture, repérer différents jalons biographiques, les grands moments de sa vie, un itinéraire spatio-temporel et une évolution sociale particulièrement marqués par l'Histoire, le tout adroitement recrée par la fiction* ». ²⁰⁹

Conclusion

C'est par l'autobiographie, la fiction et l'Histoire que le « je » féminin rejoint le « nous » des femmes pour montrer en partie que les femmes sont concernées par le statut des femmes, peu importe leur couleur, leur religion et leur nationalité. Le réel doit être fictionnalisé pour être pensé. Le réel n'est qu'un parfait inconnu, c'est l'écriture romanesque qui lui restitue une certaine notoriété. Le dire se substitue aux absences de l'histoire pour combler les lacunes par le faire (la fiction). Il faut corriger l'histoire pour assigner un équilibre. Le discours liminal du discours de la fiction entre ni vrai/ ni faux (vérité/ mensonge) et le discours de l'histoire comme vrai, tend, donc, à rendre poreuse cette idée entre littérature et historicité. Faire effet dans le réel, c'est passer de la fiction à l'histoire, entre le dire et le faire, ce qui est dit dans l'officiel de l'histoire se fait dans la fiction.

²⁰⁸ DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Ed Albin Michel, Paris, 1991, p.5.

²⁰⁹BOUANANE, **Kahina**, « Esthétique de l'écriture de l'Histoire : une nouvelle dynamique des jeux et enjeux dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar », *Insaniyat* / [En ligne], 67 | 2015, mis en ligne le 20 juillet 2016, consulté le 20 /10/2020.

DEUXIEME CHAPITRE

**ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE
ENGAGEMENT ET FEMINISME**

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Introduction

Nous comptons dans cette partie mettre l'accent sur la perspective de l'engagement et son impact sur la littérature. En effet, l'écrivain engagé a pour mission, de prendre position, de dénoncer des pratiques et des causes injustes, de signaler les imperfections sociales et de proposer certaines solutions ou au moins de vivifier tout espoir de transformations et de changements sociétaux.

Il nous semble particulièrement impératif, dans ce chapitre, de mettre l'accent sur la notion d'engagement et en particulier, l'engagement littéraire et politique dans les œuvres de nos deux écrivaines. En effet, plusieurs écrivains et écrivaines comme Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun, Mohamed Dib ont fait appel à la dimension politique dans leurs productions littéraires dans le but de critiquer la société à laquelle ils appartiennent ou bien de défendre une cause. Par conséquent, il convient d'entamer notre analyse en mettant le point sur la définition de l'engagement comme concept et ses orientations et, par ailleurs, de revenir sur certains questionnements et malentendus qu'il aurait suscités. A ce propos, D. Benoît confirme: « (...) Même si l'on refuse de voir la littérature « se mêler » de politique, on ne renonce pas pour la cause à vouloir déterminer la portée d'une œuvre ». ¹

II.1. Engagement et écriture en question

II.1.1. Engagement politico-littéraire

A partir des années 1930, l'écrivain ne conçoit pas de rester indifférent aux événements de son temps. Il se doit de prendre des positions politiques ou idéologiques vu que les tendances du XIXe siècle continuent à influencer un grand nombre d'écrivains qui rejetaient toutes nouvelles expériences (l'avant-garde, l'engagement politique explicite...etc.). « L'engagement prend une dimension de motivation à l'action comme de raison d'agir ainsi qu'une éthique de la responsabilité. Ainsi, l'engagement est le fait de « donner en gage » et s'engager prend une dimension réflexive de « se donner soi-même en gage » » ².

¹ BENOIT, Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Ed. Seuil, Paris, 2000, p.10.

² PIERRON, Jean-Philippe « L'engagement. Envies d'agir, raisons d'agir », *Sens-Dessous* 2006/1, N° 0, pp. 51-61.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Il est important de donner les diverses significations que « l'engagement », peut prendre. Au sens premier, proposé par *Le Petit Robert*: « engager » signifie: « donner quelque chose en gage, mettre » et « s'engager » désigne « faire participer quelqu'un, un groupe à une action », « se lier par une promesse, une convention », « de prendre une direction », d'« entrer » et de « se lancer dans une entreprise ». Dans une dernière signification: « s'engager » renvoie au geste de « se mettre au service d'une cause politique ou sociale ».

De son côté, Denis a proposé de définir cette notion, en commençant son analyse par une définition du verbe « engager », qui signifie « mettre ou donner en gage », tandis que, « s'engager » veut dire: « donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution et, par suite, se lier par une promesse ou un serment contraignants (...); voilà les composantes sémantiques essentielles qui déterminent le sens de l'engagement ».³ Le terme « engagement » se définit pour Tall Gorgui Ibrahima comme: « la participation, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps ».⁴

La notion d'engagement littéraire s'est développée au 20^{ème} siècle, après la naissance du concept de littérature engagée qui, à son tour, s'est forgée entre les années 1930-1950. La littérature engagée a été conçue comme un moment historique dans l'histoire de la littérature française. Cette notion est généralement associée au philosophe et romancier, Jean Paul Sartre. D'autres écrivains ont également été considérés comme défenseurs, comme le souligne Benoit Denis dans son ouvrage entièrement consacré à la théorie de l'engagement *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*:

*...la seconde acception propose de l'engagement une lecture plus large et plus floue et accueille sous sa bannière une série d'écrivains, qui de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont faits les défenseurs de valeurs universelles telles que la justice et la liberté et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place.*⁵

Ces écrivains manifestent leur engagement dans leurs œuvres tout comme dans la sphère publique même s'ils n'appartiennent pas à la même période, mais ils apparaissent

³ BENOIT, Denis, Op. Cit.

⁴ TALL, Gorgui Ibrahima, *La problématique de l'engagement dans la littérature africaine francophone: étude sur les œuvres de Yasmina Khadra, de Mariama Bâ et d'Ahmadou Kourouma*, Mémoire de Master, Université de Texas, 2014, p.10.

⁵ BENOIT, Denis, Op. Cit, p.17.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

régulièrement dans le discours moderne sur l'engagement comme des figures de référence. Benoit Denis propose de distinguer « *littérature engagée* » et « *littérature d'engagement* ». Le premier concept est lié à une réaction faite par les écrivains français du 20^{ème} siècle suite à l'Affaire Dreyfus. Alors que le deuxième signifie selon Benoit: « *ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique* ». ⁶ Nous pouvons dire que la littérature d'engagement désigne toutes les étapes de l'engagement dans la littérature au cours de l'histoire.

En 1945, la notion « littérature engagée » s'est imposée par l'équipe des *Temps Modernes* dont le principal fondateur est Jean Paul Sartre. Ce dernier est considéré comme le précurseur des écrivains engagés. Marquant son époque par ses prises positions dans la vie politique, il déclare:

Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. ⁷

En 1948, dans son ouvrage très connu *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre a totalement théorisé la notion de la littérature engagée. En fait, cette théorie impose que l'écrivain doit s'impliquer complètement dans le monde social auquel il appartient et il doit également intervenir par ses œuvres dans les débats de son temps. Pour Sartre, l'écrivain ne doit pas rester indifférent envers ce qui se passe autour de lui et la relation qui lie l'écrivain et le monde social doit être étroite pour la simple raison qu'un texte n'est jamais neutre par rapport au temps où il est écrit.

En insistant sur les principes de la responsabilité de l'écrivain, Sartre s'est basé sur cette responsabilité pour sa théorie de la littérature engagée. Pour lui, participer à des actions, oblige l'individu à être engagé et cette participation le conduit à assumer cette responsabilité. Donc, celui qui n'arrive pas à assumer sa responsabilité, en refusant d'agir, est considéré comme inexistant. Cette théorie s'est inspirée de l'existentialisme qui défend l'idée de placer l'homme au centre de sa réflexion pour qu'il arrive à décider seul en prouvant son existence. La pensée sartrienne s'oppose aux courants traditionnels du matérialisme et du réalisme, l'homme chez Sartre est responsable, décisif et conscient:

⁶ Ibid., pp. 30-31.

⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Situation II*, Ed. Gallimard, Paris, 1948, p.86.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Car nous voulons dire que l'homme existe d'abord, c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur; rien n'existe préalablement à ce projet; rien n'est au ciel intelligible, et l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être. Non pas ce qu'il voudra être. Car ce que nous entendons ordinairement par vouloir, c'est une décision consciente, et qui est pour la plupart d'entre nous postérieure à ce qu'il s'est fait lui-même. Je peux vouloir adhérer à un parti, écrire un livre, me marier, tout cela n'est qu'une manifestation d'un choix plus originel, plus spontané que ce qu'on appelle volonté⁸.

Dans son ouvrage *Qu'est ce que la littérature*, Sartre répond à la question suivante: « *Qu'est-ce qu'écrire ?* », ⁹ pour lui, l'écriture n'est rien d'autre qu'une prise de parole: « *Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez: il se voit* ». ¹⁰ Dans la vision sartrienne, écrire est un acte public où l'écrivain engage toute sa responsabilité. La notion de responsabilité est capitale ici, parce qu'elle exprime la position de l'auteur. Écrire pour l'écrivain devient « *désigner, démontrer, ordonner, refuser, interpeler, supplier, insulter, persuader, insinuer* ». ¹¹ L'écriture pour Sartre désigne le premier niveau de l'engagement:

Puisque nous pensons qu'il faut tenter d'avoir raison dans nos livres (...), puisque nous estimons que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme une passivité abjecte, en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses, mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme cette totale entreprise de vivre que nous sommes chacun...¹²

Beaucoup d'écrivains ont marqué leur engagement avant l'arrivée de Sartre, Voltaire par exemple avait régné sur le trône littéraire au XVIIIe siècle et Hugo au XIXe siècle, mais Sartre est devenu le symbole de la littérature engagée du XXe siècle. Dans son *Les Mots*, il a évoqué l'histoire de son époque. Cette période a mis l'accent sur les divers engagements contradictoires de cet écrivain engagé qui a pris position sur les polémiques politiques qui l'ont marqué.

Il était difficile pour Sartre de rester passif devant les causes pour lesquelles, il s'est engagé. Considéré comme un écrivain universellement engagé vu sa prise de position avec

⁸ TALL, Gorgui Ibrahima, Op.Cit, p.15.

⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Ed. Gallimard, Paris, 1948, p.27.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid,, p. 25.

¹² Ibid,, p.40.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

les pays de l'Est et sa défense de la lutte de libération nationale de l'Algérie, du Viêtnam et de Cuba. Selon Sartre, la littérature est une forme d'échange, et à travers cet échange, l'écrivain est censé dénoncer les problèmes de sa société, il doit aussi réagir face aux polémiques de son temps.

L'écrivain doit aussi assumer sa responsabilité face à la société, il devient responsable de ses propos, de ses idées et de sa vision devant sa société: « *L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité* ». ¹³ Pour Sartre, le rôle de l'écrivain est important au sein de sa société: « *La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent (...), sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs* ». ¹⁴

Sartre a joué un rôle primordial dans le développement de l'école existentialiste, à côté de Simone de Beauvoir et d'Albert Camus et bien d'autres. Néanmoins, Sartre a critiqué d'autres grands écrivains comme Proust et Balzac et même Flaubert, en refusant leur passivité devant les événements de leur époque. Jean-Paul Sartre a voulu expérimenter les souffrances du monde pour les reproduire avec sa plume et devenir un « écrivain-engagé », il a incarné « l'écrivain-martyr » dans ses écrits en déclarant: « *Je suis, moi-même, perpétuellement en danger* ». ¹⁵

Ainsi, à travers le texte, l'écrivain peut influencer sur son lecteur, afin de l'inciter à réagir sur certains aspects de la société. Le texte littéraire n'est pas considéré comme un texte politique mais plutôt idéologique et delà l'engagement a pris une place importante dans l'histoire de la théorie littéraire. Il a en fait totalement bouleversé les idéologies, comme le confirme Denis Benoit:

La notion d'engagement a subi une usure importante, que ses arêtes les plus vives se sont émoussées et qu'elle est devenue une idée floue et passe-partout, renvoyant indistinctement à la vision du monde d'un auteur, aux idées générales qui traversent son œuvre ou même à la fonction qu'il assigne à la littérature. ¹⁶

L'engagement comme notion recouvre d'autres notions, comme « roman engagé », « littérature engagée », et « écrivain engagé ». On peut dire qu'il s'agit de la littérature

¹³ Ibid., p. 31.

¹⁴ Ibid., p. 33.

¹⁵ Ibid., p.56.

¹⁶ BENOIT Denis, Op. Cit., p. 9.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

militante pour la littérature engagée, le roman politique pour le roman engagé, et l'écrivain qui fait de la politique dans ses œuvres par l'écrivain engagé, même si de telles définitions s'avèrent limitées et simplistes. La littérature d'engagement incite à créer des débats sociaux ou politiques et à dévoiler une certaine réalité sociale. On cite par exemple *Les Provinciales* de Pascal, *J'accuse* d'Emile Zola, ou même *les Comédies* de Molière ou les écrits des écrivains algériens pendant la décennie noire.

L'engagement dans la littérature ne se contente pas de la conception de Jean-Paul Sartre, mais dans une acception plus large, il s'ouvre sur la perception de Benoît Denis qui individualise la « littérature engagée » de la « littérature d'engagement ». Il prouve cette distinction à la fois chronologique et qualitative en disant: « *Toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel* ». ¹⁷

Le texte engagé représente l'engagement de son écrivain, comme il le confirme:

L'écrivain engagé met en jeu bien plus que sa réputation littéraire; il se risque lui-même intégralement dans l'écriture, en y faisant paraître sa vision du monde et les choix qui dirigent ses actions (...) en s'engageant, l'écrivain décide de rencontrer les exigences du temps présent. Il souhaite que son œuvre agisse ici et maintenant et il accepte en retour qu'elle soit située, lisible dans un contexte limité et donc guettée une obsolescence rapide. Il en résulte que l'écrivain engagé choisit en quelque manière de sacrifier la postérité de son œuvre pour répondre à l'urgence du moment. ¹⁸

Dans la littérature, la notion d'engagement est souvent limitée à son aspect politique et liée à une période déterminée de l'histoire littéraire. Mais dans sa définition la plus large, la notion d'engagement use de la littérature en tant qu'arme idéologique militante pour une société équitable. Elle correspond à cette manière de l'écrivain à défendre une cause politique, morale ou sociale à travers ses textes.

En considérant l'engagement comme une prise active de parti par des actes ou des paroles à la vie sociale, politique ou intellectuelle de son temps, la littérature engagée se définit donc comme une littérature de circonstance. Dans ce sens, Benoît Denis écrit que l'expression « *Littérature engagée* » symbolise: « *Une pratique littéraire associée*

¹⁷Ibid., p.10.

¹⁸Ibid., p.56.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique (...).
».¹⁹

L'engagement littéraire se manifeste dans les écrits des écrivains qui transmettent leurs idéologies dans des enjeux sociopolitiques. Il se prouve notamment par le désir de débattre avec les puissances négatives de la société. A ce propos, Benoît Denis relève que l'engagement littéraire est: « *Le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même* ». ²⁰

L'engagement politique ne se limite pas au champ de la science politique. Mais il peut être présent même dans la littérature et l'écriture littéraire où l'histoire et les faits historiques apparaissent dans l'œuvre littéraire. A ce propos, Pierre Macherey explique que « *L'œuvre littéraire n'a de sens que par son rapport avec l'histoire; c'est-à-dire qu'elle apparaît dans une période historique déterminée et ne peut en être séparée* ». ²¹

En d'autres termes, la notion d'engagement est effectivement liée à des prises de positions politiques de certains écrivains. Celles-ci se reflètent dans leurs œuvres et se limitent à des choix politiques. Dans ce sens, Denis Benoît affirme que « *L'engagement implique (...) une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre* ». ²²

Plusieurs facteurs (les guerres, la colonisation, le racisme...) ont poussé les écrivains à réagir et ne plus rester neutres. Certains placent leurs œuvres sur la voie d'un engagement politique et d'une remise en cause des fonctions de la littérature, d'autres s'engagent véritablement dans l'action et deviennent militants des partis. Pour ce faire, ils produisent des œuvres où se mêlent littérature, philosophie et politique, pratiquant ainsi une littérature engagée. Dans ce sens, Albert Camus écrit: « *Quelles que soient nos infirmités*

¹⁹ Ibid., p. 9.

²⁰ Ibid., p.32.

²¹ MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. François Maspero, Paris, 1978, p.128.

²² BENOIT, Denis, Op. Cit., p.21.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à tenir: le refus de mentir sur ce que l'on est et la résistance à l'oppression ».*²³

II.1.2. Ecrivains maghrébins engagés dans la langue de l'Autre

Nous allons présenter une vue globale sur l'aspect de l'engagement dans la littérature maghrébine où la littérature devient pour ses écrivains une tentative de récréation et de refondation sociale.

Les écrivains maghrébins ont trouvé refuge dans cette écriture pour s'exprimer, avouant librement leurs révoltes, racontant leurs histoires et leurs souffrances au lecteur. La présence du colonisateur dans les pays maghrébins a poussé les écrivains à s'indigner et sous forme d'une catharsis, à purger leurs souffrances quotidiennes et à les partager avec le lecteur francophone. Ce qui a permis à la naissance de cette littérature maghrébine rédigée en langue du colonisateur.

Cette littérature unit deux univers culturels: celui de l'Orient et celui de l'Occident. Les différences étaient donc au niveau des valeurs, des opinions et des priorités. Cette dualité a entraîné à la naissance et à l'émergence de plusieurs plumes qui se sont manifestées afin de prouver leur existence. Dans ce sens, Charles Bonn souligne que:

*La littérature ne se contente pas de décrire une réalité culturelle, elle la produit, littéralement, en la décrivant, certes, mais aussi par le simple fait d'exister, car ces textes sont également une des faces les plus visibles de cette culture, quel que soit leur contenu.*²⁴

L'écrivain maghrébin est devenu par obligation, vu la situation de son pays, un écrivain engagé. Cet écrivain qui « fait de la politique » dans ses productions littéraires car il délivre des messages dans un ensemble de conjectures idéologiques et esthétiques, Sartre précise que « *L'écrivain d'aujourd'hui ne doit en aucun cas s'occuper des affaires temporelles; il ne doit pas non plus aligner des mots sans signification ni rechercher uniquement la beauté des phrases et des images: sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs* ». ²⁵

Par ailleurs, la langue française dans sa relation avec les pays du Maghreb ne fait penser qu'au colonisateur. Cela nous pousse à dire que les écrivains maghrébins étaient obligés d'écrire en français, il s'agit d'un engagement envers leurs patries.

²³ CAMUS, Albert, cité in ELALAOUI, Bouchera, *l'évolution de l'engagement littéraire dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, thèse de doctorat, Université de Fès, 2019, p. 17.

²⁴ BONN, Charles, « Bibliographie littéraire sélective: Maghreb et émigration maghrébine », *Littérature maghrébine*, In <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00034904>, consulté le 14-09-2020.

²⁵ SARTRE, Jean-Paul, Op.cit., p.33.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*Ces écrivains étaient convaincus de leur mission et de leur message. Ils entendaient exprimer le drame d'une société en crise. Bien plus, ils avaient compris qu'en incarnant une situation donnée, ils pouvaient traduire la profonde mutation apportée par la décolonisation et déboucher de cette manière sur des thèmes toujours actuels, l'aliénation et la dépersonnalisation.*²⁶

En choisissant de s'exprimer avec « la langue de l'ennemi »²⁷ comme disait Malek Haddad, ces écrivains étaient déchirés parce qu'ils étaient forcés d'écrire en français pour se révolter contre cet étranger, en s'exprimant avec sa langue qui révèle son aspect culturel. La question de la langue est donc pour ces écrivains une question essentielle qui engage l'humain. A cet égard, Jacqueline Arnaud nous parle de la raison principale: « (...) Ils ont tous utilisé le français pour revendiquer en faveur de leur langue maternelle, (...) ils ont adapté le français aux besoins de leur expression ».²⁸ La question de langue dans la littérature maghrébine a un statut très spécial car son choix n'est pas innocent. En fait, écrire en langue française était une façon de purger les douleurs et les sentiments du citoyen maghrébin. Jacques Noiray déclare à ce propos:

*Disons le tout net: la littérature maghrébine de langue française n'est pas une affaire d'Européens. Elle exige un point de vue interne, intime, que seule peut apporter l'appartenance, de naissance et par héritage de sang et de culture, à une communauté spécifique. Grâce à elle, le Maghreb nous parle enfin de l'intérieur, il se dévoile, il se révèle, avec une franchise, une liberté, une impudeur même que l'usage d'une langue autre souvent favorise, ses souffrances, ses rêves, ses fantasmes, ses secrets.*²⁹

L'écrivain représente son peuple qui a longtemps été opprimé. En libérant sa voix, cet écrivain devient un moyen pour illustrer cette réalité. Le droit de vivre pour les peuples colonisés avait été effacé par le colonisateur, mais à travers cette littérature, ils peuvent déclarer qu'ils existent vraiment.

Si l'écrivain doit écrire pour son public, il doit nécessairement traiter des questions qui intéressent ce public, L'œuvre s'attachera à garder toujours un lien étroit avec le milieu social dans lequel elle est produite. Elle exprime les réalités profondes d'un peuple. C'est à cette seule

²⁶ KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman maghrébin: essai*, Ed. Maspero, Paris, p.11.

²⁷ HADDAD, Malek cité In KOROGHLI, Ammar, « Malek Hadda: la langue française est mon exil », *ElWatan*, le 09-06-2015, In <https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/malek-haddad-la-langue-francaise-est-mon-exil-09-06-2005>, consulté le 18-09-2020.

²⁸ ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française, Origines et perspectives*, Ed. Publisud, Paris, 1986, p.79.

²⁹ NOIRAY, Jacques, cité par LAROUCSI, Fouad, « Ecrire dans la langue de l'autre ? Quelques réflexions sur la littérature francophone » In http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_3/gpl314laroussi.pdf, consulté le 05-06-2020

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

condition que l'écrivain pourra contribuer efficacement à une œuvre nationale et de rénovation... Pour être révolutionnaire, notre culture doit être nationale ... Si un dirigisme devait un jour s'instaurer dans ce domaine, c'est dans ce sens-là qu'il devrait s'exercer. Cette liberté qui doit s'inscrire dans ce cadre national, révolutionnaire, seul l'écrivain engagé dans le sens de l'histoire peut véritablement l'assumer.³⁰

Ces écrivains ont souvent considéré le français comme un « butin de guerre », d'ailleurs Kateb Yacine déclare: « *On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelles pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard, le peuple s'empare de cette langue, de cette culture, et il en fait les armes à longue portée de sa libération* ». ³¹ Pour Kateb Yacine et pour la plupart des écrivains maghrébins, le français était un outil pour exprimer leurs désirs, leurs identités, accomplir leur destin, il déclare:

Ecrire en français, c'est presque sur un plan beaucoup plus élevé, arracher le fusil des mains d'un parachutiste ! Ça la même valeur. Pour un écrivain algérien, dépasser son complexe d'infériorité, dépasser le fait de vouloir imiter les classiques français, résoudre la contradiction nationaliste et écrire le français en tant qu'Algérien sans que cela pose aucun faux problème – au contraire –, c'est l'accomplissement de son destin ! C'est comme ça qu'on surmonte un conflit: tu m'as apporté ton monde ? Bon ! Maintenant, je le connais, et c'est à moi de te l'apprendre !³²

Pour eux, le français était le choix le plus judicieux pour dénoncer les imperfections et les lacunes de la société, un choix imposé par le colonisateur qui n'a pas cessé d'effacer et écarter la langue arabe depuis son arrivée. Il s'agit peut être d'un choix forcé pour les écrivains maghrébins qui ne pouvaient écrire qu'en français, mais ce choix leur a permis de dévoiler la souffrance vécue par leur peuple à cause du colonisateur, de revendiquer aussi leur droit à l'indépendance.

La langue de l'autre, malgré ce qu'elle comportait de risques de dépersonnalisation, pouvait par un effet de boomerang, balayer des difficultés d'être profondément enfouies; elle autorisait un discours sacrilège dénonçant les faiblesses de sa société d'origine et elle était une soupape pour que se libèrent la colère rentrée et la violence jugulée par un pesant conformisme social.³³

³⁰ KHATIBI, Abdelkebir, Op.Cit, p.17.

³¹ KATEB, Yacine cité par VARGA, Robert, « Pour une « histoire littéraire du Maghreb »: quels paradigmes, quels publics, quelles stratégies discursives ? », In <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2014-champs-littéraires-pour-une-histoire-robert-varga.pdf>, consulté le 08-06-2020.

³² Ibid.

³³ MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Ed. Sindbad, Paris, 1983, p.44.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Ils exposent leur engagement devant le monde entier, en s'adressant à un public ciblé pour faire entendre leurs voix. L'écrivain maghrébin déclare sa responsabilité envers son pays à travers la littérature. Benoît Denis le définit comme: « *L'écrivain engagé est celui qui demande à la littérature de donner ses raisons, et qui soutient que ces raisons ne peuvent se trouver dans une essence de la littérature définie à priori (...)* ». ³⁴ De son côté, Abdelkebir Khatibi affirme cet engagement: « *Le roman est un témoignage sur une époque; en période d'oppression et en l'absence d'une presse nationale non officielle, il peut jouer le rôle d'informateur* ». ³⁵

Les écrivains « engagés » sont le plus souvent des créateurs poussés vers l'écriture de l'engagement, tantôt ils critiquent le pouvoir colonial, tantôt ils dévoilent leurs souffrances et leurs affections. Ces écrivains sont, donc, les porte-paroles de la société car cet acte de l'intellectuel renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée au service d'une cause. L'intention de ces écrivains consiste perpétuellement à révéler la gravité de la situation. L'écrivain, selon Sartre, est « *un parleur* » tant qu'il peut faire tous les actes dans la société et la nécessité impérative de prendre la parole. En d'autres termes, la nécessité de l'engagement de l'écrivain est considérée comme une partie intégrante de l'engagement littéraire, car tout auteur engagé doit être fréquemment intégré dans ce concept. Dans ce sens, Jean-Paul Sartre explique cette idée: « *L'écrivain est un parleur: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue* ». ³⁶

Les écrivains maghrébains sont passés dans leur engagement des actes spontanés aux actes réfléchis car écrire pour eux est devenu une nécessité, ils n'écrivent pas juste par envie d'écrire mais par devoir. L'engagement chez Mohamed Dib par exemple s'illustre dans différents épisodes de sa première trilogie par l'intrusion de personnages politiques, comme Hamid Serradj derrière lequel se dessine un personnage révolutionnaire.

L'écrivain engagé conteste la négativité et son texte crée, en contrepartie, la positivité du monde à réaliser. En d'autres termes, chaque écrivain doit connaître qu'il est mêlé à ce qu'il transcrit et qu'il implique son lecteur, il doit être conscient de son engagement tant qu'il écrit perpétuellement pour un lecteur désigné. Benoit Denis déclare: « *L'écrivain engagé est celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par*

³⁴ Ibid., p.43.

³⁵ KHATIBI, Abdelkebir, Op.Cit, p.18.

³⁶ SARTRE, Jean-Paul, Op.cit., p. 25.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte lié à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation ».*³⁷

Les écrivains maghrébins transmettent un message politique ou idéologique dans leur production littéraire, ils sont considérés comme « être responsable » en choisissant l'écriture comme moyen d'exercer leur responsabilité. Ils participent parfaitement au monde social auquel ils appartiennent: « *L'écrivain engagé souhaite faire paraître son engagement dans la littérature elle-même; ou, pour le dire autrement, souhaite faire en sorte que la littérature, sans renoncer à aucun de ses attributs, soit partie prenante du débat sociopolitique* ». ³⁸ Les écrits de ces écrivains reflètent la réalité de leur peuple. Dans cette perspective, Sartre confirme que le texte n'est jamais impartial par rapport à l'époque. Autrement dit, le texte reste toujours lié à l'époque et à la situation du pays de l'écrivain.

Kateb Yacine a marqué l'histoire de la littérature algérienne et aussi maghrébine par son engagement et son style original. *Nedjma* représente l'œuvre révolutionnaire par excellence, elle a joué un rôle très important dans le développement ultérieur du roman maghrébin. Comme le souligne Khatibi:

*Le mérite de Kateb Yacine est d'avoir compris qu'un écrivain révolutionnaire ayant choisi de combattre par la plume doit être révolutionnaire aussi dans son propre domaine, celui de l'écriture. Son très beau roman Nedjma est un exemple significatif de cette attitude.*³⁹

D'autres écrivains algériens s'engagent sur d'autres problèmes comme la présence de deux civilisations dans le même pays, leur position par rapport à la guerre de libération et l'engagement nationaliste. *Le Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, *Les Chemins qui montent* de Mouloud Feraoun, *Le Métier à tisser* de Mohamed Dib montrent bien l'engagement de chaque écrivain soucieux de défendre la cause de leur pays, la littérature de cette époque s'inscrit autour de la même problématique « la liberté de la patrie ». *La Dernière impression, je t'offrirai une gazelle* et *l'Elève et la leçon* de Malek Haddad sont aussi des œuvres majeurs d'une littérature nationale. Cette « *nationalité littéraire* »⁴⁰ qui exprime tous les problèmes liés à l'identité où l'auteur maghrébin cherche à mettre l'accent sur l'acculturation de l'intellectuel colonisé situé entre deux sociétés, deux cultures et deux langues différentes. D'un côté, ses propres origines et de l'autre côté, l'univers occidental

³⁷ BENOIT, Denis, Op. Cit., p.30.

³⁸ Ibid., p.22.

³⁹ KHATIBI, Abdelkebir, Op. Cit., p.15.

⁴⁰ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

et la langue française à travers laquelle il s'exprime: « *Est un écrivain national celui qui se considère comme tel et qui assume ce choix* ». ⁴¹

Ce problème a vraiment marqué ces écrivains maghrébins, mais leur engagement envers leur pays les a conduits à choisir cette langue tout en gardant leur appartenance à leurs origines. Cette langue du colonisateur est uniquement un outil d'expression et de communication pour transmettre une vision et une pensée. A ce propos, Maurice Merleau-Ponty affirme: « *Une langue, c'est pour nous cet appareil fabuleux qui permet d'exprimer un nombre indéfini de pensées ou de choses (...)* ». ⁴²

De son côté, l'écriture féminine se lance comme une écriture dénonciatrice. Pour ces femmes, l'engagement prend une autre forme en dévoilant un immense désir de combattre le poids de la tradition qui pèse et entrave leur libération. Pour Christine Détrez « *l'engagement dans l'écriture des écrivaines maghrébines est basé sur les rapports que maintiennent, en l'occurrence dans l'acte d'écrire, sphère privée et sphère publique, engagements quotidiens et engagements politiques* ». ⁴³ Une nouvelle écriture s'annonce, il s'agit d'une écriture de dénonciation, de refus et de contestation.

II.1.3. Mernissi et Djébar: écrivaines engagées

Benoît Denis a convoqué l'émergence de la notion d'engagement littéraire qui permet à l'écrivain d'être reconnu comme une personne adhérente à la société. Il définit cet écrivain comme étant: « *L'écrivain engagé est celui qui demande à la littérature de donner ses raisons, et qui soutient que ces raisons ne peuvent se trouver dans une essence de la littérature définie à priori (...)* ». ⁴⁴

Dans cette partie, nous essayerons de voir comment l'engagement littéraire se déclare dans les écrits de Assia Djébar et de Fatéma Mernissi. Dans notre analyse, nous avons opté pour les travaux de Jean-Claude Mühlethaler comme référence car nous avons remarqué que cette thématique a été peu abordée par les chercheurs sur ces deux écrivaines. Le chercheur littéraire Jean-Claude Mühlethaler mentionne dans son article « *Une génération d'écrivains « embarqués »: Le règne de Charles VI* » quatre critères dans

⁴¹ Ibid.

⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Ed. Gallimard, Paris, 1969, p.8.

⁴³ DETREZ, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Ed. La Dispute, Paris, 2012, p. 238.

⁴⁴ BENOIT, Denis, Op.Cit, p.43.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

les textes d'engagement rédigés pendant la période de l'entre-deux-guerres, cette période qui est marquée par l'analyse de l'écriture engagée faite par Jean-Paul Sartre.

D'après Mühlethaler, l'auteur qui se trouve en situation de crise, va se sentir responsable afin de changer cette situation, il indique: « *la prise de conscience, chez l'écrivain, de sa responsabilité politique et de la nécessité impérative de prendre la parole dans une situation de crise* »⁴⁵. En effet, les deux écrivaines dénoncent la situation de la femme, cette femme vit en détresse dans sa condition sociale et dans sa condition de femme et dans sa culture. Cette femme qui s'est retrouvée écartée dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Rêves de femmes*, les deux écrivaines ont vécu le malaise de cette femme et elles se sentent responsables. Elles prennent dès lors la parole, à travers leurs écrits, au nom de toutes les autres femmes qui souffrent et qui continuent de souffrir. Mühlethaler ajoute que l'engagement littéraire « *naît des revers que traverse le pays* »,⁴⁶ c'est-à-dire que chaque écrivain engagé se retrouve dans l'obligation de participer à tout changement de sa société. Djébar déclare à ce propos rejoignant l'idée de Mühlethaler:

*J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris en bout ou en continuation de mon silence... J'écris parce que, malgré toutes les désespérances l'espoir (et je crois l'amour) travaille en moi.*⁴⁷

Grâce à Djébar et Mernissi, ces femmes nées de l'écriture finissent par s'émanciper de leurs auteures pour vivre leur propre destin. L'engagement recouvre plusieurs aspects de la société qui sont toutefois presque toujours liés d'une manière ou d'une autre au système politique d'une certaine société. Par leur discours politique, religieux et social impliqué dans les deux romans, Djébar et Mernissi correspondent parfaitement à un auteur engagé qui se fait, selon Mühlethaler, remarquer par « *[s]a participation affective* »⁴⁸ à l'état de crise dans lequel se trouve la femme maghrébine. Le mot « participation » figure également dans l'essai de Denis Benoit:

⁴⁵MUHLETHALER, Jean-Claude, « *Une génération d'écrivains "embarqués": Le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire* », cité in KEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya et MEIZOZ, Jérôme (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Éd. Antipodes, coll. « Littérature, Culture, société », Lausanne, 2006, p. 19.

⁴⁶ Ibid., p. 22.

⁴⁷DJEBAR, Assia, *gestes acquis, gestes conquis*, lettre publiée dans *Présence de Femmes*, Ed. Hiwar, Alger, 1986.

⁴⁸MUHLETHALER, Jean-Claude, Op. Cit., p. 22.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Il est donc plus pertinent et plus parlant de voir en la littérature engagée une littérature de la participation, qui s'oppose à une littérature de l'abstention ou du repli: là se trouve la tension essentielle à laquelle l'écrivain engagé est soumis, ayant à choisir entre retrait et volonté de se commettre dans le monde, voire de s'y compromettre, en faisant participer la littérature à la vie sociale et politique de son temps.⁴⁹

La littérature engagée touche le malheur des lecteurs qui sont en situation de crise. Mühlethaler ajoute un deuxième aspect de l'engagement littéraire, c'est de dévoiler « *une réalité douloureuse* ». ⁵⁰ Selon lui, l'objectif d'un écrivain engagé consiste à « *révéler [...] la gravité de la situation* » ⁵¹ à ses lecteurs en abordant la « *réalité insupportable* ». ⁵² Dans notre corpus, les deux écrivaines dévoilent la situation des femmes où elles sont cloîtrées toute la journée. Dans cette société « patriarcale », la place naturelle de la femme devrait être à l'intérieur des maisons où elle doit assumer la procréation, l'éducation des enfants, et l'entretien des mâles.

Le portail d'entrée de notre maison était une véritable hdada, une frontière aussi surveillée que celle d'Arboua. Nous avons besoin d'une permission pour entrer et sortir. Chaque déplacement devrait être justifié et rien que pour se rendre au portail il y avait déjà tout un protocole à respecter.⁵³

Djebar et Mernissi dénoncent dans leurs romans la réalité et l'injustice de la société maghrébine, elles dévoilent un immense désir de combattre le poids de la tradition qui pèse et entrave leur libération, les deux écrivaines veulent changer le présent et l'avenir des femmes en les libérant de cette loi patriarcale et de toutes les coutumes qui les privent de leur droit de vivre en harmonie.

Le troisième critère montre bien que l'engagement ne s'arrête pas à la parole. Il y a « *l'aspect performatif de l'écriture engagée: écrire, c'est faire* », ⁵⁴ explique Mühlethaler. Benoît Denis signale de son côté qu'un texte engagé fait appel à plus qu'une réalisation artistique: « *engager la littérature, cela semble bien signifier qu'on la met en gage: on l'inscrit dans un processus qui la dépasse, on la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même* ». ⁵⁵ Pour nos deux écrivaines, écrire est un choix pour participer à l'émancipation

⁴⁹ BENOIT, Denis, Op.Cit., p. 37.

⁵⁰ MUHLETHALER, Jean-Claude, Op. Cit., p. 19.

⁵¹ Ibid., p. 24.

⁵² Ibid., p.28.

⁵³ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de femmes*, Éd. le Fennec, Casablanca, 1997, p.31.

⁵⁴ MUHLETHALER, Jean-Claude, Op. Cit., p. 25.

⁵⁵ BENOIT, Denis, Op.Cit, p.30.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

des femmes, elles ont choisi leur plume pour se libérer et libérer la voix de toutes les femmes. Elles ont essayé à partir de leurs écrits de dévoiler des actualités sociales qui sont demeurées pendant longtemps sous le voile des traditions ancestrales, Mounira Chatti écrit à ce propos:

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 vue 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 lesquelles leur condition les retransmet: l'isolement, la solitude, les violences sous toutes leurs formes, la folie.⁵⁶

Ces femmes qui vivaient à l'ombre, sont condamnées au silence. Djébar et Mernissi leur donnant l'occasion de s'envoler en les écoutant:

Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois, cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue –moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue: Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache.⁵⁷

Mühlethaler ajoute comme quatrième critère « l'écriture en tant qu'appel au public à agir ». ⁵⁸ Selon lui, être un écrivain engagé, c'est inciter les lecteurs à réfléchir et à réagir « un appel à la liberté », ⁵⁹ le lecteur doit « comprendre, puis [...] actualiser le message ». ⁶⁰ Par son acte littéraire, l'écrivain engagé « afin de le convertir à l'action ». ⁶¹ L'ouvrage engagé doit influencer sur le lecteur pour le pousser à prendre ses responsabilités. L'écrivain doit secouer ses lecteurs à réagir, à se manifester et à affronter, le lecteur prend la place de son écrivain à force de lire ses idées, il le croit, il le suit et il le soutient.

C'est en écrivant qu'un auteur fait « passer son cri », ⁶² indique Mühlethaler, car l'écrivain a l'espoir de les Confronter à la crise, « les écrivains cherchent à toucher les

⁵⁶ CHATTI, Mounira, « L'écriture est dévoilement » à propos (d'Assia Djébar et Nawal El Saadawi), in *Femmes et création*, Ed. L'Amandier, Paris, 2012, pp. 109-123.

⁵⁷ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Babel, Paris. 2007, p.180.

⁵⁸ MUHLETHALER, Jean-Claude, *Op.Cit*, p.19.

⁵⁹ *Ibid*, p. 28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² *Ibid.*, p. 26.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*consciences des lecteurs les incitant à restaurer [...] la cohésion du pays et ils sont conscients de leur responsabilité sociale ».*⁶³

Mernissi lance un appel à travers son roman à toutes les femmes soumises en essayant de les convaincre de bouger et de se libérer, pour elle toute femme a le droit de vivre en toute liberté en faisant ses propres choix:

*Dés que les femmes seront assez intelligentes pour commencer précisément à se poser cette question, a-t-elle répondu, au lieu de rester docilement à faire la cuisine et la vaisselle du matin au soir, elles vont trouver une manière de changer les règles qui va complètement changer la planète.*⁶⁴

Mernissi lance un cri à travers son écriture rappelant que le combat des femmes est perpétuel. De sa plume, elle a pu faire une arme violente contre l'hégémonie masculine. Il est assez prouvé à travers notre analyse qu'Assia Djébar et Fatima Mernissi se sont engagées tout au long de leur carrière littéraire. Cet engagement s'est manifesté par leur manière de penser et de s'exprimer à travers des entretiens au sujet de la femme.

L'analyse de ces éléments, nous a mené à constater que les deux écrivaines répondent aux critères de l'engagement littéraire que nous avons traité en s'appuyant sur les idées de Mühlethaler. Elles ont la « *fonction sociale [...] et émancipatrice* »⁶⁵ d'un auteur engagé, comme le signale Benoît Denis: « *l'écriture engage des formes de décision morale qui excèdent largement le seul domaine des prises de position politiques ou de l'adhésion militante* ». ⁶⁶L'engagement d'un écrivain pour cause sociale ou politique circonstancielle est secondaire par rapport à son engagement pour un certain idéal d'humanité, les deux écrivaines se sont battues par leurs actions ainsi que par leurs écrits, à présenter la femme en tant qu'être humain égal à l'homme.

Ainsi, Djébar s'engage afin de défendre la cause féminine. Elle écrit dans *Le Blanc de l'Algérie*: « *Je ne suis pourtant mue que par cette exigence- là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence* ». ⁶⁷ Elle affirmera encore: « *mon*

⁶³ Ibid., p.31.

⁶⁴ MERNISSI, Fatéma, Op.Cit., p.82.

⁶⁵ MUHLETHALER, Jean-Claude, Op. Cit., p.116.

⁶⁶ BENOIT, Denis, Op.Cit, P. 104.

⁶⁷ DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p.272.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame ». ⁶⁸

En décrivant la condition des femmes, elles ont essayé de tracer un chemin pour leur libération et leur émancipation. Selon Djébar et Mernissi, écrire n'est qu'une façon de s'exprimer à haute voix sur l'incapacité féminine face à la société fondée sur des mentalités dominées par les hommes. A travers leurs paroles, leurs actes, leurs prises de responsabilité, elles ont réussi à s'engager pour un monde féminin meilleur et libre. Elles ont réussi à changer ce monde qui appartenait uniquement pendant des siècles aux hommes.

II.2. Djébar et Mernissi: Entre féminité et féminisme

Nous voudrions à travers cette partie, visiter l'univers des féministes musulmanes où les postures de ces femmes prennent l'aspect d'une rébellion contre les coutumes et les traditions. On tentera de voir si on peut classer cette littérature dans la catégorie féministe. Nous expliquerons aussi le type d'engagement des deux auteurs envers un féminisme nouveau, spécifique pour la femme maghrébine, libérateur des lois et des traditions oppressantes plutôt qu'envers un féminisme occidental d'emprunt.

II.2.1 Le féminisme: un mouvement effervescent

L'idée du « féminisme » est née quand la femme a commencé à poser des questions sur son rôle, sa place et sa valeur dans la société, cette femme qui a souffert pendant des siècles de la misogynie et la domination masculine. L'éveil des consciences féminines, s'interrogeant sur les rapports de domination masculine et d'infériorité féminine, amène les femmes à se penser, à comprendre le rôle qu'elles doivent jouer dans leurs sociétés, à acquérir un pouvoir, une forme d'action qui permettrait à leur condition d'évoluer.

Le mot « féminisme » signifie: « *mouvement social qui a pour objet l'émancipation de la femme, l'extension de ses droits en vue d'égaliser son statut avec celui de l'homme, en particulier dans le domaine juridique, politique, économique* ». ⁶⁹ Ce mot a été utilisé dans un premier temps par le philosophe français Charles Fourier au XVIII^e siècle, un

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ OFFEN, Karen, « sur l'origine du mot « féminisme » et « féministe », In https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421, consulté le 07-06-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

concept qui aurait plutôt été emprunté à Alexandre Dumas dans son œuvre *L'Homme-femme* écrit en 1872. A partir du XIX^e siècle, le féminisme prend son sens actuel bien que ses idées prennent leurs racines dans le siècle des Lumières.

Le combat de la femme a bien commencé avec Christine de Pisan⁷⁰ qui a affirmé son engagement dans la défense des droits des femmes. Elle a contribué au commencement d'une nouvelle génération en s'imposant comme une écrivaine de premier plan. En essayant de changer l'image de la femme vue plus souvent comme tentatrice, par l'image de la femme inspiratrice. Christine de Pisan a écrit *La Cité des Dames*, une œuvre qui a marqué son parcours, annonçant ces idées défensives sur la femme. Dans cette œuvre, elle bâtit une cité où la femme ne pourrait être calomniée.

D'autres femmes au XVI^e et aux XVII^e siècles, ont pris le chemin de Christine de Pisan pour la cause féminine, comme Mondereta Fonte avec son œuvre *Le miroir des Femmes*. Mais les femmes n'étaient pas seules à revendiquer le rôle de la femme, beaucoup d'écrivains hommes prenaient la défense de la femme comme Montaigne dans ses Essais: « *Les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles* »⁷¹ et Jean-Jacques Rousseau dans *L'Émile ou de l'Éducation*: « *soutenir vaguement que les deux sexes sont égaux, et que leurs devoirs sont les mêmes, c'est se perdre en déclamations vaines* ». ⁷²

Pendant la Révolution française, les femmes tendent à établir ce concept d'égalité à tous les instants de l'existence des individus: de la vie privée à la vie sociale, de la culture au politique. Les femmes se battent pour une reconnaissance en réclamant dans les cahiers de doléances une amélioration de leur condition. A cette période, le nom d'Olympe de Gouges a joué un rôle important pour la prise de conscience féminine. Elle a rédigé de nombreux textes politiques pour faire réagir son temps. En 1791, elle écrit « *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* » en s'adressant à la reine Marie Antoinette. Son objectif est de rendre à la femme ses droits naturels qu'elle s'est vu retirés par les traditions patriarcales.

⁷⁰ Christine de Pisan (1364 – 1431) Femme de Lettres et féministe française.

⁷¹ DE MONTAIGNE, Michel cité par OFFEN, Karen, Op., Cit.

⁷² ROUSSEAU, Jean - Jacques, Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Olympe de Gouges souhaite que la femme soit considérée comme une citoyenne à part entière, c'est-à-dire qu'elle puisse participer aux débats politiques de sa société. Elle a écrit: « *La Femme a le droit de monter sur l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la Tribune* ». ⁷³Olympe de Gouges ne cherche pas uniquement une égalité civile mais un changement radical de la condition de vie de la femme. Elle soutient la fin des mariages religieux, remplacés par un contrat civil de partenariat, mettant ainsi la femme sur le même pied d'égalité que l'homme.

Les choses commencent à changer en Europe. En Russie par exemple, le féminisme est lié à la politique révolutionnaire et aux réformes sociales. Le rôle d'Anna Filosofova, considérée comme la pionnière de lutte de la condition féminine, a participé à l'amélioration de droit des femmes, leur condition matérielle et leur éducation. La Russie devient le pays qui accorde le plus de droits aux femmes en s'inspirant de l'idéologie socialiste. Les femmes participent à la vie politique avec des partis qui peuvent comprendre jusqu'à 20% des femmes. Mais malgré leurs luttes, elles n'obtiennent toujours pas le droit de vote.

En 1917, alors que les conditions de vie des ouvrières et des paysannes s'aggravent, des grèves et des manifestations se produisent. Le 8 mars 1917, par exemple, une manifestation organisée pour la journée internationale des femmes se transforme en grève générale. Le 20 Juillet 1917, le gouvernement d'Aleksandre Kerenski donne le droit de vote aux femmes en Russie ainsi que l'égalité dans l'éducation et le travail. Dans la même année, la russe Alexandra Kollontai est la première femme qui participe au gouvernement en étant Commissaire du peuple à l'Assistance Publique.

Si les féministes de la première vague étaient surtout des bourgeoises réclamant le droit de vote, celles de la seconde se placent davantage sur un plan scientifique et philosophique, pour revendiquer leur identité et leur autonomie, cette deuxième génération débute après la Première Guerre Mondiale (1914-1918) où les pays occidentaux ont accordé le droit de vote aux femmes, mais ce changement ne répondait pas au besoin de toutes les femmes.

⁷³ DE GOUGES, Olympe, « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », In <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>, consulté le 15-06-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

L'apparition du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir en 1949 a encouragé les féministes à reprendre leur combat. Beauvoir montre comment la société conçoit le genre féminin et comment la femme apparaît dans l'imaginaire féminin. A travers son ouvrage, elle s'interroge sur soi. « *Qu'est-ce que je suis donc?* ». Sa réponse est bien évidemment: « *Je suis une femme* », elle répond également à « *Comment peut-on définir la condition féminine, et si elle se définit par une aliénation et une servitude, pourquoi cela, et comment de nombreuses femmes, qui sont les victimes de cette situation, arrivent-elles à s'en échapper?* ». ⁷⁴ Beauvoir écrit l'essai qui a révélé son intérêt pour la condition des femmes et la faisant entrer dans un univers public où elle est désormais installée: après la parution du *Deuxième Sexe*, elle s'est clairement réclamée du féminisme.

Je tentai de mettre de l'ordre dans le tableau, à première vue incohérent, qui s'offrait à moi: en tout cas l'homme se posait comme le Sujet et considérait la femme comme un objet, comme l'Autre. Cette prétention s'expliquait évidemment par des circonstances historiques; et Sartre me dit que je devais aussi en indiquer les bases physiologiques. ⁷⁵

Selon Beauvoir, la femme se détermine toujours par rapport à l'homme et non le contraire, elle est obligée d'être liée à lui. Il est le sujet, il est l'absolu; elle est « l'Autre ». Cette catégorie de « l'Autre » est pour Simone de Beauvoir aussi « *originelle que la conscience elle-même. (...) L'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine* ». ⁷⁶

Le Deuxième Sexe est considéré comme un ouvrage militant, Simone de Beauvoir rejoignant ainsi les aspirations des Marxistes quant à la révolution sociale: la libération des femmes ne saurait être que collective et elle ne pourra avoir lieu en dehors de l'évolution économique de la condition féminine; seul le travail pourra offrir à la femme une autonomie dans sa condition féminine; seul le travail pourra garantir à la femme son autonomie d'être humain.

Le regard adopté dans *Le Deuxième Sexe* est celle de la morale existentialiste. Pour avoir la liberté de la femme, il faut éclaircir d'autres éléments qui aident à épanouir la vie de la femme. Pour cette raison, Beauvoir s'intéressait aux points de vue de la biologie, du matérialisme historique, de la psychanalyse. Ensuite, elle tentait de montrer comment s'est

⁷⁴ BEAUVOIRE, Simone, *Le Deuxième Sexe, Tome1: les faits et les mythes*, Ed. Gallimard, Paris, 1986, p. 110.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

constituée la « réalité féminine », quelles difficultés ont vécu les femmes pour sortir de cette situation. Pour elle, il n'y a pas « la femme » mais « des femmes » liées au contexte social, à leur nature, à leur époque, et à leur histoire.

Simone de Beauvoir dénonce l'impérialisme des mâles et la dépendance « acceptée » des femmes à l'égard des hommes. A travers son livre qui est considéré comme un essai théorique et philosophique sur la condition féminine, elle a ouvert la voie à la révolte féminine. Il reste l'ouvrage de théorie féministe qui a marqué l'histoire du féminisme, l'ouvrage le plus connu, et le plus vendu, de toutes les œuvres de Simone de Beauvoir. Il fait parti des éléments moteurs les plus efficaces de la révolte des femmes.

Parmi les principes du livre, on peut citer le changement radical de la situation des femmes, la dénonciation des mythes culturels qui soumettent la femme à l'état d'objet; l'égalité de la vie de la femme au foyer; avoir sa propre identité; le malaise des femmes mariées dépendantes et sans autonomie; la conviction que la libération des femmes suppose une révolution totale et le changement d'une société dominée par les hommes.

Selon Beauvoir, la féminité n'est pas une nature, mais c'est une situation inventée par la société, les mythes qui ont été construits par les hommes seulement, à partir de certaines données physiologiques. La seule différence entre l'homme et la femme pour Beauvoir est sur le plan morphologique et elle est convaincue que cacher ou nier cette différence nous ramène à « tomber dans l'absurdité »; mais par ailleurs elle ne peut pas admettre que, « la femme soit différente de l'homme » en tant qu'être de droit; elle met ainsi en lumière son idée sur ce sujet. À ce propos, elle déclare: « *A-je jamais écrit que les femmes étaient des hommes? Ai-je prétendu que je n'étais pas une femme? Mon effort a été au contraire de définir dans sa particularité la condition féminine qui est mienne* ». ⁷⁷

Simone de Beauvoir accepte les différences entre les deux sexes. Mais pour elle, ces différences ne peuvent pas expliquer l'infériorité de la femme et la supériorité de l'homme et en aucun cas la domination des hommes sur les femmes. Pour elle, ces différences font la particularité des femmes par rapport aux hommes. A travers *Le*

⁷⁷ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Deuxième Sexe, Beauvoir a analysé les raisons historiques pour lesquelles la supériorité a été « accordée non au sexe qui engendre, mais à celui qui tue ». ⁷⁸

Elle cherchait l'égalité des chances, et la coopération entre l'homme et la femme sur tous les plans et dans tous les domaines. Elle souhaitait aussi que les femmes soient reconnues et traitées comme des êtres humains, en vivant en toute liberté et dans l'indépendance et la justice « *Les femmes, en général, sont beaucoup plus prisonnières d'un monde de la répétition, et maintenues dans une dépendance matérielle et morale par rapport aux hommes* ». ⁷⁹ Une ségrégation entre les deux sexes mâles et femelles a été installée pour favoriser l'homme. La femme était exclue des affaires publiques, ne « régnait » qu'au foyer, mais là aussi sous l'empire de l'homme.

Simone de Beauvoir n'a pas cessé d'expliquer que la cellule familiale est un monde clos dans lequel la femme se renferme dans l'isolement et la solitude. Et l'homme, pour garder les femmes dans cet état de dépendance et d'emprisonnement, a inventé les mythes les plus divers, comme les mythes de la passivité, de la vocation maternelle, mythes de la fragilité ou de la douceur féminine, et avec le temps et à force de vivre sous cette pression faite par les hommes, les femmes ont fini par les accepter. Une fois ces mythes bien gravés dans les mentalités, les hommes ont réussi, d'après Simone de Beauvoir, à « inventer » la femme, c'est-à-dire à en faire ce qu'ils désiraient qu'elle soit: « *Dans la femme s'incarne positivement le manque que l'existant porte en son cœur, et c'est en cherchant à se rejoindre à travers elle que l'homme espère se réaliser* ». ⁸⁰

Simone de Beauvoir était donc convaincue que la nature féminine telle qu'elle est vue dans toutes les sociétés n'est qu'une fausse nature, qui n'a rien à voir avec le véritable être de la femme étouffé et claustré sous les mythes et mis en place par les mâles, pour protéger son pouvoir. Ce mâle qui s'est rendu le maître du monde, profitant du mystère féminin. Mais ce mystère si utile à l'homme, n'existe qu'à sa faveur.

L'œuvre de Simone de Beauvoir a secoué le féminisme européen et même le néo-féminisme américain surtout que la majorité des féministes durant cette période, avaient l'impression d'être écartées de la société, leurs objectifs n'ont pas été réalisés et elles voulaient transformer la société qui ne semble leur réserver qu'un rôle domestique.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid, p 235.

⁸⁰ Ibid, p. 240.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Roxanne Dunbar cite: « *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir changea la vie de beaucoup d'entre nous. (...) C'est encore maintenant le document le plus intelligent, le plus humain et le plus complet qui ait jamais été écrit sur l'oppression des femmes et la suprématie masculine* ». ⁸¹

Simone de Beauvoir est devenue un exemple à suivre par toutes les féministes, d'ailleurs, la plupart de ces féministes ont continué à écrire en suivant ses mêmes principes: « *Le Deuxième Sexe est une telle somme et aborde tant de questions qu'il est difficile d'écrire sur le féminisme sans courir le risque de répéter des idées, des thèmes, des arguments, des références qui figurent déjà dans l'essai beauvoirien* ». ⁸² influencée par les ouvrages de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, ⁸³écrit en 1963 *La Femme Mystifiée* où elle critique l'image de la femme manipulée par les médias et s'érige contre la famille.

La même année, le président John F. Kennedy diffuse le rapport sur l'égalité des sexes de la Commission sur le Statut des Femmes qui révèlent les discriminations à l'encontre des femmes. A la fin des années 1970, de nombreuses victoires des mouvements féministes permettent une amélioration des conditions de vie des femmes. Citons par exemple l'extension de la discrimination positive aux femmes et la loi sur l'égalité dans l'éducation pour les femmes en 1972. Au Royaume-Uni, les féministes pensent à plusieurs formes afin d'influencer toutes les femmes, elles ouvrent des centres pour accueillir les femmes maltraitées.

Les féministes prennent position dans leurs écrits, comme Germaine Greer, Marsha Rowe et Rosie Boycott. À la fin des années 1970, la plupart de leurs revendications étaient réalisées: légalisation de la contraception, l'avortement, la loi sur la propriété des femmes mariées, la loi sur l'égalité des salaires, la loi sur la discrimination sexuelle et la loi sur la violence domestique.

Au tournant des années 80, le féminisme entre dans une étape autre, marquée, en outre, par la reconsidération de certaines de ses positions antérieures. Sous l'influence des théories postmodernes, il se transforme en une pratique et en une idéologie respectueuse de l'individualité des « femmes ». À partir des années 90, on parle d'une nouvelle génération, il s'agit de la troisième vague des féministes qui cherchent à confirmer l'idéologie de

⁸¹ DUNBAR, Roxanne, cité par ZEPHIR, Jacques. J, *le néo-féminisme de Simone Beauvoir*, Ed. Denoël-Gonthier, Paris, 1982, p. 28.

⁸² ZEPHIR, Jacques J, *ibid.*

⁸³ Betty FRIEDAN (1921-2006) féministe, journaliste et écrivaine américaine

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

l'individualisme. Cette vague refuse ce que les vagues précédentes considèrent comme acquis, le problème de la femme, son autonomie, sa particularité et son monde à elle, ne peuvent pas se définir en se référant à l'homme. La définition d'une femme va au-delà de son sexe, les féministes ont bien compris, c'est pourquoi la lutte se poursuit encore aujourd'hui.

II.2.2. Féminisme dans le monde arabe: regards contrastés entre tradition et modernité.

L'importance de la question féminine dans les pays arabe ne date pas de notre époque, mais remonte au XIX^e siècle comme le souligne Widjan Ali:

Le sujet des femmes prit la place centrale des représentations occidentales de l'islam à la fin du XIXe siècle, lorsque les Européens commencèrent à se poser en puissance coloniale dans les pays musulmans. Ce positionnement central de la question féminine dans les récits occidentaux et coloniaux sur l'islam semble résulter de la fusion entre la narration ancestrale de l'islam en ennemi de la Chrétienté et de nouveaux récits que la domination coloniale répandait à tout propos pour prouver l'infériorité de toutes les autres cultures et sociétés sur la culture européenne.⁸⁴

L'idée de féminisme dans le monde arabe a commencé avec la publication de Malak Hifni Nasif en 1909 de son ouvrage *Al-Nisaiyat*. Le mot « nisaiyat » désigne ce qui est produit par les femmes ou ce qui tourne autour des femmes. Si son titre ne correspond pas au féminisme, le contenu répond parfaitement aux principes du féminisme, il réclame l'amélioration de la vie des femmes. Hifni Nasif a beaucoup écrit sur les droits conjugaux des femmes en Egypte, d'ailleurs cette question a été l'une des questions féministes avec lesquelles elle avait une expérience personnelle. Elle a dénoncé la polygamie en défendant les droits de la femme, elle l'a jugée « *ennemi mortel des femmes* ».

En 1923, les Egyptiennes de l'organisation « Union Féministe Egyptienne » fondée par Huda as-Sha'râwî étaient les premières à utiliser le terme « nisai » dans le sens de « féministe » pour s'imposer face à la société égyptienne afin de définir leur mouvement. Le mot « nisai » peut avoir deux sens en arabe « féminine » et « féministe » contrairement au français où la distinction entre les deux sens est très claire. Hudâ as-Sha'râwî fut l'icône du féminisme égyptien. Elle a été présidente du comité

⁸⁴ ALI, Wijdan, « Les femmes musulmanes: entre cliché et réalité », In <https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-3-page-92.htm>, consulté le 15-06-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

du *wafd* pour les femmes et elle fut à la tête du mouvement féminin nationaliste et de toutes les activités féminines entre 1919 à 1923. Elle a créé l'union féministe égyptienne (UFE) en 1923. Elle a publié *l'Égyptienne*, mensuel féminin écrit en langue française, publié de 1925 jusqu'en 1940 et *al-masriyya* en 1937.

D'un point de vue historique, le féminisme se manifeste d'abord dans un contexte précolonial, suivant l'essor du capitalisme et la naissance de l'état moderne. Cela est le cas pour l'Égypte qui est considéré comme le premier pays arabe où les femmes fondent leur propre féminisme. Le mouvement de modernisme musulman né au dix-neuvième siècle en Égypte par El cheikh Mohammad Abdou (1849-1905) qui a essayé de réunir Islam et modernisme. Ce mouvement s'est basé sur l'idée de « ijtihad » qui permet l'interprétation de la religion musulmane de manière directement accessible sans l'intermédiaire d'une tutelle religieuse à tout musulman. Les femmes découvrent ainsi que certaines pratiques, soi-disant musulmanes, comme la ségrégation des sexes et l'isolement des femmes imposées par la société, ne sont pas exigées par l'islam; elles apprennent qu'au contraire, l'islam garantit des droits fondamentaux à tout croyant, homme ou femme.

Dans la société égyptienne, les espaces publics étaient réservés à l'homme, seule la nécessité pourra justifier l'accès des femmes au dehors afin de subvenir à leurs besoins. Mais vers la fin du XIX^e siècle, le pays a connu une période effervescente qui se traduira par la mise en place de grands changements économiques, sociaux et politiques, comme l'ouverture d'écoles laïques, l'envoi de missionnaires en Europe, la modernisation de l'État, le développement de la presse, etc. Ces réformes auront des effets considérables, plus particulièrement sur les rapports sociaux et sur la condition des femmes.

Notons bien que le début de ce changement a commencé avec la réaction des hommes intellectuels qui étaient convaincus de la nécessité de la présence des femmes au sein de la société. Ce changement de la condition féminine était une priorité pour ces réformistes qui dénonçaient l'enfermement des femmes. Ils considéraient que la femme devait être traitée de la même façon que les hommes. Les femmes représentent pour eux, le maillon central de la construction de la nation.

Parmi les noms qui ont marqué l'histoire du féminisme, on cite Rifâ'at-Tahtawi, avec son ouvrage « *kitâb al murchid al 'amîn fî tarbiat al banât wa lbanîn* » en 1872, qui est considéré comme le premier livre consacré à l'instruction des femmes. Le nom de

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Mohammad Abdu aussi, a contribué à ce changement, il a défendu l'enseignement des jeunes filles et il a dénoncé la polygamie car il l'a considérée comme un facteur de désintégration de la famille. Il déclare: « *Comment une nation pourrait-elle prospérer dans cette vie et dans l'autre, quand la moitié de ses membres lui sont fardeau, négligeant leurs devoirs envers Dieu, eux-mêmes et leur proche ?* ». ⁸⁵

Mais celui qui a marqué plus l'histoire du féminisme en Egypte, était bien Qâsim Amîn qui s'est distingué par ses prises de position courageuses, il a écrit *Tahrîr al-mar'a* « *La libération de la femme* » en 1899 et *Al-mar'a al-jadîda* « *La femme nouvelle* » en 1900 où il insistait sur le rôle important de la femme. Il a défendu la présence de la femme dans les espaces publics, il pense que cette interdiction est beaucoup plus une habitude sociale et une mauvaise interprétation des textes religieux. Il préconisa l'accès des filles à l'instruction au même titre que les garçons. Il déclare: « *Mon opinion est que la femme ne saurait tenir sa maison si elle n'a pas reçu les rudiments de connaissances rationnelles et intellectuelles: elle doit apprendre au minimum, tout ce que l'homme apprend dans la phase de l'enseignement primaire* ». ⁸⁶

Les femmes égyptiennes ont commencé à écrire dans les journaux comme Warda al-Yâzigî, Maryam an-nahâs et Zaynab Fawwâz . Il s'agissait d'une nouvelle génération de femmes, des femmes arabes intellectuelles qui arrivent à écrire dans des journaux chapotés par des hommes ou par elles-mêmes. Parmi les journaux de l'époque, on citera *al-fatât* (la Jeune fille) créé en 1892 par Hind Nawfal, *anîs al-jalîs* (le Compagnon intime) en 1898 par Alexandra Khouri Avierino et *fatât ash-sharq* (la Jeune fille d'Orient) en 1906 par Labîba Hâchem.

La presse a permis aux femmes de s'exprimer sur leur situation mais surtout d'intervenir dans les différents débats qui animaient leur époque et qui concernaient leur accès à l'éducation, la mixité, les conditions de mariage, de divorce..., mais surtout d'investir la scène publique égyptienne. Cependant dès la fin du dix-neuvième siècle, le féminisme en Egypte qui est censé être lié au mouvement nationaliste, devient davantage militant. Les femmes contribuent au changement de la situation politique de leur pays. Elles participent activement aux manifestations et grèves organisées.

⁸⁵ MONQID, Safaa, « Mouvements féminins et féministes en Égypte: rétrospective et histoire d'une évolution », In <https://journals.openedition.org/insaniyat/16591>, consulté 18-06-2020

⁸⁶ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Vers la fin du XX^e siècle, un nouveau courant apparu dans plusieurs pays arabes, il s'agit bien du féminisme islamique qui s'est montré au début sous la forme d'un discours qui prend la défense de l'égalité des genres issu d'une synthèse entre connaissance de la condition féminine en milieu musulman et relecture des textes religieux. Cette expression « féminisme islamique » a commencé à apparaître dans diverses régions du monde au cours des années 1990. Ce nouveau mouvement a bien tracé ces principes par rapport au premier féminisme appelé « féminisme occidentale » ou « féminisme laïque ». Ce dernier qui est considéré comme un mouvement social, a bien élaboré son propre discours dans plusieurs pays musulmans d'Afrique et d'Asie à partir des idées modernistes et des nationalismes laïques et humanistes de l'époque. Zahra Ali déclare à propos de l'appellation de ce mouvement:

L'association des deux termes « féminisme » et « islam » n'est pas évidente pour beaucoup de gens. Elle ne l'est ni dans le cadre occidental de la pensée dominante, ni dans le mouvement féministe en général, ni au sein des communautés musulmanes elles-mêmes. Pour la pensée dominante comme pour le féminisme occidental, l'association des termes « féminisme » et « islam » ne se pose qu'à l'interrogatif: c'est a priori un oxymore. Au sein des communautés musulmanes, le questionnement sur une telle association de termes provient du fait que la référence au féminisme est souvent perçue comme une référence occidentale, pour ne pas dire néocoloniale, dont on se méfie beaucoup.⁸⁷

Le féminisme islamique se base sur l'idée que le livre sacré « le Coran » assure le principe d'égalité entre les deux sexes, mais ce sont l'idéologie et les pratiques patriarcales qui sont empêchés cette égalité entre hommes et femmes. La jurisprudence islamique (fiqh), au moment où elle s'est consolidée, a été envahie par les conceptions et comportements patriarcaux de l'époque et c'est cette version patriarcale de la jurisprudence qui a modelé les différentes formulations des textes religieux.

L'un des principes fondamentaux du féminisme islamique est donc de revoir les interprétations des textes qui ont été faites par l'homme qui a voulu favoriser sa propre domination masculine. Il s'agit de faire une séparation entre ce qui relève du contingent, de l'interprétation humaine et contextuelle, et ce qui relève de l'universel dans les textes. La contestation de la domination masculine dans un cadre musulman existe depuis bien longtemps, elle remonte à l'époque de la Révélation coranique. Les femmes réclament leur

⁸⁷ ALI, Zahra, « Les femmes musulmanes sont une vraie chance pour le féminisme ». Entretien avec Zahra Ali, In <https://www.contretemps.eu/les-femmes-musulmanes-sont-une-vraie-chance-pour-le-feminisme-entretien-avec-zahra-ali/>, consulté le 19-06-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

rôle et leur place dans la société musulmane comme Aïcha la fille d'Abou Bakr as-Siddiq, premier Calife, et épouse du Prophète Mohamed (que le salue soit sur lui) et d'autres femmes de l'époque prophétique.

On peut citer l'exemple d'Um Salama, épouse du Prophète Muhammed (que le salue soit sur lui), quant au fait que le Coran s'adresse explicitement aux hommes et sa demande à ce que la Révélation s'adresse aussi directement aux femmes. La réponse de la Révélation, à travers deux versets, rendra légitime et répondra à la demande d'Um Salama et de toutes celles qui exprimèrent leur souci que l'égalité entre les sexes soit explicite dans le Coran.

Um Salama, épouse du Prophète Muhammed, lui aurait un jour dit: « Pourquoi nous les femmes ne sommes-nous pas évoquées dans le Coran comme le sont les hommes ? » Le même jour, voila que le Prophète du haut de son minbar annonce lors de la prière du Zuhr: « Oh vous tous ! Voilà ce que Dieu dit dans son Coran: "Leur Seigneur a exaucé leurs prières: je ne ferai jamais perdre à aucun d'entre vous, homme ou femme, le bénéfice de ses œuvres. N'êtes-vous pas issus les uns des autres ? Ceux qui seront expatriés, qui auront été chassés de leurs foyers, qui auront souffert pour Ma Cause, qui auront combattu ou auront été tués à mon service, à ceux-là je pardonnerai toutes leurs fautes et je les recevrai dans des jardins baignés de ruisseaux, à titre de récompense de la part de leur Seigneur, car c'est Dieu qui distribue les meilleures récompenses. [Verset 195 de la sourate 3 Al-Imran] D'après at-Tabari et Ibn Kathir⁸⁸

Nous précisons aussi que grâce aux travaux de deux réformistes musulmans Muhammed 'Abduh et Muhammed Iqbal que l'égalité des droits entre les deux sexes en Islam a été imposée. Ces derniers ont proposé une nouvelle réflexion de la pensée musulmane, en appelant à utiliser l'outil juridique de l'ijtihad qui permet de (re)penser l'islam dans son contexte. Cette nouvelle pensée portait un discours nouveau appelant au retour aux sources scripturaires (Coran et Sunna) en impliquant une dénonciation de la sacralisation des avis des anciens savants. Zahra Ali déclare à ce sens:

Les réformistes musulmans ont appelé à une différenciation essentielle entre les lois et jurisprudences élaborées par des êtres humains, déterminées par un contexte sociohistorique, et les Lois de Dieu qui s'imposent et ne peuvent être remises en cause. Cette posture fondamentale a permis la lecture critique, l'historicisation et la contextualisation de la jurisprudence musulmane et des Tafasirs – commentaires et exégèses du Coran –, ce qui a ouvert la voie à la critique de l'imprégnation patriarcale que revêtent un certain nombre*

⁸⁸ ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Ed. La fabrique, Paris, 2012, p 35.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*d'avis juridiques et de commentaires coraniques, ainsi qu'à une appréhension dynamique de la jurisprudence islamique.*⁸⁹

A partir de 1970, des figures féminines développent un discours sur les femmes en se référant à la religion. Le discours féminin prend une autre forme, les féministes s'approprient le savoir religieux pour s'imposer en tant que courant militant. Zainah Anwar ajoute à ce propos:

*Les musulmanes éduquées, diplômées des universités, ne se satisfont plus du discours islamique traditionnel et posent des questions à l'orthodoxie religieuse. La vulgarisation du savoir religieux à travers les discours des islamistes et son expression dans d'autres termes que ceux des écoles islamiques traditionnelles ont rendu possible une forme de réappropriation du savoir religieux par les femmes.*⁹⁰

Dans la plupart des pays arabes, de nouvelles dynamiques apparaissent, allant des revendications féminines musulmanes aux discours et pratiques les plus féministes. En Europe, on remarque l'apparition d'une conscience féministe islamique dans un contexte où l'islam est fortement présent. Ce sont tout d'abord des intellectuelles, des chercheuses en sciences sociales, souvent de culture Musulmane, ainsi que des militantes féministes musulmanes qui ont commencé à désigner les mouvements de revendications des femmes musulmanes pour l'égalité des sexes à l'intérieur du cadre religieux musulman comme l'expression d'un féminisme islamique. Zahra Ali définit ce courant comme:

*le féminisme islamique désigne ce mouvement transnational, s'inscrivant dans la continuité de la pensée réformatrice musulmane qui a émergé à la fin du XIX e siècle, qui appelle à un retour aux sources de l'islam (Coran et Sunna) – afin de le débarrasser des lectures et interprétations sexistes qui trahissent l'essence libératrice du message de la Révélation coranique – et à l'utilisation de l'outil juridique de l'ijtihad qui permet d'appréhender l'islam en rapport avec l'évolution du contexte.*⁹¹

Il s'agit de femmes, engagées, militantes et intellectuelles. Elles ont inventé leur propre féminisme en tant que femmes musulmanes, soucieuses de dévoiler les droits de la femme autorisés par la religion, ces droits qui ont été falsifiés par l'homme afin de dominer la vie sociale.

les femmes qui ont contribué à la démocratisation du concept de féminisme islamique tel qu'il est apparu depuis le début des années 1990 sont pour la plupart des femmes engagées dans

⁸⁹ Ibid., p. 45.

⁹⁰ ANWAR, Zaina, « Négocier les droits des femmes sous la loi religieuse en Malaisie », In ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Ed. La fabrique Paris, 2012

⁹¹ Ali, Zahra, Op, Cit, p.10.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*des réseaux intellectuels et militants, cherchant à lier la réflexion sur les questions de genre en Islam à un engagement social pour l'amélioration de leur statut et, plus largement, contre les discriminations que subissent les femmes musulmanes.*⁹²

Les féministes musulmanes sont convaincues que l'islam ne favorise pas le patriarcat mais au contraire encourage l'égalité des sexes. A l'aide des sciences sociales, elles ont fait appel à une relecture des sources de l'islam (le Coran, les hadiths) pour affirmer les principes d'égalité et de justice. Il s'agit pour elles d'une réappropriation du savoir et de l'autorité religieuse par et pour les femmes. Elles s'opposent au féminisme occidental qui se manifeste comme le seul défenseur de la cause féminine. Zahra Ali confirme dans son ouvrage *Féminisme islamique* que:

*A travers ce croisement entre champ féministe et champ islamique, le féminisme musulman introduit des remises en question fondamentales à l'intérieur des deux champs. Dans le champ féministe, il remet en question la domination du modèle occidental colonial et néocolonial qui s'est imposé comme étant l'unique voie de libération et d'émancipation, ainsi que l'idée que le féminisme serait antinomique au religieux et imposerait une mise à distance de celui-ci.*⁹³

Pour mieux comprendre la vision du féminisme islamique, il fallait bien présenter les trois domaines sur lesquels ces féministes se sont basées afin de bien définir les principes fondamentaux de justice et d'égalité, comme les a bien citées Zahra Ali dans son ouvrage:

Une révision du fiqh – jurisprudence islamique, avec une relecture du tafsir afin de supprimer et d'écarter les lectures et les interprétations masculines et sexistes.

La production d'un savoir nouveau à travers la (ré) écriture de l'histoire des femmes musulmanes et la réhabilitation de leur place et de leur rôle dans l'historiographie musulmane, ainsi qu'un travail de révision de l'histoire islamique d'un point de vue féminin et féministe. À travers les récits historiques musulmans, il s'agit de faire émerger les voix et les subjectivités féminines afin de mettre l'accent sur leur marginalisation et d'insister sur la nécessité de leur intégration à l'histoire passée et présente ainsi qu'à l'élaboration de la pensée et de la production juridique musulmane.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

La création d'une pensée féminine et féministe musulmane globale qui serait orientées sur - le principe du Tawhid – monothéisme musulman – comme fondateur de l'égalité entre les êtres humains et sur une réflexion sur le sens profond de la shari'a perçue en tant que « Voie » et non en tant que « Loi ».

Zahra Ali ajoute aussi que le féminisme islamique a impulsé une réflexion sur la question de l'égalité sociale et spirituelle interrogeant la pensée islamique dans son ensemble quant à sa fidélité au principe de justice et d'égalité en Islam: « *Une réflexion autour des maqasid as-shari'a – principes au fondement de la spiritualité et de la jurisprudence islamique – ainsi que sur les usul al-fiqh, dans la droite ligne de la pensée réformiste musulmane contemporaine, a été impulsée par la dynamique féministe musulmane* ». ⁹⁴

Pour pouvoir comprendre les différentes postures sur le statut de la femme et qui sont au cœur des divergences qui opposent les féministes islamiques, Zahra Ali a bien cité trois différentes postures qui se dessinent pour le statut de la femme pour les féministes islamiques. D'après elle, la première posture consiste à préciser que le statut des femmes est clairement exprimé par les sources religieuses qui affirment qu'hommes et femmes sont égaux spirituellement, mais que leurs particularités biologiques les poussent à assumer des rôles différents et à avoir des droits et des devoirs non pas égaux, mais équivalents.

La seconde posture, quant à elle, appelle à une réforme de fond intégrant les sciences sociales à l'élaboration de la jurisprudence islamique sur les questions de genre. Cette posture est liée aux sources religieuses par rapport à la première, elle pousse la réflexion jusqu'aux questionnements des sources du fiqh, les usul al-fiqh, et non plus seulement sur le droit même. Elle cherche à donner une définition plus complexe des principes supérieurs qui orientent l'élaboration de la jurisprudence – maqasid ash-shari'a. Ici, la question du statut des femmes est appréhendée de manière radicalement différente de la pensée religieuse classique: il n'est plus question de droits et de devoirs, ni de rôles ou de fonctions sociales de sexe, mais d'êtres, de sujets de sexe féminin et masculin fondamentalement égaux au-delà des contextes culturels et sociaux.

La troisième posture d'après Zahra Ali, est la posture la plus fréquente des féministes. Cette posture s'attache beaucoup plus au Coran qu'à la Sunna. Elle appréhende

⁹⁴ Ibid., p.13.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

l'islam « *comme un ensemble de principes philosophiques et éthiques ne nécessitant pas obligatoirement une jurisprudence, se vivant et se formulant de manière subjective au-delà des prescriptions légales et formelles* »⁹⁵. Les tenants de cette posture prennent les rapports sociaux de sexe comme des construits sociaux et la conception musulmane traditionnelle comme une déformation patriarcale du fondement égalitariste des sexes.

Le principe chez la plupart des féministes est d'aller directement au Coran, le noyau de la religion musulmane. Certaines féministes se concentrent seulement sur le Coran comme Amina Wadud, Riffat Hassan, ou la Saoudienne Fatima Naseef; d'autres essaient de proposer une relecture du Coran et les différentes formulations de la sharia comme la Libanaise Aziza Al-Hibri ou la Pakistanaise Shaheen Sardar Ali. Quant aux autres féministes, comme la Marocaine Fatima Mernissi ou la Turque Hidayet Tuksal, effectuent un travail de réexamen du hadith.

Les méthodes du féminisme islamique sont l'ijtihad et du tafsir, Elles utilisent aussi les outils de la linguistique, de l'histoire, de l'analyse littéraire, de la sociologie, de l'anthropologie... etc. Ces féministes ajoutent aussi à cette relecture, leur vécu et leur penchant féminin. Elles montrent que les interprétations classiques, et bien des approches ultérieures, sont fondées sur des pensées et des interrogations masculines, et reflètent le tempérament patriarcal des sociétés dans lesquelles elles ont été élaborées.

Il faut aussi noter que la plupart des féministes islamiques ont fait appel à l'herméneutique pour mieux interpréter et comprendre les textes religieux, cette nouvelle herméneutique sensible aux questions de genres, qualifiée de féministe, confirme de manière convaincante la présence de l'égalité homme-femme dans le Coran.

*L'herméneutique féministe opère une distinction entre les principes universels et intemporels d'une part, et ce qui relève du particulier, du contingent et de l'éphémère d'autre part. En ce qui concerne ce second aspect, certaines pratiques ont été autorisées, d'une manière limitée et contrôlée, dans le but de restreindre les comportements qui prévalaient dans la société dans laquelle est intervenue la Révélation tout en encourageant les croyants ou en les mettant sur la voie d'une justice et d'une égalité pleine et entière dans leurs interactions humaines.*⁹⁶

D'après Margot Badran, l'herméneutique féministe adopte trois approches: revisiter les ayaat du Coran de façon à corriger les fausses idées qui circulent, par exemple les récits

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶BADRAN, Margot, « Féminisme islamique: qu'est-ce à dire ? », cité in ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, op.cit., p.24.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

de la création et de l'épisode du jardin d'Éden qui ont servi à appuyer l'idée d'une supériorité masculine; citer les ayaat qui énoncent sans équivoque l'égalité des hommes et des femmes; contextualiser les ayaat qui évoquent les différences entre les sexes et qui ont été largement interprétées de façon à justifier la domination masculine. Elle propose ce verset coranique pour confirmer que le coran n'a jamais mis l'homme dans une place supérieure à celle de la femme:

Humains, nous vous avons créé d'une paire unique constituée d'un homme et d'une femme et nous vous avons constitués en tribus et nations pour que vous puissiez vous connaître mutuellement. Le plus noble d'entre vous auprès de Dieu est le plus pieux. [Verset 13 Sourate 8 Al-Hujurat]

Ce verset montre bien la vision de l'Islam, il considère que tous les êtres humains sont égaux et la distinction entre eux ne se fait qu'en matière d'observance et de pratique de la taqwa. Pour mieux confirmer cette nouvelle interprétation du Coran, Margot Badran analyse aussi le verset 34 de Sourate al-Nisa (4) "الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ" "عَلَى بَعْضٍ وَيَمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ" "

Badran montre bien que fondamentalement égaux, les humains ont été créés biologiquement différents pour permettre la perpétuation de l'espèce. Et ce n'est que dans des contextes et des circonstances particulières qu'une distinction est faite entre les rôles et les fonctions qu'assument les hommes et les femmes. Ces dernières étant les seules à pouvoir accoucher ou allaiter, le Coran enjoint le mari, dans cette circonstance particulière, à apporter un soutien matériel, comme cela est indiqué dans le verset suivant:

"الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَيَمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ" [verset 34 de Sourate En-Nisa]. « *Les hommes sont responsables (qawwamun) des femmes parce que Dieu a donné à l'un plus qu'à l'autre (bima faddala), et parce qu'ils les soutiennent par leurs moyens* ».

Beaucoup de féministes prouvent que le mot « *qawwamun* » prend le sens de subvenir et veiller au moment où la femme est prise par la procréation. Cela ne veut pas dire que les femmes ne peuvent pas subvenir à leurs besoins quand elles sont seules. La plupart des hommes prennent la première partie de ce verset pour montrer leur supériorité,

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

alors qu'il ne s'agit pas d'une affirmation inconditionnelle de l'autorité et de la supériorité masculine sur les femmes comme l'a bien expliquée l'interprétation masculine.

Badran confirme son analyse, en montrant que les interprétations masculines classiques ont détourné l'idée principale de l'égalité entre les deux sexes. Elle propose: " *وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ* " [verset 71 de Sourate at-Tawba]. « *Les croyants, hommes et femmes, sont protecteurs l'un de l'autre* ». Ce verset montre bien la complicité entre l'homme et la femme au sein de la société. De son côté, Asma Lambret propose de relire les textes religieux à partir d'une nouvelle perspective et vision féminine, c'est-à-dire une lecture féminine au lieu d'une lecture masculine, elle déclare:

Pour redécouvrir « de l'intérieur » des Textes le mouvement spirituel égalitaire qui les a inspirés, il faudrait donc les relire et c'est là tout l'enjeu de cette relecture des Textes à partir d'une perspective féminine, celle justement qui a fait défaut à toute la production islamique imprégnée d'une seule interprétation: celle des hommes.⁹⁷

D'après Lambret, cette relecture doit tenir compte de deux niveaux de représentation des versets au sein du texte coranique:

- 1) Les versets à portée universelle: ils constituent l'essentiel du texte. Ce sont des versets qui transcendent l'espace et le temps et qui comportent des valeurs éthiques intemporelles et universelles comme: la justice, le respect de la dignité humaine, la sagesse et l'intelligence, l'obligation du savoir et la raison.
- 2) Les versets à portée conjoncturelle: ils sont minoritaires et répondent aux besoins circonstanciels et aux problèmes temporels d'une époque révolue. C'est le cas de certains versets en relation avec l'esclavage, le butin, les concubines, ainsi que d'autres en relation avec les femmes comme la question du témoignage en cas de dette financière.

Cette relecture féministe permet de garder l'esprit du texte toujours présent et adaptable à tous les contextes et tous les temps. Selon Asma Lambret, le Coran est une parole avant tout adressée à tous les êtres humains. Une parole qui dépasse le sexe: hommes ou femmes, croyants ou non-croyants. Il s'agit, d'un appel universel qui interpelle en premier lieu l'être humain. Elle confirme que de la transgression de l'esprit du texte

⁹⁷ LAMBRET, Asma, « Entre refus de l'essentialisme et réforme radicale de la pensée musulmane », cité in ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Op.Cit, p.28.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

réside dans l'interprétation faite par la majorité des exégètes musulmans de l'histoire de la conception humaine.

Elle cite l'exemple le plus connu d'Adam et d'Ève. D'après elle, Le Coran n'a jamais parlé ni de création secondaire d'Ève ni de sa responsabilité dans le péché originel, ni d'une quelconque image tentatrice. La responsabilité des deux premiers représentants de l'humanité dans la déchéance du paradis est partagée entre eux, puis pardonnée par le Créateur. Le seul critère de jugement, récurrent tout au long du message fondateur, est symbolisé par le degré de piété et d'honnêteté du cœur et des actes d'un être humain envers l'autre, qu'il soit femme ou homme. Cet incident a été le point de départ d'une série d'amalgames et d'arguments religieux qui ont fini par une discrimination religieuse universelle envers les femmes.

Avec l'arrivée du féminisme islamique, les féministes laïques se sont senties visées et écartées alors qu'en principe le féminisme islamique dépasse tout signe de divisions comme religieux / laïque ou Orient / Occident. D'ailleurs Margot Badran confirme que:

Le discours féministe islamique produit exactement l'inverse: il comble le fossé et montre une communauté d'intérêts et d'objectifs, à commencer par l'affirmation de l'égalité entre les hommes et les femmes et de la justice sociale. L'idée d'un prétendu clash entre le « féminisme laïque » et le « féminisme religieux » résulte d'un manque de connaissance historique ou, bien souvent, d'une tentative politiquement motivée d'empêcher l'extension des solidarités féminines⁹⁸.

L'objectif du féminisme est d'aider les femmes dans leurs vies quotidiennes face à une société patriarcale: « *Le féminisme islamique les aide à distinguer ce qui relève du patriarcat et ce qui relève de la religion. Il leur propose une voie pour comprendre l'égalité des sexes, les diverses opportunités sociales et leur propre potentiel* ». ⁹⁹ La distinction entre le féminisme laïque et le féminisme islamique tient dans le fait que le second s'articule dans un référent plus exclusivement islamique.

Les féministes islamiques revendiquent le fait que le Coran soit considéré comme une référence patriarcale, c'est-à-dire comme un texte qui favorise les hommes et soutient les principes de l'infériorité des femmes et de leur subordination aux hommes, dépendant des lectures dont il a fait l'objet dans des sociétés patriarcales. Elles n'ont jamais remis en cause le Coran car il s'agit d'un texte sacré et d'un discours divin (la Parole de Dieu),

⁹⁸ BADRAN, Margot, Op. Cit., p.25.

⁹⁹ Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

mais elles critiquent les interprétations oppressives qui en ont été faites afin d'exclure la femme. Le Coran n'adopte pas une vision fondée sur la différence sexuelle qui s'accorderait avec les modèles basés sur un ou deux sexes. Comme le dit Amina Wadud:

La femme n'est pas considérée comme un type particulier d'être humain dans ses thèmes majeurs; hommes et femmes sont deux catégories appartenant à l'espèce humaine, bénéficiant tous deux de considération et dotés de potentialités similaires ou égales.¹⁰⁰

En effet, le Coran nous enseigne que les hommes et les femmes constituent ensemble la société, leur importance ne réside pas dans la nature spécifique de leurs sexes, mais dans la qualité de leur qualité morale. « *Ô hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous vous avons répartis en peuples et en tribus, pour que vous fassiez connaissance entre vous. En vérité, le plus méritant d'entre vous auprès de Dieu est le plus pieux* » يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۗ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ

اللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۗ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ " « *Ô hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous vous avons répartis en peuples et en tribus, pour que vous fassiez connaissance entre vous. En vérité, le plus méritant d'entre vous auprès de Dieu est le plus pieux* ». [Sourate El-Hujurat, verset 13]. Asma Barlas ajoute à ce propos

Le Coran ne définit pas les hommes et les femmes selon les attributs du sexe ou du genre, et encore moins en termes d'opposition binaire avec un homme qui serait rationnel et une femme émotionnelle, un homme Ego et une femme Alter. Dans la mesure où les humains sont issus d'un seul Ego, il n'y a pas de véritable ou symbolique Alter. Qui plus est, dans la définition coranique de la parité humaine, aucune partie n'est privilégiée¹⁰¹.

Le Coran considère les femmes et les hommes comme des acteurs moraux tous deux responsables, Barlas confirme son idée en se référant au Coran:

Les musulmans et les musulmanes, les croyants et les croyantes, les hommes pieux et les femmes pieuses, les hommes sincères et les femmes sincères, les hommes patients et les femmes patientes, ceux et celles qui craignent Dieu, ceux et celles qui pratiquent la charité, ceux et celles qui observent le jeûne, ceux et celles qui sont chastes, ceux et celles qui invoquent souvent le Nom du Seigneur, à tous et à toutes, Dieu a réservé Son pardon et une magnifique récompense. [Sourate 33, verset 35]

¹⁰⁰ WADUD, Amina, cité In BARLAS, Asma, *Femmes musulmanes et oppression: lire la libération à partir du Coran*, cité in ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Op. Cit., p.45.

¹⁰¹ BARLAS, Asma, *ibid.*, p.46.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Le Coran ne définit pas les femmes et les hommes sur la base d'une division sexuelle ou sociale des tâches, ni ne nomme des travaux spécifiques pour les femmes ou pour les hommes. Au contraire, le Coran nous offre une vision radicalement égalitaire de la valeur et de la dignité des femmes qui n'a pas sa comparaison, même dans la pensée moderne.

De son côté, Amina Wadud, ajoute dans son ouvrage *Qur'an and Woman*

À mon sens, le féminisme islamique est au cœur d'une transformation qui cherche à se faire jour à l'intérieur de l'islam. Transformation et non réforme, car il ne s'agit pas d'amender les idées et coutumes patriarcales qui s'y sont infiltrées, mais d'aller chercher dans les profondeurs du Coran son message d'égalité des genres et de justice sociale, de ramener ce message à la lumière de la conscience et de l'expression et d'y conformer, par un bouleversement radical, ce qu'on nous a si longtemps fait prendre pour de l'islam.¹⁰²

Cette féministe a pu recenser de nombreux versets du Coran qui mentionnent explicitement l'idée d'égalité des genres. Wadoud voulait montrer que la réponse sur l'égalité entre les deux sexes est bien présente dans le Coran lui-même et il suffit juste de lire le texte sacré correctement « dans son meilleur sens ». Elle cite l'exemple de la polygamie qui est autorisée par la majorité des pays musulmans. D'après elle, le verset qui autorise un homme à prendre jusqu'à quatre épouses, a été pris sans prendre en compte le contexte de la révélation, ainsi cette condition qui exige un traitement égal et juste des épouses, n'a jamais été ni respecté, ni vérifié.

Les femmes musulmanes ignorent une grande partie de leurs droits, ceux justement qui leur ont été octroyés par l'islam, et c'est cette ignorance qui fait qu'elles acceptent des discriminations supposées êtres érigées par Dieu alors qu'il s'agit en fait de simples interprétations humaines devenues sacrées avec le temps. Et c'est en cela que le féminisme islamique s'est manifesté afin d'éclairer le chemin des femmes soumises sous le prétexte de la religion. La relecture des Textes coraniques à partir d'une perspective féminine pourrait être un point de départ à la renaissance de cette partie amputée de l'héritage musulman, amputée par l'absence et le silence des femmes.

II.2.3. Djebbar et Mernissi: écrivaines féministes

Djebbar et Mernissi font partie des premières écrivaines qui ont réussi à prendre la fonction de *porte-parole* de la femme maghrébine. A travers leurs écrits, elles représentent

¹⁰² Ibid.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

deux modèles féminins: la femme soumise, traditionnelle, consciente de son sort et la femme ambitieuse, prête à devenir libre qui défend les droits de ses consœurs enfermées.

Djebar à travers *Nulle part dans la maison de mon père*, dépasse tout au long de son œuvre, les notions de frontières, de traditions, de religions et de sexes, devenant l'une des écrivaines les plus courageuses et ouvertes aux besoins des autres. Mernissi quand à elle, a été ferme dans sa lutte contre les pouvoirs politiques et religieux des pays arabo-musulmans. Elle a critiqué la vision du féminisme européen qui sous-estime les femmes arabes et leurs capacités. On peut donc dire que les deux écrivaines adoptent la même posture de déconstruction de la vision orientaliste des féministes occidentales que les féministes arabes dénoncent mais chacune à sa conviction pour défendre la liberté de la femme.

Mernissi a choisi de défendre la femme arabe, en se basant sur les principes de la religion, elle était considérée comme une féministe islamique qui a marqué le parcours de ce mouvement.

Le féminisme islamique est un discours qui s'inscrit de plain-pied dans le paradigme islamique et celles qui mettent ses principes en pratique ou qui militent en sa faveur le font au nom de l'islam. Certaines des musulmanes qui parlent du féminisme islamique sont de celles qui ont produit le nouveau discours ou des militantes qui s'en sont inspirées. D'autres, universitaires, écrivaines, journalistes ou intellectuelles commentent, participent aux débats et écrivent sur le féminisme islamique tout en restant en dehors du cercle grandissant de celles qui s'en réclament. La sociologue et écrivaine marocaine Fatima Mernissi est un exemple bien connu de cette tendance: pionnière de la réflexion sur le féminisme islamique, elle ne revendique pas cette identité.¹⁰³

Par contre, Assia Djebar a choisi un autre chemin pour mener son combat contre la société patriarcale. Elle faisait partie des féministes arabes qui n'ont pas sollicité la religion pour défendre la cause féminine.

L'écriture féministe exprime une révolte de manière forte, parce que la douleur des femmes dépasse celle des hommes à cause des conditions sociales que ces femmes vivent depuis longtemps, jusqu'à ce qu'elles décident de changer leur sort. Quant à l'écriture féministe, elle intervient afin de se révolter contre la sujétion et l'autorité, cette écriture exige une émancipation totale en transgressant tous les obstacles.

¹⁰³ BADRAN, Margot, Op. Cit., p.25.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Certaines féministes considèrent le féminisme arabe comme un phénomène local lié à la prise de conscience des femmes qui n'a pas de relation directe avec le féminisme occidental. D'autres, par contre, affirment qu'il s'agit d'une importation occidentale, choisissant une relation d'opposition au féminisme occidental. Les occidentaux sont aussi partagés quant à l'origine du féminisme arabe. Certains sont convaincus que le féminisme arabe indigène est impossible, vu la nature des lois et des règles de la société musulmane vis-à-vis de la femme. D'autres, pensent qu'il s'agit d'un phénomène occidental exporté vers les pays arabes. Mais, il y a ceux qui pensent qu'il s'agit d'un phénomène purement arabe, et il s'agit bien d'une manifestation locale d'un féminisme arabe.

Les œuvres de Djébar et Mernissi s'inscrivent dans la vision du féminisme postcolonial qui a remis en question les croyances traditionnelles du féminisme européen en « déconstruisant » et « dénonçant » cette vision de l'impérialisme discursif d'un certain féminisme occidental et son discours de victimisation des « autres » femmes, surtout celles colonisées ou ex-colonisées. Ce sont les études postcoloniales qui vont contribuer très amplement à une meilleure connaissance des conditions faites aux femmes. Lila Abu-Lughod, estime que c'est l'*Orientalisme d'Edward Saïd* qui a ouvert la voie au féminisme postcolonial et a doté ses auteures d'outils théoriques d'une grande richesse.

La pensée féministe postcoloniale s'est aussi appuyée sur les *Subalternes Studies*, fondées en 1981 par l'historien de l'Inde Ranajit Guha (1923), professeur à l'Université de Sussex en Angleterre, dont sera issue la philosophe Gayatri Chakravorty Spivak, lorsqu'elle publie, en 1985, *Can the Subaltern Speak? (Les Subalternes peuvent-elles parler ?)* qui deviendra un texte fondateur du féminisme postcolonial qui défend l'idée selon laquelle:

Les subalternes ne peuvent pas parler, non pas dans le sens où ils et elles ne s'expriment pas et n'expriment pas leur révolte, mais dans le sens où parler implique une transaction entre celui ou celle qui parle et celui ou celle qui écoute. Or le contrat dialogique n'est pas honoré par les deux parties puisque celui ou celle qui est censée écouter n'entend pas.¹⁰⁴

Ce féminisme a joué un rôle important dans le dévoilement de la femme arabe, sachant aussi que ces femmes ont vécu et vivent encore des conditions d'oppression, elles ont été des victimes du colonialisme et instruments de l'oppression coloniale. C'est grâce à

¹⁰⁴ SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, *Can the Subaltern Speak?* Cary Nelson and Larry Grossberg, Eds, 1985, p.45.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

une prise de parole des femmes du monde arabe et le déplacement de leurs idées au niveau international que les conditions d'oppression de ces femmes sont révélées et dévoilées, décolonisant à leur tour le féminisme occidental dominant et déconstruisant sa pensée blanche sur la sexualité, le vécu et la culture des autres femmes, « *actions entreprises, souvent par des féministes postcoloniales venant de groupes minoritaires ou de pays postcoloniaux* ». ¹⁰⁵

Comme la critique postcoloniale féministe a participé à stimuler l'intérêt pour les textes d'auteurs femmes et à mettre en circulation l'analyse d'œuvres du passé et du présent, les féministes des pays ex- colonisés, appartenant à la périphérie vont, dans leurs écrits dénoncer le regard des féministes occidentales sur les femmes d'autres cultures. A travers les écrits, les féministes se sont définies comme sujets de leurs propres analyses et ont ouvert la voie/ voix pour imposer la place des femmes des ex-colonies élaborant, « *un discours critique autour d'un certain féminisme occidental, lui reprochant son amnésie de l'histoire coloniale et sa tendance à reproduire des modèles coloniaux de représentation* », ¹⁰⁶ selon Chris Weedon.

Comme des victimes totales de l'ordre patriarcal, à inscrire leurs pratiques dans des contextes marqués par la colonisation et le nationalisme. Les féministes islamiques ont également proposé une critique de la lecture androcentrique des textes religieux à la faveur d'une lecture féministe de ces textes: elles ont trouvé dans le Coran la base de leurs revendications pour l'égalité entre les hommes et les femmes. ¹⁰⁷

Selon Loulwa Al Khalifa, présidente de l'association de protection de la mère et de l'enfant: « *La femme n'est pas inférieure à l'homme. Ceux qui prétendent le contraire sont des imbéciles !...Le Coran n'a pas avantage l'homme, c'est ce dernier qui s'est servi lui-même ! Mais c'est de la faute des femmes qui n'ont jamais connu convenablement leurs droits* ». ¹⁰⁸ Salwa Youssef El Mouyad, journaliste chargée de la revue de Bahreïn affirme que Essayida Aicha:

Était féminine, naturelle, intelligente, savante et son rôle dans l'interprétation des hadiths et dans la politique fut très important. Le

¹⁰⁵HAASE DUBOSC, Danielle et LAL, Maneesha, *De la Postcolonie et des femmes: apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes*, Ed. Antipodes, Paris, 2002, p.68.

¹⁰⁶WEEDON, Chris, « Key Issues in Postcolonial Feminism: A Western Perspective », *Generalizations*, 2002, In www.genderforum.unikoeln.de/genderealizations/weEd.on.html, consulté le 06-07-2020

¹⁰⁷DECHAUFOUR, Laetitia, « introduction au féminisme postcolonial », *revue Nouvelles questions féministes*, Vol 27, Ed. Antipodes, Paris, sur Cairn.info, 2008/2, p.52.

¹⁰⁸LEMSINE, Aicha, *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, Ed. Encre, p.91.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*prophète l'avait formée et aidée à s'épanouir dans le sens de la liberté. Elle était ainsi car sa personnalité ne fut ni brimée, ni étouffée par le prophète.*¹⁰⁹

Les problèmes soulevés pour les écrivaines maghrébines œuvrent en faveur des femmes et malgré l'affirmation de la nécessité d'une réforme de leur statut dans tous les domaines, elles n'envisagent à aucun moment un changement en profondeur des structures sociétales basées sur le patriarcat, la religion et les traditions, comme le confirme Ramzia el Iriani, écrivain- diplomate à propos de la femme « *émancipées oui, mais en gardant notre personnalité d'arabe et de musulmanes* ». ¹¹⁰

Selon Chandra Talpade Mohanty, le féminisme postcolonial a entrepris, donc, une rupture importante: celle de déconstruire la figure de la femme des pays ex-colonisés. En effet, les féministes occidentales confirment leur propre émancipation exhortant leur supériorité à travers la différence qu'elles affichent entre elles et les autres, en faisant d'elles des victimes passives d'une oppression généralisée et totale, les définissant comme religieuses, traditionnelles, n'ayant pas de droit, illettrées et ignorantes, esclaves de l'homme et passives. Mohanty invite ainsi à un « féminisme sans frontières », qui passe à la fois par une « décolonisation du féminisme » occidental et une « reconnaissance des différences » entre le féminisme arabe et le féminisme occidental ou blanc, des « frontières »

Selon Gayatri Spivak, il faut fonder un féminisme qui tienne compte des spécificités culturelles et soit compatible avec le sujet historiquement rendu muet de la femme subalterne. Elle déclare à ce propos:

*Réside dans une reconnaissance nécessaire de l'hétérogénéité des femmes, et non de la Femme, en tant que sujet de leur propre Histoire et de leurs propres discours, hétérogénéité sabotée par les discours féministes ethnocentristes qui reproduisent un discours orientaliste.*¹¹¹

Idée défendue aussi par Fatima Mernissi lorsqu'elle a dénoncé les comportements des féministes occidentales:

Que certaines féministes occidentales voient les femmes arabes comme des esclaves serviles et obéissantes, incapables de devenir conscientes ou de développer des idées révolutionnaires propres, indépendamment des

¹⁰⁹ Ibid., p.98.

¹¹⁰ Ibid., p.45.

¹¹¹ SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, « French feminism in an International frame. » *Yale French Studies*, 62, 1981, pp. 154-184.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*femmes les plus libres du monde (à New York, Paris ou Londres), à première vue semble plus difficile à comprendre que ce même point de vue chez les patriarches arabes.*¹¹²

Pour Mernissi et Djébar, il s'agit à travers leurs œuvres beaucoup plus, qu'un discours sur le féminin dans une volonté de repenser certaines modalités du féminisme occidental. En effet, nous pouvons les qualifier de nouvelles auteures, écrivaines contemporaines engagées dans un féminisme nouveau. Elles dévoilent dans leurs œuvres que la femme maghrébine souffre doublement de par son statut de minoritaire à qui on a dérobé la parole et ensuite en tant que colonisée durant les années de colonisation française au Maghreb et même au lendemain des indépendances.

En effet, la question féminine, dans la littérature maghrébine d'expression française est liée à la notion de valeurs véhiculées par le personnage féminin qui souvent est le seul représentant des valeurs traditionnelles. Beaucoup de textes maghrébins déterminent ces valeurs traditionnelles comme conséquence de l'enfermement de la femme qui entrave sa quête d'individualité l'empêchant d'apprécier une vie conjugale harmonieuse.

Le discours des femmes n'étant point dépourvu de son aspect social, il ne s'agirait plus de définir l'être femme au moyen de caractères fixes mais plutôt de concevoir que le sujet féminin se définit en fonction de la représentation de son pouvoir, consciente de sa condition sociale, loin d'assumer à l'avance toute position essentialiste. Les deux écrivaines se sont engagées comme des féministes pour libérer la femme de la loi patriarcale et de toutes les coutumes qui la privent de liberté, mais chaque écrivaine avait sa propre vision pour l'émancipation de la femme.

Mernissi était toujours pour l'idée de déconstruire la vision occidentale, elle dénonce la jurisprudence musulmane élaborée à partir d'un point de vue masculin et sexiste et dénonce la marginalisation du rôle et de la place des femmes dans l'historiographie musulmane classique, ainsi que l'appropriation du savoir et de l'autorité religieuse par les hommes. Ces travaux s'inscrivent au croisement de la tradition féministe critique, notamment portée par le féminisme anticolonial, et de la pensée réformiste musulmane contemporaine.

¹¹²DIALNA, Nora, « Portrait: Fatima Mernissi », 21 Février 2019, <http://dialna.fr/portrait-fatima-mernissi/>. Consulté le 20/5/2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Mernissi a défendu l'islam et l'islamité par son engagement pour les droits des femmes. Elle a toujours cru que l'égalité est au fondement de la religion musulmane et que le message de la révélation coranique est garant des droits des femmes. Ainsi, c'est par et pour l'islam qu'elle conçoit son engagement féministe et, à travers cette posture, elle redéfinit, réinvente et se réapproprie le féminisme en commençant par le décoloniser et le poser comme universel.

Que certaines féministes occidentales voient les femmes arabes comme des esclaves serviles et obéissantes, incapables de devenir conscientes ou de développer des idées révolutionnaires propres, indépendamment des femmes les plus libres du monde (à New York, Paris, ou Londres), à première vue semble plus difficile à comprendre que ce même point de vue chez les patriarches arabes.¹¹³

De son côté, Assia Djebar en tant que romancière cherche pour les femmes une situation plus juste, elle n'entend pas renoncer pour autant à tous les postulats de la société musulmane traditionnelle. Elle se trouve ainsi dans l'impossibilité de trouver une véritable place, prise entre son désir de changer la situation socio-politique des femmes et son adhésion à un lieu commun qui institutionnalise la dépendance et la soumission féminines aux valeurs originelles.

Elle peut donner libre cours à un certain féminisme sans avoir à renoncer à ses postulats de créer une femme moderne et émancipée à travers la valorisation du statut de la femme arabe-musulmane traditionnelle, elle se montre comme un modèle de femme instruite et indépendante cherchant à trouver une place dans une société qui rejette l'émancipation de la femme. La richesse et l'originalité des textes de Djebar résident justement dans les différentes contradictions perçues dans sa vision. Vision féministe arabe ou vision féministe occidentale surtout quand elle aborde des sujets comme l'égalité entre femmes et hommes.

Le texte Djebarien se pose comme un texte manifestement ancré dans l'esthétique de l'écriture postcoloniale intéressé par « *la déconstruction des codes européens tels qu'ils ont voulu s'affirmer dans les ex-colonies* ». ¹¹⁴ En tant que femme algérienne qui écrivait et vivait en France, elle était influencée et attirée par cette liberté occidentale. Ses idées se perdent entre les pensées islamiques et occidentales, en n'embrassant ni l'une ni l'autre

¹¹³ La féministe marocaine Fatima Mernissi n'est plus. Hommage à la fille qui a brisé les limites du harem, In <https://www.revolutionpermanente.fr/La-feministe-marocaine-Fatima-Mernissi-n-est-plus-Hommage-a-la-fille-qui-a-brise-les-limites-du>, consulté le 04-06-2020.

¹¹⁴ MOURRA, Jean Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Ed. PUF, Paris, 1998, p.98.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

complètement. Les romans d'Assia Djébar ont lieu dans la société algérienne, dans laquelle il existe une division des sphères des femmes et des hommes; les hommes conduit par la vie publique, tandis que les femmes sont domestiques et restent derrière des portes fermées. La société musulmane reste comme ça pour que ne pas être infiltrée par les pensées occidentales.

Djébar essaye de trouver une manière dans laquelle elle peut évoquer les expériences particulières des femmes, tout en gardant la notion de solidarité féminine basée sur ces différences pour rester une force assez puissante de représenter toutes ces femmes marginalisées. Bien que l'idée d'une communauté féminine soit nécessaire, il existe le risque de l'homogénéiser renforçant les stéréotypes, alors elle évoque la singularité.

L'écrivaine donne une voix à des femmes algériennes qui n'ont jamais eu de voix. Djébar montre que les femmes peuvent occuper une place centrale dans la nouvelle Algérie, l'Algérie après l'Indépendance. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Djébar réécrit l'histoire de l'Algérie coloniale avec une perspective féminine. Elle met les femmes dans le centre du roman. Parlant au nom des femmes analphabètes de son enfance, Djébar explique leur absence de la scène de l'écriture de l'Histoire par l'ostracisme dont elles ont été victimes « *Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !... Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupis dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté !* ».¹¹⁵

De son côté, Fatima Mernissi prend toujours la défense de sa religion, fière d'être maghrébine et musulmane, d'ailleurs elle ne revendique pas cette identité. Elle a mené un combat contre la vision occidentale sur la condition des femmes en islam. Son roman est considéré comme une source d'information authentique pour découvrir la culture marocaine, particulièrement le monde des femmes, à travers une personne qui en a elle-même fait l'expérience. Elle devient donc la représentante de son pays en Occident. En critiquant les féministes occidentales, Mernissi déclare que « *une femme qui se dit féministe, au lieu de se vanter de sa supériorité par rapport aux femmes d'autres cultures,*

¹¹⁵ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.230.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*et du fait d'avoir pris conscience de sa situation, devrait se demander si elle serait capable de partager cela avec les femmes d'autres classes sociales de sa propre culture ».*¹¹⁶

Mernissi faisait partie des premières maghrébines dans la lutte contre les injustices subies par la femme traditionnelle, elle défendait l'émancipation, et le droit à la scolarisation de l'élément féminin. Elle s'est engagée durant toute sa carrière, réussissant à faire preuve de courage au moment de traiter des questions primordiales au sein de la société marocaine, comme cela a été le cas dans son roman autobiographique *Rêves de femmes* où elle raconte non seulement sa propre histoire, mais l'histoire de toutes les femmes marocaines et maghrébines battues, claustrées et marginalisées par leur société. Sa vision, son engagement et son implication ont donné naissance à des féministes marocaines qui ont lutté contre la discrimination à l'égard de la femme, incitant à la promotion de l'égalité entre les deux sexes.

Les idées qu'elle cherche à transmettre sont souvent en relation avec la liberté et l'indépendance des femmes. Dans son roman, elle fait appel à plusieurs personnages féminins pour raconter leur quotidien. Elle tente de répondre à travers ses protagonistes féminins à toute sorte de duplicité créée par la société. Habiba, Chama et Yasmina deviennent l'exemple de toutes les femmes soumises, dociles et résignées cherchant à se libérer dans les lignes de Mernissi. Ces femmes souffrantes, tristes et écartées qui rêvent de vivre libres sans aucune frontière ou barrière mise par l'homme, elles rêvent seulement d'être femme.

Les questions de L'Islam et de la femme musulmane occupent toute la réflexion de Mernissi. Cela l'a amenée à déclarer la guerre contre l'islamisme misogyne et sexiste qui soumet la femme musulmane à la volonté de l'homme. Sa polémique avec le monde musulman s'inscrit dans le cadre du féminisme islamique.

Mernissi a consacré dans son roman, tout un chapitre aux féministes arabes qui ont marqué l'histoire du féminisme du monde arabe. Elle a voulu rendre hommage à ces femmes qui ont osé commencer le combat de la liberté de la femme à travers des personnages- féministes de son roman: « *Parmi les féministes, les raidates- les pionnières en matières des droits de la femme-trois se partageait les faveurs de Chama: Aisha*

¹¹⁶ La féministe marocaine Fatima Mernissi n'est plus. Hommage à la fille qui a brisé les limites du harem, Op.cit.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Taymour, Zayneb Fawwaz et Huda Sha'raoui ». ¹¹⁷ Les femmes au Harem prenaient ses féministes comme exemple pour continuer à s'attacher à la vie, elles ont cru en celles qui veulent changer leur situation de femmes. L'écrivaine s'explique sur son rapport au féminisme:

Être féministe, dans le cadre de nos théocraties contemporaines, c'est le droit pour la femme, en tant que croyante, de revendiquer la responsabilité totale pour la compréhension des textes en rejetant les prétentions des autorités religieuses bureaucratiques de l'État non élu. ¹¹⁸

Les personnages féministes de Mernissi, n'étaient pas des femmes connues ou instruites, elles étaient des femmes enfermées dans un harem, mais elles avaient envies de changer le monde féminin. Leur objectif était de vivre en toute liberté loin des conditions imposées par leur société: « *Tu vas laisser le bonheur t'échapper, si tu penses trop aux murs et aux lois, ma chère petite. Le but ultime de la vie d'une femme doit être le bonheur. Alors, ne perds pas ton temps à chercher des murs pour t'y cogner la tête* ». ¹¹⁹ Les idées qu'elles cherchent à transmettre sont souvent en relation avec la liberté et l'indépendance des femmes.

Dans *Rêves de Femmes* Mernissi rend hommage à toutes les femmes qu'elle a côtoyées en racontant des contes et des histoires de féministes. Mernissi porte une grande admiration pour Schéhérazade, d'ailleurs elle la considère comme une porte parole des femmes et également leur protectrice contre l'abus du pouvoir politique. Les femmes de la famille de Mernissi narraient des histoires des femmes féministes arabes, des figures de légendes comme la reine Shajart ad-Durr et Schéhérazade, la célèbre conteuse des Mille et une nuit, qui projette l'icône de la femme belle et intelligente selon Fatima Memissi.

Le féminisme se manifeste dans le récit de Mernissi par le biais de la solidarité entre les femmes du harem qui se sentent toutes méprisées par leur société. Elles essayent de créer des moments de détente et de distraction dans le harem pour s'échapper de ce monde masculin qui les assiège par son autorité. D'ailleurs, la mère de Mernissi avait peur que sa fille finisse par devenir une femme claustrée et soumise. Elle a espéré que la petite Fatima puisse devenir un jour une femme libre, instruite et indépendante.

¹¹⁷ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes*, Op.Cit, p.135.

¹¹⁸ TALAHITE, Fatiha, « Féminisme et islam. Fatema Mernissi, une pionnière ? », In <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02263791/document>, consulté le 08-06-2020

¹¹⁹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes*. Op.cit, p.83.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

On a besoin d'apprendre à crier et à contester, de la même manière qu'on a appris à marcher et à parler. Pleurer quand on t'agresse, c'est en redemander. Ma mère était tellement inquiète qu'au fil des années je finisse par devenir une femme soumise, que pendant les vacances d'été elle a consulté la grand-mère Yasmina, connue pour être inégalable lorsqu'il s'agissait de s'affronter à qui que ce soit.¹²⁰

Mernissi dénonce dans son romans la réalité et l'injustice de la société maghrébine, elle dévoile un immense désir de combattre le poids des traditions qui pèsent et entravent la liberté des femmes. Considérée comme écrivaine engagée, Mernissi n'a jamais cessée son combat contre la loi patriarcale et toutes les coutumes qui privent l'émancipation féminine la réduisant au silence. Mernissi est convaincue que la femme arabe est victime de la mauvaise interprétation des textes religieux, et que l'homme a expliqué ces textes selon ses besoins et ses convictions:

Si les droits des femmes sont un problème pour certains hommes musulmans modernes, ce n'est ni à cause du Coran, ni à cause du prophète [Mohammed], et encore moins à cause de la tradition islamique, c'est simplement que ces droits sont en conflit avec les intérêts d'une élite masculine.¹²¹

Mernissi a toujours écrit en montrant tout au long de ses ouvrages comment les femmes marocaines ont résisté face au pouvoir masculin grâce à leur volonté. Son engagement pour la libération de la femme, la pousse à déclarer la guerre contre les pouvoirs autochtones, contre l'oppression du genre et contre la marginalité sociale, politique et économique. Elle a lutté pour la reconnaissance de la lutte des femmes du monde arabe.

Elle a fait l'exception par rapport aux autres féministes arabes, car elle s'est basée sur la religion pour défendre les droits de la femme, d'ailleurs elle a été critiquée avec véhémence par plusieurs critiques. Ses pensées et ses idées deviennent une véritable menace pour le système patriarcal: *Le féminisme doit se cantonner aux droits de la femme individuelle ... les femmes féministes doivent rester laïques en se refusant à toute concession, se faire les championnes de l'idéal moderne de la femme égale et autonome, et*

¹²⁰ Ibid., p.110.

¹²¹ BELARBI, Lamiae, « Fatima Mernissi, sociologue, écrivaine et féministe marocaine (1940-2015) », In https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/citoyennes/chapter/_unknown/ consulté le 15/06/2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

s'opposer à toute notion de justice sociale orientée religieusement et fondée collectivement ». ¹²²

Elle était parmi les premières féministes arabes qui ont défendu l'importance du travail domestique, une des tâches indispensables des femmes marocaines qui n'étaient pas reconnues à cette époque. Mernissi a toujours dénoncé le fait que les femmes soient obligées d'accepter le travail domestique, sans avoir le droit d'aller à l'école ni d'obtenir un diplôme ou de travailler, que ce soit dans la sphère publique ou privée.

Fatima Mernissi a mené un projet en essayant de changer la vision masculine envers la femme. Elle a tant lutté contre les injustices subies par la femme traditionnelle, elle défendait l'émancipation, et le droit à la scolarisation de l'élément féminin. Elle s'est engagée durant toute sa carrière, réussissant à faire preuve de volonté au moment de traiter des questions primordiales au sein de la société marocaine.

Elle a voulu transgresser toutes les frontières imposées par le mâle. Mernissi a étudié le Coran pour défendre les droits des femmes, Les recherches qu'elle a menées durant des années avaient pour but de confirmer que l'Islam n'a jamais discriminé la femme, au contraire les femmes avaient une place considérable durant la civilisation islamique. En donnant une voix à toutes les femmes qui sont oubliées, enfermées et claustrées, Mernissi s'est sentie responsable et engagée envers ces femmes. Elle a pris le Coran comme un appui et une référence pour confirmer sa thèse.

Mernissi entreprend donc une relecture des textes sacrés, du Coran, du Hadith et des œuvres des grands commentateurs. Pour se prémunir contre les attaques des théologiens orthodoxes musulmans et des conservateurs, elle s'appuie sur le principe, reconnu par le Coran, de l'obligation faite à tout musulman de recourir à la raison (al Aql) pour décoder cet ensemble de signes qu'est le Coran. Mernissi fait également appel aux données des sciences modernes comme la psychanalyse, la sémiotique, la linguistique et l'analyse politique. ¹²³

Mernissi a réussi malgré tout à révéler une partie oubliée de l'histoire islamique et a pu mettre en évidence le rôle que les femmes arabes ont joué dans la vie politique et sociale. Elle s'est lancée comme une féministe et une intellectuelle musulmane « *Fatima Mernissi*,

¹²² BOURGET Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Ed. Karthala, Paris, 2002, p.54.

¹²³ MELLOUKI, M'hamoud, « Fatima Mernissi, Le harem politique: Le Prophète et les femmes », In <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1991-v4-n2-rf1644/057660ar.pdf>, consulté le 28-06-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

n'éprouve aucune crainte à évoquer les coutumes les plus controversées dans le monde musulman ». ¹²⁴

Sa grand-mère maternelle, Yasmina a inspiré à Mernissi la lutte féministe et lui a transmis les prémisses d'une grande connaissance de la religion musulmane et du hadith. L'Islam tel que le comprennent les femmes de l'entourage de Mernissi est l'Islam égalitaire sur lequel Mernissi insiste dans son roman *Rêves de Femmes* « *Ma mère avait toujours rejeté la supériorité masculine comme étant absurde et entièrement antimusulmane, Allah nous a tous créés égaux, disait-elle* ». ¹²⁵ Les femmes au harem étaient convaincues que la religion n'a jamais été un obstacle pour leur émancipation mais c'est les pensées de la société patriarcale qui les ont empêchés de se libérer. La mère de Mernissi dans *Rêves de femmes* n'a jamais cessé d'encourager les filles au harem pour s'imposer dans la société en tant que femmes.

Les temps vont devenir moins durs pour les femmes, ma fille. Ta sœur et toi allez recevoir une bonne éducation, vous circulerez librement dans les rues et les jardins, et vous découvrirez le monde. Je veux que vous deveniez indépendantes et heureuses. Je veux que votre vie soit une cascade d'enchantements sereins. Cent pour cent de bonheur. Ni plus ni moins. ¹²⁶

Mernissi voulait vraiment améliorer les conditions des femmes à travers ses écrits. Elle ne critique pas l'homme mais plutôt les traditions et les coutumes qui ont conduit la femme à un statut inférieur. Elle disculpe l'islam du fanatisme, de l'ignorance en citant les femmes du prophète et d'autres femmes musulmanes qui jouissaient de plus de liberté que ses compatriotes contemporaines.

Mernissi voulait blanchir l'Islam des mauvaises interprétations tout en accusant le mauvais usage de l'Islam, en s'en engageant et en défendant la religion.

A vouloir étouffer la dimension égalitaire de l'Islam pour s'enrichir et avoir une vie meilleure. Voilà qu'ils se trouvaient dépouillés de leurs privilèges les plus personnels. Et, contrairement à l'esclavage qui ne touchait que les riches, le changement du statut des femmes touchait tout

¹²⁴ TALIBI, Khadîdja, « L'impact de l'espace dans le bouleversement de l'éducation bourgeoise dans *Rêve de femmes* de Fatima Mernissi et Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir », In <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02065490/document>, consulté le 29-06-2020.

¹²⁵ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes*, Op.cit, p.9.

¹²⁶ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes*, Op.cit, p.103.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*le monde, aucun homme n'était épargné, quels que soient sa classe et ses moyens.*¹²⁷

Pour Djebbar, l'écrivaine a choisi d'assumer son féminisme en défendant les droits de la femme arabe, de vivre en égalité avec l'homme sans faire appel à la religion. Écrire pour Djebbar comme pour Mernissi porte en lui les germes d'un acte politique, celui de changer le monde féminin. Même si le féminisme se diffère chez les deux écrivaines mais leur seul objectif, reste le même, c'est d'atteindre le plaisir de vivre dans un rapport humain entre le masculin et le féminin où les femmes et les hommes sont égaux.

II.3. Postures Djebbarienne et Mernisienne entre être et devenir

II.3.1. Postures Djebbarienne: Reviviscence des voix ensevelies et des paroles étouffées

La notion de posture a été élaborée par Alain Viala, puis par Jérôme Meizoz après quelques années. Issue du latin « *Positura* » signifie « *position* » et « *disposition* », cette notion a une double acceptation: d'une part, une première acceptation dont a déjà usé Montaigne dans *ses essais*, c'est une *attitude de position du corps*, ce qui attribue au terme une dénotation exclusivement anatomique. Et d'autre part, c'est une attitude morale d'une personne. Selon Alain Viala, elle désigne *dispositions, positions et prises de positions*. C'est aussi: « *une manière singulière d'occuper « une position » objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques* ». ¹²⁸

Mais, c'est grâce aux travaux de Jérôme Meizoz qui ont permis d'installer cette notion de posture au carrefour des disciplines de la sociologie, de la littérature et de l'analyse des textes, la définissant comme « *la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire* ». ¹²⁹

Ce concept théorisé par Meizoz offre l'avantage fondamental d'une approche conjointe d'éléments « internes » et « externes » à l'œuvre, reposant sur la conciliation de plusieurs outils conceptuels empruntés à diverses modélisations explicatives du fait littéraire (sociologie des champs, analyse du discours, sociocritique, poétique, stylistique). ¹³⁰

¹²⁷ AMMAMOU, Hayat, « Fatima Mernissi Figure emblématique d'une féministe En terre d'Islam », Ed. Centre culturel du livre, Casablanca, 2019, p.24.

¹²⁸ MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, *Approche de la réception, Sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*, Ed. PUF, « Perspectives littéraires », Paris, 1993, p. 216.

¹²⁹ MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Éd Slatkine, Genève, 2011, p.75.

¹³⁰ STIENON, Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COntEXTES* [En ligne], 8/2011, disponible In <https://journals.openedition.org/contextes/4721> consulté le 10-08-2021.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Il faut noter que tout ce qui est inclus sous le nom de « *posture* » ne prend sens qu'en relation avec d'autres normes et pratiques du champ intellectuel, relevant des éléments de différentes formes de vie pouvant - être décrits à différentes périodes: des postures qui relèvent de conduites sociales, c'est à dire manières de se présenter au public, conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, ainsi que des conduites verbales.

Selon Meizoz, la notion de posture se présente comme *un concept opératoire essentiel pour rendre compte des phénomènes auctoriaux fournissant, ainsi, le privilège de (re)lire les faits littéraires de façon agencée en incorporant des faits parfois imperceptibles à un système explicatif évident*. Jérôme Meizoz présente encore, la posture comme *un outil descriptif*, car « *ce concept rend compte de l'élaboration de représentations de soi par un auteur dans ses manières d'être, dans le discours qu'il tient sur lui-même et/ou dans les manifestations auctoriales qu'il livre à travers son travail d'écriture* ». ¹³¹ Il faut, donc, penser l'articulation entre un sujet biographique (la personne civile), un rôle social (l'écrivain) et *l'énonciateur textuel*. Jérôme Meizoz ajoute:

Le recours au concept de « posture » est initialement motivé par la nécessité de rendre compte de la part de singularité et de conscience agissante intervenant dans le positionnement littéraire de tout auteur et allant de pair avec la nécessaire dimension de mise en scène à laquelle il se livre dès lors qu'il a à gérer publiquement son image d'écrivain. Sont donc considérées comme participant d'une posture, les diverses modalités auctoriales de présentation de soi qui rejouent ou déjouent une position dans le champ littéraire. Ces modalités étant d'ordre verbal (scénographies, ethos, choix stylistiques) et non verbal (look, comportement, conduite de vie). ¹³²

Dans le domaine des lettres et des sciences humaines, le terme posture a souvent été utilisé de façon *intuitive* révélant une « *Attitude morale* » qui renvoie, dans un sens figuré, à la « *condition sociale, politique économique, de quelqu'un* ». ¹³³ Mais dans les acceptions usuelles, Pierre Bourdieu dans *questions de sociologie* utilise le terme « *posture* » comme synonyme de « *dispositions du corps* » ou « *habitus* » qui englobent cette « *structure structurante et structurée* ».

À la suite des travaux de Dominique Maingueneau, on peut différencier la notion d'ethos entre *ethos discursif* et *ethos prédiscursif* ou *préalable*. La notion de posture,

¹³¹ MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Op. Cit., p.210.

¹³² Ibid.

¹³³ AMAND, Saint-Denis, VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *CONTEXTES* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, disponible In <http://journals.openEdition.org/contextes/4712>; DOI: 10.4000/contextes.4712, consulté le 12-08-2021.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

conduite conjointement *verbale* et *non verbale*, permet de fédérer des interactions entre *l'ethos discursif* d'un auteur et sa position dans le champ (littéraire, politique et religieux). La notion de posture appelle à *penser relationnellement à un agir linguistique (Ethos discursif) et des conduites sociales (Ethos prédiscursif)*.

Dans la notion de posture, deux dimensions inséparables sont incluses:

- Une dimension non discursive (l'ensemble des conduites non verbales de présentation de soi: Allure...)
- Une dimension discursive (Ethos discursif) selon Roland Barthes: « *Ce sont « les aires » que se donne le locuteur par son discours* ». ¹³⁴

Il y a dans la notion de posture, l'idée *d'une image préalable*. Le mot « *image* » ne restreint pas la posture à une seule dimension discursive (verbale), mais à un ensemble de signes composés par l'attitude (sociale) corporelle (vêtements, gestes, voix...), elle relève, ainsi, des représentations en usage dans une société: « *La posture est le fruit de la combinaison de l'actionnel et du discursif. Un auteur pendant la période moderne repose sur la distinction entre vie privée et vie publique. À ce sujet on note que « la posture » décolle en quelque sorte de l'homme civil* ». ¹³⁵

La posture se forge, donc, dans *l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics*, anticipant ou réagissant à leurs jugements. En effet, la « *posture* » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans la création de son œuvre. La posture relève alors des représentations en usage dans une société donnée, et de manière en quelque sorte complémentaire.

La posture, c'est donc « *une façon de prendre la parole, d'énoncer un discours, d'assumer un texte. En effet, sur son versant langagier, la notion de « posture » recouvre celle (rhétorique) de l'ethos* ». ¹³⁶ Pour agir sur l'auditoire, l'orateur ne doit pas disposer uniquement d'arguments valides, c'est-à-dire maîtriser le logos, ni produire un effet puissant sur lui, autrement dit agiter les passions du pathos, il lui faut aussi: « *affirmer son*

¹³⁴ BARTHES, Roland, *Le degré Zéro de l'écriture*, Ed. Du Seuil, Paris, 1972, pp. 212-215.

¹³⁵ MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Op. Cit, p.27.

¹³⁶ AMOSSY, Ruth (dir), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Ed. Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance ». ¹³⁷La notion de *posture littéraire* d'un auteur paraît habilement renforcer ces mécanismes et ces modes qui dirigent le moment où l'*auctor* juge être en train d'*exercer son autorité sur le tout dire et le tout cacher*. ¹³⁸

Jérôme Meizoz ajoute aussi qu'une posture est *une auto-crédation*, car elle *réengendre l'auteur, le démultiplie: elle rejoue sa position ou son statut dans une performance à la fois physique et verbale*. Elle sélectionne des *valeurs et des faits* dans la *biographie de l'auteur* ou dans son point de vue très particulier sur le monde, créant ce qu'il appelle une « *fable biographique* ». ¹³⁹Donc, l'adoption, consciente ou non d'une posture est constitutive de l'acte créateur puisqu'elle est *une auto-crédation*, une posture n'est jamais définitivement acquise mais toujours sujette à modification et à adaptation aux circonstances, puisqu'elle se base obligatoirement sur une donnée circonstancielle « *Biographique* » dont le sujet n'est jamais qu'une autorité relative.

Il paraît que le « *passif* » d'un auteur, la densité des postures qui ont été les siennes avant est fondamentale. Il y a adaptation constante de la posture dans un mouvement de *présentation de soi* que la réception transforme en retour, et à laquelle l'auteur réagit, *s'adapte*. Pour Erving Goffman, parler de posture n'a pas de sens que dans une *perspective interactionnelle*.

La posture se conçoit, en effet, comme mode de *présentation de soi* par l'écrivain dans le cadre particulier du rôle et de la place que cet écrivain conçoit d'occuper par rapport à son œuvre et par rapport à un lecteur supposé. Ces traits relevant de cette présentation de soi, se situent en effet sur *la carte d'identité posturale* d'un écrivain regroupant à la fois des notions relevant de « *l'ethos* » (la rhétorique) et de celles d'« *écrivain imaginaire* », notion définie par José Luis Diaz. ¹⁴⁰Une étude de la posture rejoint souvent un système de *représentations collectives*, ce qui pousse à concevoir,

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ CLIVAZ, Claire, cité in GUETTAFI, Sihem, *Postures de création et transfiction dans l'œuvre de Aïcha Lemsine*, thèse de doctorat, université de Ouargla, 2019, p.130.

¹³⁹ ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire: Céline et la littérature contemporaine*, Ed. Gallimard, Paris, 2005, p.50, cité in MEIZOZ, Jérôme, « Qu'entend-on par posture ? », *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ed. Slatkine Érudition, Genève, 2007.

¹⁴⁰ DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Ed. Honoré Champion, Paris, 2000, p. 85.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

justement, comment *les postures individuelles* remettent en question *les représentations collectives* de l'être écrivain dans le champ littéraire.

Selon Alain Viala, afin de comprendre la trajectoire d'un écrivain, c'est-à-dire « *l'ensemble des positions successivement occupées par un écrivain* », il faut donc passer « *de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain* ». ¹⁴¹ En effet, la réflexion sur les représentations collectives et l'existence de conceptions posturales dominantes au sein d'une génération méritent que l'on s'y arrête quelques instants. Meizoz précise encore « *qu'une posture emprunte effectivement ses données à un répertoire de récits fondateurs présents dans le champ littéraire* ». ¹⁴²

La posture ne comprend pas que *l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain*, mais encore les relations qu'elle tisse avec la trajectoire et la position que l'auteur conçoit avec des groupes littéraires, des réseaux d'écrivains contemporains ou passés, avec des genres littéraires qu'elle investit, enfin avec les publics (critiques ou autres). La posture littéraire identifie l'auteur dans le champ: « *en donnant une œuvre, il [L'auteur] construit une image de lui-même et au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue...* ». ¹⁴³

Pour Jérôme Meizoz, dans quelle mesure l'image de soi est-elle *produite, concertée et contrôlée par l'écrivain* ? La *posturologie* vise à déterminer l'écrivain en tant qu'acteur du champ littéraire, sans négliger pour autant la personne biographique de l'auteur et l'inscription textuelle de l'instance auctoriale. En séparant le statut sociologique de l'écrivain des représentations qu'il se crée de lui-même, la posture pose, alors, la question de l'intervalle de liberté participant dans ce mouvement *d'auto-crédation* puisque l'activité d'une posture est liée à l'ensemble *des conditions sociales qui lui préexistent*.

S'intéressant aux postures d'écrivains, nous nous interrogeons sur la façon dont un auteur occupe incontestablement sa position dans le champ littéraire. Selon cette perspective, la notion de posture pour définir la position de l'auteur dans le champ littéraire, souscrit d'associer les dimensions individuelles et collectives, discursives et sociologiques, des stratégies d'existence symbolique d'un écrivain à travers les travaux de

¹⁴¹ MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, *Approche de la réception, Sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*, Op. Cit., p. 216.

¹⁴² MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Op. Cit., p.25.

¹⁴³ VIALA, Alain, Op. Cit., pp. 197-198.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Jérôme Meizoz et d'autres pour permettre une mise en scène de l'auteur par lui-même, gouvernée par *une dramaturgie* lui permettant de se positionner.

Alain Viala ajoute, par ailleurs, que « *chaque posture [d'un auteur] postule une manière de se situer par rapport aux destinataires. Leur succession dessine un parcours avec un point de départ et un aboutissement, et une manière d'accomplir ce parcours* ». ¹⁴⁴ Ce que l'auteur recherche, «... *c'est d'instruire son lecteur dans les choses de l'art, de le former, par la connaissance du processus de création artistique, pour sa fonction à lui: celle de lire correctement les livres* ». ¹⁴⁵

Si la posture est « *la manière dont les écrivains produisent et contrôlent une image d'eux même* », ¹⁴⁶ cela leur permet d'exprimer *sa richesse, sa complexité et sa réflexivité* se matérialisant dans l'étude sociologique, dans les discours philosophiques et historiques, dans le traitement des activités et des modalités littéraires concernant la *singularisation* des *figures scénographiques auctoriales*, conférant à l'auteur à la fois une fonction (selon Michel Foucault 1969) et un statut changeant au fil des siècles (selon Anne Marie Chartier 1998).

Posture ou *Persona* qui peut s'expliquer par *conscience de soi, personne pensante*, est la faculté de dire « Je » pour l'écrivain, c'est aussi la part de sa *personnalité propre* qu'il autorise à livrer consciemment ou inconsciemment à ses lecteurs. La posture, souvent liée à un système de valeurs, à des modes de représentations, est une *personnalité rêvée ou souhaitée*. C'est une construction à partir de la personnalité réelle de l'écrivain, ou de l'écrivain portant un masque « *persona* ».

La posture est, aussi, selon Jérôme Meizoz, « *un comportement personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut permettant à un auteur de rejouer et de renégocier sa « position » dans le champ littéraire par divers modes « de présentation de soi » ou « posture* ». En effet, la posture ne prend corps qu'à travers divergentes mises en rapport avec la position de l'auteur dans un champ (ou avec un public); elle serait, ainsi, la mise en œuvre individuelle d'un imaginaire collectif préexistant, c'est-à-dire que toute posture qui se donne comme singulière, inclurait en elle l'emprise du collectif.

¹⁴⁴ Ibid., p.217.

¹⁴⁵ MOUTOTE, Daniel, *André Gide: esthétique de la création littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 1993, p.178.

¹⁴⁶ MEIZOZ, Jérôme, Op. Cit., p. 9.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

En somme, le recours à la posture fait apparaître un espace transitionnel entre l'individu et le collectif. À ce propos, Gustave Lanson avance que l'écriture: « *est un acte individuel, mais un acte social de l'individu* ». ¹⁴⁷ Donc, une posture s'accomplit à la cheville de l'individuel et du collectif. *Nulles part dans la maison de mon père et Rêves de femmes* interrogent les diverses postures attachées à la pratique de leurs écrivaines. Penser en termes posturaux implique une conception plurielle du sujet et de l'action, et de la capacité de l'individu- *auteur* à renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés: « *La posture, rejoue une position et un statut social dans une performance globale qui a valeur de positionnement dans une sphère codée de pratiques* ». ¹⁴⁸

Assia Djébar se présente comme romancière historienne: elle fait un retour sur le passé historique de son pays en mélangeant le personnel et le collectif: « *Cette démarche introspective et rétrospective dans les romans de l'auteur algérienne « Djébar » fait surgir, resurgir des refoulés de l'histoire personnelle et de l'Histoire nationale, des éléments oubliés consciemment, enfouis, voilés, mis de côté dans la conscience nationale ou personnelle* ». ¹⁴⁹ En effet, Assia Djébar incarne une posture émergente celle de l'écrivaine chroniqueuse qui veut libérer les voix féminine. Alors que Fatéma Mernissi se présente comme romancière sociologue enquêteuse, sa posture se manifeste comme écrivaine féministe qui cherche à libérer les femmes du harem.

La posture se compose d'une version rassemblant l'ensemble des éléments relatifs à l'identité *auctoriale* telle qu'elle se manifeste dans l'écriture et dans *le paraître d'un écrivain*, envisagée comme sa conduite à la fois verbale et non verbale dans la vie littéraire, manifestant une *singularité artistique autoritaire, récalcitrante* à toute autre valeur que celle du langage. La posture a ce mérite de donner toute sa place à la dimension collective des figures de l'auteur dont les spécificités masquent habituellement le caractère parfaitement social de leur apparition.

En donnant une œuvre, il [l'auteur] construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue. La posture d'un auteur se joue à l'articulation de l'individuel et du collectif: variation singulière sur une position, Il faut envisager la mise en scène de soi comprise comme autant de performance de révélation d'une personnalité corporelle et langagière sur une scène d'intervention fictive.

¹⁴⁷ LANSON, Gustave, *L'histoire littéraire et la sociologie, Essai de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Ed. Hachette, Paris, 1965, p.66.

¹⁴⁸ MEIZOZ, Jérôme, Op. Cit., p. 9.

¹⁴⁹ CHARLES, Aline, *Écrire le voile*, Op.Cit, p.20.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

On peut l'expliquer schématiquement comme présentation de soi et représentation scénique.¹⁵⁰

La posture, c'est le rôle que joue la personne de l'écrivain dans son positionnement dans le champ littéraire, ce que Jean Rodden appelle, « *la politique de fabrication d'une réputation littéraire* ». ¹⁵¹Le concept s'offre au chercheur comme un moyen qui vise à expliquer les différentes manières dont les écrivains fabriquent, sans en avoir conscience, *leur image publique*. Cette image, cette *identité littéraire* permet particulièrement aux écrivains d'occuper *de façon singulière* une position dans le champ littéraire: « *Je regarde autour de moi; et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime; comme vous en allez juger* ». ¹⁵²

La posture est ce que l'écrivain dégage à ses lecteurs, sa position par rapport à ce qui se passe autour de lui. A travers cette posture, le lecteur se met en relation avec son écrivain, il le soutient dans ses réactions ou il le rejette.

La posture n'est signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment. [Cette notion] a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage: simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part, la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc....), d'autre part, c'est l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos. ¹⁵³

Assia Djébar se montre comme une auteure qui s'impose par une écriture qui reflète une écrivaine aux prises avec son temps. Ses positions et ses engagements pour la liberté de la femme et du féminisme sont au cœur de ses écrits. En effet, décrire des postures d'auteurs suppose une distinction supplémentaire, empruntée à Daniel Osler: « *Il s'agit de ne pas confondre le statut sociologique d'un auteur et la figure de celui-ci, soit les représentations qui en sont données* ».

Pour Assia Djébar, le positionnement du Soi féminin comme celui d'autres personnages féminins (mères, épouses, sœurs, amies...) s'observe dans les interstices de ses textes, ces visages de femmes font émerger sa posture. Dans ses romans, elle « *se masque* » pour se dire derrière des personnages et des lieux fictifs sans jamais y disparaître

¹⁵⁰ MEIZOZ, Jérôme, Op.Cit.

¹⁵¹ RODDEN, John, *The Politics of Literary Reputation: The Claiming and Making of "St. George" Orwell* (1989), Ed. Oxford University Press, New York, 2001.

¹⁵² DIDEROT, Denis, NAIGEON, Jacques André, *Œuvres inédites de Denis Diderot: le neveu de Rameau. Voyage en Hollande*, Parmentier Editeur, Paris, p. 140.

¹⁵³ MEIZOZ, Jérôme, Op. Cit.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

entièrement, elle se reflète, se traduit, se multiplie dans les « *jeux* » du « *je* » de ses personnages.¹⁵⁴ Chaque personnage féminin a sa propre posture mais toutes ses postures se croisent dans une seule posture majeure qui est: faire revivre les voix féminines ensevelies.

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder hors des murs et des prisons !...La femme- regard et la femme-voix.¹⁵⁵

La prise de la parole, la mise en dialogue et l'affirmation d'un discours féminin sont au centre de sa posture. Les femmes chez Assia Djébar peuvent « *parler avec* », « *parler dans* », « *faire parler* » et « *parler haut et fort* ». Face au monologue masculin qui n'accepte aucune vision féminine, les voix des femmes sont de plus en plus importantes, elles sont des voix féminines qui interrogent mais également celles qu'on interroge. Par son écriture, Assia Djébar essaye de prendre la fonction de *porte-parole*, de *porte-mémoire* de la femme algérienne. Dans *le texte*, elle juxtapose deux modèles féminins, à savoir la femme traditionnelle et soumise, ainsi que la femme libérée qui se fait porte-parole de ses consœurs enfermées.

Ces images me reviennent dans ce calfeutrement sous les plafonds bas, dans une pénombre où se dispersent les voix des villageoises, tantôt éraillées, tantôt joyeuses. Il prend parfois l'envie à l'une des baigneuses jeune ou surtout veille, de désirer entendre soudain sa propre voix- voix déchirée au contraire profonde, puissante, flot dominant celui de l'eau-, oui, sentir sa voix dans les buées moites, planer partir à la dérive, voix d'une seule, alors que toutes, soumises ou tranquilles, resteront rivées à l'époux, aux enfants..., près de celles qui ne quitteront jamais le village, la voix d'une seule pourrait se libérer, sans retour, neuve !¹⁵⁶

Pour Djébar, il y a une grande détermination de sauvegarder les valeurs de l'identité par l'intermédiaire de la culture orale. Introduire la parole féminine chez elle fait raviver une mémoire collective, et exprime une revendication identitaire. Nous assistons à un retour aux origines qui devient primordial pour cette écrivaine, qui semblent devenir,

l'irruption de l'oralité dans le texte écrit n'est pas seulement à penser comme un retour du refoulé –thèse psychologisante- mais comme modalité de réintroduire le temps et par conséquent, un point réel(et non un effet du réel) dans le corps lisse de l'espace de la nouvelle, le temps de

¹⁵⁴ GUETTAFI, Sihem, Op. Cit., p.135.

¹⁵⁵ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, Op, Cit., p.68.

¹⁵⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle par dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.75.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

la parole, l'habitant privilégié de la parole fait craquer la spécialité lisse du texte et rappel que la saveur des mots vient de ceci que la règle de l'art consiste à ne jamais céder sur son désir.¹⁵⁷

L'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar restaure la parole muette des ancêtres, déploie les émois de la conscience féminine et en même temps investit une plus large dimension: elle est parole dénonciatrice de la souffrance de la femme algérienne.¹⁵⁸

Pour cette écrivaine, d'autres voix féminines émergent de leurs silences, donnant naissance à un modèle de femme nouvelle. Ainsi, la prise de parole des femmes est belle et bien prise: «*Écrire c'est finalement continuer le dialogue avec l'aïeule, poursuivre la voie tracée, faire fructifier l'héritage.* ».¹⁵⁹ A ce propos Antonia Pagan Lopez déclare sur l'écriture Djébarienne:

Pour Assia Djébar, l'écriture est un moyen de témoignage de l'importance de l'oralité dans sa culture arabe. Écrire est une façon durable de laisser entendre la voix muette des femmes à travers l'histoire. C'est ainsi qu'elle fait revivre la voix des aïeules, voix ancrée dans la mémoire du passé, parole qui n'a pas pu être codifiée dans l'écriture.¹⁶⁰

La posture de dévoilement est également présente chez Djébar où elle dévoile la nécessité d'entrer en contact avec la culture orale de son pays pour la réconciliation de son identité tiraillée entre la culture d'origine et la langue d'écriture. En effet, l'oralité semble permettre à Djébar de frôler l'âme ancestrale, les racines longtemps enfouies sous le poids des invasions et de réparer la déchirure identitaire et culturelle causées par l'histoire, usant de la langue française pour transmettre ce patrimoine extraordinaire. Djébar nous ramène à des espaces féminins parfois intimes pour voir les mouvements corporels des femmes qui s'imaginent libres en dansant seul ou entre elles. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, elle nous fait part de ses moments intimes dans la maison paternelle, dans sa chambre entre quatre murs.

J'aime danser seule, entre quatre murs, sur plusieurs rythmes: une danse que j'improvise, non pour me voir ni m'admirer, seulement pour sentir le flux sonore me pénétrer par la plante des pieds puis courir le

¹⁵⁷ BENFOUR, A, « L'ensablement », dans Itinéraire et contact de cultures, *Littérature et oralité au Maghreb*, n°15/16, L'Harmattan, Paris, p.39.

¹⁵⁸ PAGAN LOPEZ, Antonia, « Assia Djébar ou l'écriture-parole », *Francofonia*, 2003, disponible In <file:///C:/Users/Pc/Downloads/assia%20djébar%20%C3%A9criture%20parole.pdf>, consulté le 25-07-2021.

¹⁵⁹ ACHOUR, Christiane, cité in CHARLES, Aline, *Écrire le voile*, Op.Cit, p.28.

¹⁶⁰ PAGAN LOPEZ, Antonia, Op. Cit.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*long de mes jambes, remonter en moi, mon corps cherchant lentement le tempo ...*¹⁶¹

La posture d'Assia Djébar nous ramène à un foisonnement de voix féminines allant de la parole au chant, franchissant le murmure et le chuchotement pour aboutir au cri libérateur. Elle est à la fois « écouteuse » et « transmetteuse ». Cette posture a réussi à libérer la voix de la femme et de la révolutionner contre le silence qui a longtemps perduré. Assia Djébar tente par cette initiative de réveiller en ces femmes un esprit de contestation, ce que prouve Méléna Horvath:

*L'écriture d'Assia Djébar retrace l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, silence de la femme dans la société patriarcale, à travers le surgissement de la voix sous forme de cris et de musique, jusqu'à l'articulation de la parole féminine. Par son écriture dans l'entre deux culturel et linguistique, la narratrice crée un lieu d'expression à la parole féminine et dans cet espace intermédiaire sa propre voix peut s'exprimer de manière individuelle, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine.*¹⁶²

*Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille surtout quand il s'agit d'une écrivaine qui a consacré toute sa vie à défendre la liberté des femmes. Ces femmes qui ont été privées de leurs voix: « La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme ».*¹⁶³

Pour mieux comprendre la complexité de l'approche djébarienne par rapport à la voix, nous citons la définition de Mireille Calle-Gruber

*Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djébar soit en fin de compte la voix: (re) prise à l'instant, timbre d'outre silence, souffle de l'entre lettre, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes- au sens où le violon à une âme: morceau de bois portant des cordes- c'est-à-dire cheville ouvrière.*¹⁶⁴

Assia Djébar adopte une posture polyphonique, elle nous offre un témoignage faisant appel à une mémoire affranchie par des voix féminines de différents milieux, dévoilant le rôle crucial de la femme durant la guerre de libération nationale algérienne. « Ce

¹⁶¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.212.

¹⁶² HORVATH, Miléna, « Retour aux voix perdues de l'origine », *SMEN, Revue Sémiolinguistique des textes et discours*, 2004, disponible In <https://journals.openedition.org/semen/2232>, consulté le 15-08-2021.

¹⁶³ BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Ed. Folio, Paris, 1973, p.45.

¹⁶⁴ CALLE- GRUBER. M, « ...Et la voix s'écri (e)ra: Assia Djébar ou le cri architecte », *Le Renouveau de la Parole identitaire*, Montpellier-Kingston (Canada), Cahier du Grefic, n°2, 1993, pp. 275- 291.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

témoignage, avec sa polyphonie narrative féminine, devient personnel, affectif, angoissé, tout autant qu'il aurait longtemps été occulté par les pouvoirs en place. C'est cette longue absence qui au cœur du récit, qui en fait son système ». ¹⁶⁵

Les écrits de Djébar incluant des propos de femmes se présentent sous diverses formes: conversations, soliloques, monologues ou discours d'outre tombe. Par le biais de la polyphonie, la parole féminine devient plurielle, collective et par bribes ou dans le désordre sont très racontés les souvenirs. Cette optique de la narration des voix de l'ombre est renforcée dans les textes Djébarien, où les protagonistes sont essentiellement des femmes.

II.3.2. Postures Mernisienne: Dés-ensevelissement du Harem et Imagination créatrice

Lors d'une interview accordée à Serge Ménager, Fatéma Mernissi souligne que « le féminisme ne me vient pas de l'Occident, mais des femmes du harem ». ¹⁶⁶ L'écrivaine a donc choisi cette posture de féministe en côtoyant les femmes au harem. Ce contact avec les autres femmes l'a poussée à prendre la parole à la place de ces femmes enfermées. Le féminisme de l'auteure naît du rêve d'atteindre le plaisir dans un rapport humain entre le masculin et le féminin où le statut de la féminité est plus important que le féminin et où se lit l'émergence de l'individu femme dans une posture de revendication de droit, de présomption de liberté.

A travers cette posture, les femmes dans *Rêves de femmes* qui sont considérées comme des femmes illettrées, soumises et claustrées deviennent des femmes intelligentes, indépendantes et libres. En cherchant à créer leur propre univers féminin loin de la société patriarcale, ces femmes ont réussi à s'échapper de l'emprise du harem.

Fatéma Mernissi considère *Rêves de femmes* comme une révolution contre les traditions et les coutumes de la société patriarcale. Dans le harem, la femme armée de ruse et de parole a pu dépasser la force et le pouvoir des hommes. La posture de l'engagement de notre écrivaine a pour but de montrer que le combat de la femme date depuis longtemps et que la civilisation arabe est bien pleine d'exemples de femmes qui ont contribué à leur prise de conscience.

¹⁶⁵ LAAROUSSI, Fouad, « Eloge de l'absence dans La femme sans sépulture d'Assia Djébar », *Journal of Francophone Studies*, Yale University International, 2004.

¹⁶⁶ MERNISSI, Fatéma, cité in TALIBI, Khadija, « L'impact de l'espace sur le bouleversement de l'éducation bourgeoise dans *Rêve de femmes* de Fatima Mernissi et *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir », disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02065490/document>, consulté le 30-04-2020.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Cette posture se manifeste à travers le refus de notre écrivaine d'accepter les barrières mises par la société. Ces barrières qui condamnent la femme à vivre librement. Mernissi a grandi en voyant toutes les femmes rêvant d'avoir le droit de choisir ou de décider, elle a compris qu'elle devait se révolter contre toutes les lois et les règles qui empêchent la femme de s'émanciper.

Les femmes de la famille Mernissi étaient face à deux harems. Le premier était physique, c'est la grande maison familiale bien clôturée, fermée et surveillée par un gardien. Alors que le deuxième harem, était « invisible », l'écrivaine a consacré tout un chapitre sur ce harem qui est intégré aux cerveaux des femmes dès leur naissance, il s'agit des traditions, des coutumes et des stéréotypes inventés par la société et qui sont ancrés dans les têtes et surtout l'inconscient des femmes même quand elles sont loin du harem physique. Ce harem les accompagne où elles vont en les perturbant de se délivrer. Dans la posture de Fatéma Mernissi, la femme réalise très vite que pour se détacher des contraintes du harem « invisible », il faut savoir chercher son propre monde loin du harem physique.

Cette idée d'un harem invisible, une loi tatouée à mon insu sous mon front, bien logée dans mon cerveau, me troublait terriblement. Je n'aimais pas cela du tout, et je lui ai demandé de m'en dire davantageL'idée de se promener avec une frontière, un harem invisible dans la tête m'a perturbée, et je portais discrètement la main à mon front pour vérifier qu'il était lisse, pour voir si par hasard je n'en étais pas dispensée. Mais alors, les explications de Yasmina sont devenues de plus en plus alarmantes. Elle m'a dit que tous les lieux où l'on entre comportent des lois invisibles.¹⁶⁷

Le harem physique n'a pas empêché les femmes de s'émanciper et de réclamer l'égalité des droits avec l'homme, au contraire, cette situation les a poussées à s'entraider entre elles afin de gagner un combat mené contre les interdits. La « *Qa'ida* » comme préfèrent l'appeler les femmes au harem, était une sorte de menottes qui empêchent les femmes de bouger, de circuler et même de se déplacer. Cette « *Qa'ida* » est là pour substituer cet homme qu'on croit absent mais en réalité il est toujours présent.

Et quand je parle de lieu, a-t-elle poursuivi, je veux dire n'importe quel endroit, une cour, une terrasse, ou une pièce, parfois même une rue. Partout où il y a des êtres humains, il existe une qa'ida, une coutume, une tradition, une loi invisible. Si tu suis la qa'ida, rien de mal ne peut t'arriver» En arabe le mot qa'ida a plusieurs significations, qui ont toutes une base commune. Une règle mathématique ou un système légal sont une qa'ida de même que les fondations d'un bâtiment. Qa'ida est

¹⁶⁷ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p. 80.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

*aussi la coutume, ou le code des mœurs. La qa'ida est partout. Elle a ensuite ajouté quelque chose qui m'a carrément effrayée: Malheureusement, la plupart du temps, la qa'ida est contre les femmes.*¹⁶⁸

Le rêve pour ces femmes devient une nécessité afin de continuer à vivre, d'ailleurs c'est dans l'imagination que les femmes arrivent à s'évader de leur enfermement. Le titre de *Rêves de Femmes* prouve bien l'attachement de ces femmes aux rêves, Fatéma Mernissi a constaté que chaque femme au harem avait son propre rêve, mais toutes ces femmes avaient aussi un rêve commun, c'est avoir la possibilité de changer leur sort. Rêver au harem signifie un nouveau départ et une nouvelle aventure, c'est un remède contre la claustration et l'emprisonnement. Les femmes vivent une double vie, une réelle et l'autre imaginaire, elles basculent ainsi d'un espace vécu vers un autre rêvé.

Les femmes étaient obligées de chercher leur propre occupation dans le harem afin de supporter cet enfermement. Beaucoup d'activités sont inventées en cachette entre femmes comme les chansons, les contes et le théâtre pour créer une ambiance féminine. En écoutant des chansons d'amour de la libanaise Asmahan et de Abdelwahab, les femmes s'imaginent comme des héroïnes. Malheureusement, les femmes ne pouvaient pas écouter ces chansons à tout moment, elles devaient attendre que les hommes se dispersent pour qu'elles puissent accéder à leur salon. Cet espace était interdit à toutes les femmes du harem, mais l'envie d'écouter de la musique les a poussées à transgresser les règles imposées: « *Parfois, en fin d'après-midi, dès que les hommes quittent la maison, les femmes se précipitent sur la radio, l'ouvrent grâce à leur clé illicite et se lancent dans une recherche frénétique de musique et de chanson d'amour* ». ¹⁶⁹

Écouter les chansons au harem était interdit car les hommes craignent qu'à travers les chants, les femmes rêvent d'une vie plus paisible en se comparant à des femmes célèbres. Or, tout ce qui est interdit est fortement désiré par les femmes. Cette obsession d'accéder à leur désir devient une nécessité à tout prix.

La voix féminine au harem était une voix étouffée, une voix qui a été dépourvue de ces paroles car la femme n'avait pas le droit de donner son avis ou de déclarer ses sentiments. Mais les messages de liberté envoyés par la voix d'Asmahan effleurent l'esprit et libèrent la voix des femmes qui rêvaient toujours de s'échapper, de s'envoler, de connaître le monde. Le chant est une première expression d'un « je » libre, prolix. Il

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de femmes*, Op. Cit., p.133.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

traduit un état d'amour, de bonheur et de joie. La voix de cette chanteuse libère aussi les corps des femmes qui commencent à danser en suivant le rythme de la musique, en s'imaginant dans un bal dansant accompagnées d'un prince charmant. Ces voix bafouées se permettent de se lancer dans la cours du harem quand elles ne sont pas surveillées par des voix masculines. Les femmes commencent à crier pour créer une alliance féminine.

C'était encore mieux quand les doigts magiques de Chama réussissaient à capturer la voix ravissante de la princesse libanaise Ismahane, susurrant sur les ondes Ahwa ! Ana ahwa. Les femmes étaient littéralement transportées d'extase. Elles se débarrassaient de leurs mules en les lançant en l'air et dansaient pieds nus autour de la fontaine, l'une derrière l'autre, relevant d'une main leur caftan et serrant de l'autre un partenaire imaginaire.¹⁷⁰

Ce chant nous montre combien les femmes du harem étaient avides de la liberté et de bonheur, mais elles arrivent à continuer à rêver et à vivre en partageant ensemble des moments de joie. La solidarité et la complicité entre ces femmes forment une arme pour défendre leurs droits et leurs besoins.

Une autre activité au sein du harem, a permis aux femmes de créer un univers imaginaire. Il s'agit de raconter et d'écouter des histoires. Ce partage féminin devient l'échappatoire imaginaire: « *Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voudrais comme elle, apprendre l'art de parler la nuit.* ».¹⁷¹ Beaucoup de personnages historiques hantent l'esprit des femmes en écoutant et en racontant des histoires. Les femmes sont attirées par ces personnages féminins historiques qui représentent le courage et la bravoure des femmes. Le soir, au moment où tous les hommes sont occupés au salon, les femmes se cachent dans la terrasse pour animer leur séance théâtrale.

La posture de Mernissi est d'offrir une vie où les femmes peuvent se déplacer librement dans l'espace public, son souhait est de franchir les murs, et de « féminiser » l'espace public. Les « ailes invisibles » inventées par les femmes, nous expliquent leur envie de sortir de cette maison-cellule qui les condamne à voir l'extérieur. Chama, tante Habiba et la mère de Fatéma utilisent cette expression pour se donner un peu d'espoir, en espérant que chaque femme pourra s'envoler seule quand elle a juste envie.

¹⁷⁰ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.134.

¹⁷¹ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.65.

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

Cette idée magique me rappela que j'avais souvent entendu Chama, tante Habiba ou ma mère parler d'inciter toutes les femmes de la cour à se laisser pousser des ailes. Tante Habiba prétendait que tout le monde peut avoir des ailes... Les ailes ne sont pas nécessairement visibles, comme celles des oiseaux.¹⁷²

Les femmes inventent mille manières pour se révolter contre tout ce qui est traditionnel et interdit, elles voulaient s'imposer contre les gardiennes des traditions au harem. En créant et proposant de nouveaux motifs, Chama voulait changer les anciens dessins sur les tissus.

La broderie moderne était finalement une manière assez satisfaisante d'exprimer sa révolte, car on pouvait décorer plusieurs mètres de tissu en deux ou trois jours... Chacune décrivait donc le genre de fleurs qu'elle voulait broder, leurs couleurs, les teintes des bourgeons. Paralysées par la frontière qui leur était imposée, les femmes donnaient naissance à des paysages et des univers entiers.¹⁷³

Les femmes trouvent refuge chez la conteuse du harem « tante Habiba » le soir, car elle les impressionne avec ses histoires imaginaires, en les transportant loin du harem: « Ainsi par des soirées bénies, on s'endort en écoutant la voix de notre tante ouvrir des portes magiques donnant sur des prairies baignées de clair de lune. »¹⁷⁴ Les contes qu'elle raconte ensorcellent les femmes et même les enfants. A l'aide de Chama qui mimait toutes les histoires, les deux femmes prennent la position des jongleurs qui racontent des récits imaginaires. Les femmes sont donc invitées à un voyage dans le monde des merveilles et de l'imagination qui leur sert comme une échappatoire imaginaire. Ce statut de conteuse inspire notre narratrice: « Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voudrais comme elle, apprendre l'art de parler la nuit. »¹⁷⁵ Fatéma Mernissi engage le harem dans un dialogue avec le monde inscrivant des vies de femmes féministes et religieuses dans le socle culturel de l'audible.

Conclusion

Pour Djébar et Mernissi, il s'agit d'une volonté de repenser certaines modalités du féminisme occidental à travers leurs œuvres plus que de tenir un discours sur le féminin.

¹⁷² MERNISSI, Fatéma, Op.Cit., p.254.

¹⁷³ MERNISSI, Fatéma, Op.Cit., p. 264.

¹⁷⁴ Ibid

¹⁷⁵ Ibid

DEUXIEME CHAPITRE: ECRITURE FEMININE, PASSERELLE ENTRE ENGAGEMENT ET FEMINISME

En effet, nous pouvons les qualifier d'écrivaines contemporaines engagées dans un féminisme nouveau, c'est-à-dire dans une forme d'écriture féminine qui serait aussi une écriture féministe.

Les féministes postmodernes et poststructuralistes encouragent à emprunter le passage et surtout la transition du « *nous femmes* » vers le « *Nous féministes* ». Ce nouveau « Nous » est un lieu de rassemblement au profit d'une nouvelle revendication.

TROISIEME CHAPITRE

**POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET
MERNISSI**

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Introduction

Parler de la représentation nous amène à dévoiler le mystère, à connaître l'inconnu et à saisir le réel, à le comprendre et à le reproduire. Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner cette notion, souvent utilisée mais rarement définie dans les travaux littéraires. Nous voulons déterminer dans quelle mesure les personnages (masculins et féminins), l'espace et les représentations féminines sont réellement mises en texte chez Assia Djébar et Fatéma Mernissi. C'est donc cet aspect de la représentation littéraire, qui fera l'objet de notre recherche et de nos réflexions.

III. 1. Le féminin vs masculin

III.1.1. Représentation: une notion en mouvance

Dans son ouvrage *Pouvoirs et l'imites de la représentation sur l'oeuvre de Louis Marin*, Roger Chartier définit la représentation comme « *Représentation: image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents, et qui nous les peint tels qu'ils sont* ». ¹ Cette définition nous conduit vers l'« objet absent » (chose, concept ou personne) en lui substituant une « image » capable de le représenter convenablement. Représenter est donc faire connaître les choses par « la peinture d'un objet », « par les paroles et par les gestes », « par quelques figures, par quelques marques ». Il ajoute pour le mot représentant: « *celui qui dans une fonction publique représente une personne absente qui devait y être* » et « *ceux qui sont appelés à une succession comme étant à la place de la personne dont ils ont le droit* ». ² Cela veut dire que la représentation est toujours liée à une chose absente qui va apparaître et naître à travers elle.

Roger Chartier ajoute que le terme prend une seconde signification: « *Représentation, se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose* », ³ ce qui pousse la définition de « représenter » vers « *signifie aussi comparaitre en personne et exhiber les choses* ». ⁴ La représentation est ici la monstration d'une présence, la présentation publique d'une chose ou d'une personne. Le concept « représentation » renvoie au fait de représenter et à rendre présente une chose absente, même si cette chose est réellement

¹ CHARTIER, Roger, « *Pouvoirs et l'imites de la représentation sur l'oeuvre de Louis Marin* », In https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1994_num_49_2_279267, consulté le 15-07-2020.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

inexistante, dans l'espace ou dans le temps. Représenter consiste à « *présenter à nouveau (dans la modalité du temps)* », ou bien à mettre « à la place de (dans celle de l'espace) », le préfixe « re- » ayant « la valeur de la substitution », au sens où le signe présent se substitue à la chose absente ». ⁵

La représentation, selon Roger Chartier, se définit aussi comme « *l'instrument d'une connaissance médiate qui fait voir un objet absent en lui substituant une " image " capable de le remettre en mémoire* », ⁶ la relation représentative étant « *mise en rapport d'une image présente et d'un objet absent, l'une valant pour l'autre* ». ⁷ Roger Chartier a attribué l'image présente à un objet absent pour l'identifier. La relation entre une représentation et son objet se constitue à travers une manifestation et une interprétation; représenter, c'est non seulement faire apparaître l'absent mais aussi, par le fait même, attribuer une signification à l'objet représenté.

Quant à Louis Marin « *Représenter, ce n'est plus, ici, rendre présente une absence, mais plutôt « montrer, intensifier, redoubler une présence* ». ⁸ Cette définition vient pour renforcer la présence d'un objet ou d'une chose déjà présente. Le préfixe « re- » désigne une manière d'attirer l'attention et de mettre en scène ce qui est déjà présent, il n'est plus une substitution du présent à l'absent mais plutôt une confirmation et une affirmation de la présence. Nous pouvons dire aussi que les individus sont « en représentation », ou encore parler des « représentations de soi » pour désigner la manière dont ces individus réalisent et produisent une certaine image d'eux-mêmes, on parle ici de leurs comportements, de leurs attitudes et de leurs caractères.

Nous pouvons aussi ajouter un autre sens pour le mot « représentation », il s'agit de la signification scénique, théâtrale ou dramatique de la notion. La « représentation » dans ce cas, signifie la « *monstration d'une présence* », ⁹ la « *présentation publique d'une chose ou d'une personne* ». ¹⁰ Représenter quelqu'un, c'est le montrer devant un public.

⁵CHARTIER, Roger, cité par GAGNON, Alex In <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation> consulté le 25-06-2021

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

L'importance et le caractère central du concept de représentation en études littéraires viennent de ce qu'il est, pour ainsi dire, un concept premier, au sens où il est à la source de plusieurs interprétations complexes qui en sont plus ou moins directement dérivées. Le concept d'« imaginaire social » en fournit un exemple contemporain, puisqu'il est actuellement au centre des préoccupations de la sociocritique, il est défini d'après Pierre Popovic comme un « *ensemble interactif de représentations corrélées, organisées en fictions latentes* »¹¹ ou d'après Dominique Kalifa comme un « *système cohérent, dynamique, de représentations du monde social* »,¹² ou encore, dans une même perspective, comme l'ensemble instable et pluriel des représentations par l'entremise desquelles les individus qui composent une société se représentent ce qu'ils sont et ce que sont ou devraient être le passé, le présent et le futur du monde, social et naturel, dans lequel ils s'inscrivent.

L'imaginaire social est un système de référence, un ensemble de valeurs et principes qui représentent le soubassement de la représentation de tout chacun et sans lesquels cette représentation serait insignifiante. Dans le domaine sociologique, la notion de « représentation » a joué un rôle considérable, en ouvrant la voie à des perspectives variées ainsi qu'à plusieurs types d'analyse. La « représentation sociale » est un concept transversal et interdisciplinaire, utilisé dans le domaine psychologique, social et même littéraire. Ce qui rend sa définition complexe. Pour Serge Moscovici, le père fondateur de cette représentation, c'est:

une manière d'interpréter le monde et de penser notre réalité quotidienne, une forme de connaissance sociale que la personne se construit plus ou moins consciemment à partir de ce qu'elle est, de ce qu'elle a été et de ce qu'elle projette et qui guide son comportement. Elle est aussi « l'activité mentale déployée par les individus et les groupes pour fixer leurs positions par rapport à des situations, événements, objets et communications qui les concernent. »¹³

C'est avec le psychologue Serge Moscovici que s'élabore véritablement la théorie des représentations « sociales » à travers son étude sur la psychanalyse en 1961, pour qui la représentation a une genèse à la fois individuelle et sociale car tout individu tient sa représentation de la société. Depuis, elle a connu un large développement d'abord

¹¹ SINDACO, Sarah, « Compte rendu de Popovic (Pierre), Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne », In <https://journals.openedition.org/contextes/4003>, consulté le 01-08-2020.

¹² KALIFA, Dominique, Cité In GAGNON, Alex, « Représentation », In <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>, consulté le 01-08-2020.

¹³ JODELET, Denise, *Les représentations sociales*, Ed.PUF, Paris, 1997, p.59.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

européen puis international. Serge Moscovici s'inscrit dans la continuité d'auteurs comme Sigmund Freud, Jean Piaget ou Emile Durkheim, dont il s'est inspiré pour formaliser le concept de représentation sociale. Les représentations sociales sont un ensemble d'opinions, d'avis, de valeurs et de visions sur un objet (chose ou personne). Aujourd'hui, en psychologie sociale, particulièrement autour des travaux de Denise Jodelet, la représentation sociale est présentée par le biais de ces caractéristiques: ·

- Elle est socialement élaborée et partagée puisqu'elle se constitue à partir de nos expériences, mais aussi des informations, savoirs, modèles de pensées que nous recevons et transmettons par la tradition, l'éducation et la communication sociale
- Elle a une visée pratique d'organisation, de maîtrise de l'environnement (matériel, social, idéal) et d'orientation des conduites et des communications.
- Elle concourt à l'établissement d'une vision de la réalité commune à un ensemble social (groupe, classe, etc.) ou culturel.

Dans cette perspective, la représentation sociale se définit par un contenu se rapportant à un objet et par un sujet en rapport avec un autre sujet: toute représentation est représentation de quelque chose et de quelqu'un. L'acte de représentation est un acte de pensée. La représentation est le représentant mental de quelque chose.

Denise Jodelet donne une autre définition à la représentation:

*Est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social. Elle n'est pas le simple reflet de la réalité, mais fonctionne comme un système d'interprétation de la réalité qui organise les rapports entre les individus et leur environnement et oriente leurs pratiques.*¹⁴

De son côté, Jean-Claude Abric définit la représentation « *comme une vision fonctionnelle du monde, qui permet à l'individu ou au groupe de donner un sens à ses conduites, et de comprendre la réalité, à travers son propre système de référence, donc de s'y adapter, de s'y définir une place* ».¹⁵ Pour Nicolas Roussiau et Christine Bonardi « *Une représentation sociale est une organisation d'opinions socialement construites, relativement à un objet donné, résultant de communications sociales, permettant de*

¹⁴ Ibid.

¹⁵ ABRIC, Jean-Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Ed. PUF, Paris, 2011, p.13.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*maîtriser l'environnement et de l'approprier en fonction d'éléments symboliques propres à son ou ses groupes d'appartenance ».*¹⁶

La représentation n'est pas un simple et un pur reflet du monde, elle est aussi sa construction. Sigmund Freud distinguait entre la représentation comme concept inscrit dans la psychanalyse et dans la psychologie sociale. Concepts qui se heurtent à des différences difficiles à franchir, surtout dans leurs articulations avec les notions de pulsions et d'inconscient. C'est Serge Moscovici qui avait pris la psychanalyse comme objet de représentation sociale.

Les représentations sociales de Serge Moscovici s'inscrivent dans un processus dialectique et construisent l'individu tout autant que celui-ci construit ses représentations. La société contemporaine, contrairement à la société traditionnelle, est plus individualisée et donc plus favorable à la constitution de groupes différents avec des connaissances, des croyances, des pratiques spécifiques. Ces représentations sont donc le reflet de prises de positions spécifiques au sein du groupe social, là où, dans la société traditionnelle, la représentation collective s'imposait à tous de manière figée. L'une est plus le fait des individus, l'autre d'une collectivité.

Serge Moscovici se rapproche davantage de Lévy-Bruhl qui est l'un des premiers à avoir travaillé sur « *la mentalité primitive* ». Pour ce dernier, chaque société possède son système de croyances objectivé dans la langue, les institutions, la culture et il n'est pas possible de les évaluer à l'aune de la société occidentale. Serge Moscovici s'inspirera des travaux de Lévy-Bruhl en intégrant la distinction entre représentations issues de la croyance et celles issues de la connaissance acquise.

L'ensemble des savoirs, des connaissances permettant aux individus d'interpréter et de comprendre le monde qui les entoure. Les manières de voir, de lire et de saisir ce monde. Ces représentations régissent les relations interindividuelles et s'incarnent dans des pratiques et des conduites effectives, offrant à la sociologie la possibilité d'en étudier la formation, la diffusion et les effets – ceux notamment engendrés par le décalage référentiel qui éloigne les représentations.

¹⁶ ROUSSIAU, Nicolas et BONARDI, Christine, *Les représentations sociales: état des lieux et perspectives*, Ed. Mardaga, Paris, 2001, p. 19.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

C'est Emile Durkheim qui a fait la distinction entre représentations individuelles et représentations collectives. Pour ce dernier, la conscience individuelle n'a pas beaucoup de poids et n'existe qu'à travers la conscience collective qui s'impose aux individus d'une génération à une autre et se concrétise matériellement par des règles de fonctionnement juridiques, économiques, morales, religieuses, etc. c'est-à-dire que l'individu ne peut pas se détacher de la société et que c'est à travers la collectivité qu'on peut représenter l'individu.

Une représentation sociale est un résultat formé par le « moi » (l'égo) et « les autres » (l'alter). C'est un ensemble d'opinions partagées par un groupe élaboré par le biais des interactions. Elle est le reflet des expériences individuelles et des pratiques sociales des individus. La représentation permet de comprendre et d'agir sur le monde.

La représentation sociale ne saurait se comprendre sans faire le détour par représentation culturelle. Problématiser les représentations culturelles en contexte arabo-musulman à travers des romans topiques en tant qu'enjeux d'une écriture de dévoilement, de résistance, de transgression revient à s'inscrire dans une perspective de lecture et d'analyse qui prendrait en charge les éléments manifestes des textes submergés par des thèmes obsédants et des situations existentielles et qui renvoient au caractère patient du sujet en proie à de multiples obsessions pour s'affirmer voire même se libérer.

Le sujet culturel transformé en signes pour représenter la situation d'une époque sociohistorique constitue un lieu d'énonciation signifiant dans les œuvres de nos deux auteurs. Ainsi, Assia Djébar et Fatéma Mernissi par leurs conditions féminines éclairées, sont habilitées à saisir le subconscient féminin dans tous ses états. Elles dévoilent l'enfermement des femmes à travers leurs souvenirs d'enfance, des témoignages intimes de femmes et de situations rapportées. Car toute voix, tout discours qui s'élèvent de l'espace convoité par l'homme, obéissent inévitablement aux normes émises et régies par la société masculine et surtout une société patriarcale hégémonique émanant d'espaces clos, limités aux murs des maisons.

Ce confinement spatial de claustration renvoyant aux femmes l'écho de leur désespoir et de leurs cris, ensevelis sous un silence qui perdure n'engendre qu'une écriture calquée sur cet espace. Exilées du dehors, privées de regards, contraintes à intérioriser leurs souffrances, leurs cris, leur révolte, les femmes vont finir par s'expatrier dans leur

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

propre intérieur, la religion et la société obligeant les personnages féminins à se dédoubler pour survivre.

Ces situations traumatiques générées et entretenues manifestement par un réel social, culturel, politique, patriarcal, religieux par l'intermédiaire de pratiques, de comportements et de rites nourrissant une *tendance vengeresse* du sujet reposant sur l'affirmation de l'individualité indépendante. Subvertir l'interdit religieux, moral, social, culturel est une obsession du personnage féminin Djebarien et Mernisien manifestement révolté contre toute forme de sujétion. Affectivement traumatisé par une réalité sociale opprimante, soutenue par l'enfermement et la marginalisation, le personnage féminin tente des échappatoires de délivrance, de résistance, d'appropriation d'un espace d'expression et d'affirmation. Mais c'est *l'écriture- sublimation* que transforment les traumatismes affectifs pour l'émergence d'un sujet féminin en tant qu'entité problématique en quête de souveraineté, d'émancipation et de spécificité.

Ainsi, pour Assia Djébar et Fatéma Mernissi, la représentation prend deux voies qui se croisent, la première a pour but de comprendre le regard, la vision et l'opinion donnés et construits par la société au fil des années aux femmes. La deuxième sert à agir pour corriger cette représentation, en donnant une réelle représentation de la femme en réhabilitant son image et surtout son statut au sein de la société.

III.1.2. Re-présentation des personnages masculins: le père, figure emblématique et symbolique

La notion de personnage aussi emblématique et complexe qu'elle puisse l'être, connaît un regain d'intérêt, depuis quelques années, dans les études et la critique littéraires après avoir été introduite dans diverses réflexions. Vincent Jouve affirme que « *La notion de personnage est l'une des plus têtues de l'analyse littéraire* ». ¹⁷ Elle est aussi selon Catherine Tauveron « *Un axe essentiel de la lecture du récit, un facteur de rappel et de progression qui offre au lecteur la possibilité de construire son interprétation et revêt différentes fonctions (mimétique, symbolique, pragmatique...)* », ¹⁸ En effet, l'importance du personnage est une évidence et il serait difficile de raconter une histoire sans

¹⁷ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. PUF, Coll. « Ecriture », Paris, 1992, p.65.

¹⁸ TAUVERON, Catherine, *Le personnage, une clef pour la didactique du récit à l'école Élémentaire*, Ed. Delachaux et Nestlé, Neuchâtel et Paris, 1995, p.14.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

personnages, « *l'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence* », ¹⁹ affirmait Yves Reuter.

La notion de personnage est remise en cause depuis quelques années par un certain nombre de romanciers et critiques. Cette remise en cause a incité au changement et à la réhabilitation du statut du personnage qui subsistera en tant qu'élément au centre duquel s'organise toute la narration, modifiant par cette position la conception du roman traditionnel. Philippe Hamon confirme que « *le personnage semble être le constituant du récit sur lequel pèse l'évolution des savoirs, des représentations et des taxinomies qui bouleversent notre culture à l'aube du XXIe Siècle* ». ²⁰

Selon Paul Ricœur, « (...) *le monde raconté est le monde des personnages (...); or la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimésis d'actions sans être aussi une mimésis d'êtres agissants* ». ²¹ Malgré toutes les crises qu'il a traversées le personnage continue d'occuper encore une place avantageuse dans la littérature. De son côté, Nathalie Sarraute définit le personnage comme « *un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien* ». ²² Le récit moderne est entré dans l'ère du soupçon:

Non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Ainsi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, vaciller ou se défaire. Depuis le temps heureux d'Eugénie Grandet où, parvenu au faite de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de ferveur commune; [...] il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs. ²³

.Pourtant, le personnage résiste et survit à cette mutation décisive et il se voit assigner une nouvelle fonction que décrit bien Danielle Sallenave dans *Le Don des morts*, lorsqu'elle rapporte « l'expérience irréfutable » du lecteur:

Si le personnage ne crée pas les événements, s'il n'en est pas toujours le sujet volontaire et responsable, il en est le centre sans doute, et le lecteur le sait bien ! Le personnage ne poursuit –il hors du texte aucune existence concrète. Mais sa vie fictive continue de se prolonger dans le moment de médiation et d'appropriation du texte de « refiguration »

¹⁹ REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd Nathan université, Paris, 2000, p.34.

²⁰ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », cité in BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Ed. Du Seuil, Coll. Points, Paris, 1997, p.118.

²¹ RICOEUR, Paul, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1984, p.131.

²² SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956 cité in GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998, p.14.

²³ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

(expression de Paul Ricœur) où les mots écrits deviennent une œuvre par le travail, le soutien du lecteur...²⁴

Philippe Hamon ajoute à son tour qu' « on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire: localisable partout et nulle part, ce n'est pas une « partie » autonome, [...] prélevable et homogène du texte, mais un « lieu » ou « un effet » sémantiquement diffus ». ²⁵ Cette notion du personnage, promise depuis longtemps, à la destruction, ne cesse de renaître « d'âge en âge réajustée, mais toujours irréductible », ²⁶ alors que dans les années 60, on a prédit sa mort, affirmant que « le roman de personnage appartient bel et bien au passé [...] sa vie est liée à celle d'une société maintenant révolue ». ²⁷

Tout au long du 20^{ème} siècle, La crise du personnage a fait l'objet de tentatives de modifications convaincantes. On peut concevoir avec Robert Abirached que cette crise a aussi été « la condition de vitalité, au fur et à mesure des changements du monde ». ²⁸ En effet, le changement du contexte socioculturel et des orientations de la critique a permis, ces dernières années, d'assister à la réhabilitation des valeurs humanistes, à la revalorisation du sujet, au développement de la pragmatique:

« Désormais, on n'écrit pas, on ne lit pas seulement en termes d'actants et d'acteurs, mais de personnages, c'est-à-dire en se référant à la réalité et en s'investissant dans le récit en tant que personne, avec ses affects et ses représentations »²⁹ François Mauriac rajoute encore: « une nouvelle que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os [...] ».³⁰

Le terme de « personnage », apparu en français au XV^{ème} siècle, dérive du latin, « persona », terme lui-même dérivé du verbe « personare » qui signifie « résonner, retentir ». Selon L'encyclopédie Universalis: « Persona était donc le masque de scène, est devenu peu à peu, le porteur de masque puis, le personnage joué par l'acteur, le rôle ». ³¹

Beaucoup de définitions divergentes de la notion de personnage si complexe et difficile à cerner apparaissent. Les approches, pour le définir, sont opposées à propos de cette notion, mais on peut les ranger en deux tendances. La première est celle des

²⁴ SALLENAVE, Danielle, *Le Don des morts*, Ed. Gallimard, Paris, 1991, p.307.

²⁵ HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 19.

²⁶ ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed. Grasset, Paris, 1978, p.439. Cité in GLAUDES, P, REUTER, Yves, *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998, p.6.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., p. 439.

²⁹ Ibid., p.402.

³⁰ MAURIAC, François, *Encyclopaedia universalis*, 1990, pp.154-155.

³¹ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

traditionnalistes qui confondent entre « personne réelle » et « personnage » évoquant le personnage, en le confinant dans « le psychologisme », c'est-à-dire le définissant au niveau du caractère et de la psychologie: « *tout récit est une description de caractères* ». ³² La seconde, dite tendance immanentiste ou textualiste, relevant de la vision structuraliste, ôte au personnage tout psychologisme et toute référence à la réalité. Philippe Hamon souligne bien cette complexité de le cerner:

Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, les problèmes des modalités de son analyse et de son statut, constituent l'un des points de fixation traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie. En effet, ce concept de personnage définit un champ d'études complexes. ³³

La notion de personnage résiste à toute tentative et délimitation de définition. Malgré l'ambivalence de ce concept, le personnage incarne, aujourd'hui, une prétention universelle approuvée par tous, théoriciens, critiques, dramaturges, romanciers et où chacun lui donne un visage particulier, l'offre à nous dans un corps lié à un monde peuplé où foisonnent une pluralité de théories dont chacune va se saisir à sa manière pour lui donner corps et âme: « *Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient: hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée: il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions* ». ³⁴

Michel Zérafra, dans le même contexte, affirme que l'être de roman est à la fois humain et plus qu'humain: «*entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son achèvement, le personnage est médiateur. Le personnage... est le signifiant de la personne... le héros de roman objective, condense un aspect de l'humain qui est en même temps surhumain et parfois non humain* ». ³⁵

Pour Jean-Louis Dumortier, « *le personnage est doté d'une richesse psychique analogue à celle des personnes réelles. Si les êtres de fiction peuvent paraître vivants, c'est parce que l'auteur les doue d'affects, c'est parce qu'il évoque les mouvements de leur*

³² note de lecture

³³ HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Op.cit, p. 9.

³⁴ BOURNEUF, Roland, et OUELLET, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972, p.143.

³⁵ ZERAFFA, Michel, *Personne et personnages*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971, pp. 461-462.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

esprit au moyen des champs lexicaux du pouvoir, du savoir, du désir, du vouloir surtout.
».³⁶

Autour de la question du personnage, nous notons d'abord que la figure du père est omniprésente dans les deux romans. Le père se caractérise par son pouvoir, son autorité et sa puissance, par son amour envers sa famille et sa force. C'est un homme possessif qui aime dominer les membres de sa famille. Un personnage qui représente l'homme maghrébin par excellence, d'ailleurs on peut remarquer la forte relation entre le père et la fille dans les romans de notre corpus. Mais que signifie un père pour sa fille ? Zalcborg Malvine explique ceci:

*Tout comme le garçon, la fillette reçoit du père une identification virile qui constitue la marque de son passage par l'Oedipe, C'est ce que Freud appelle le complexe de masculinité de la fillette, auquel chacune doit trouver une issue; en 1925, au moment de sa première reprise de l'Oedipe féminin, il formule les trois voies différentes que peut prendre la fillette dans la résolution de son complexe préœdipien à partir de la demande qu'elle adresse au père.*³⁷

La représentation littéraire en regard de la relation au père est souvent concernée par les relations traditionnelles de pouvoir et de dépendance. Des écrivains parfois, notamment les femmes osent transgresser l'ordre patriarcal, en s'affirmant comme personnalité autonome à part entière. Leur identité non plus comme objet, mais comme sujet leur permet de se prendre en charge, d'assumer des responsabilités.

Elles osent parler de leur sensibilité, de leurs rêves pour se donner à voir à l'Autre qui souvent les infériorise, les soumet, à la limite les efface. Une femme qui écrit affirme son pouvoir, comme l'écrit Julia Kristeva: « *L'écriture est une prise de pouvoir: s'arracher au réceptacle maternel et prendre la place paternelle par la loi. De ce fait, le rapport d'une femme à l'institution, c'est profondément ce rapport au père* ». ³⁸

Djebar et Mernissi nous racontent leur enfance, en donnant une image réelle de leur relation avec leurs pères, elles nous présentent amplement ce père qui impose son autorité

³⁶ DUMORTIER, Jean Louis, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage: théorie et pratique*, Ed. De Boeck supérieur, Paris, 2001, p.148.

³⁷ ZALBERG, Malvine, *Qu'est-ce qu'une attend de sa mère*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2010, p.49.

³⁸ KRISTEVA, Julia, cité in AMHIS-OUKSIL Djohar, *Assia Djebar une figure de l'aube*, Ed. Casbah, Alger, 2016, p.45.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

à son entourage et précisément sur tous les membres de sa famille. Autrement dit, le père symbolise l'incarnation du pouvoir et de l'autorité.

Le père représente l'un des personnages les plus importants dans *Nulle part dans la maison de mon père*, nous considérons que son rôle dans ce roman est primordial, faisant de lui le personnage principal, malgré une narration à la première personne portée par la voix d'une narratrice. Ce personnage est plus complexe, porteur de plusieurs valeurs et représentant d'une société patriarcale. Dans le deuxième roman *Rêves de femmes*, malgré une présence à peine perceptible à travers le récit, le père n'est pas complètement effacé, il a un rôle bien défini et sert d'appui à la manière dont se développe le personnage principal.

La représentation du père est au cœur de cette étude une manière d'examiner la personnalité du « Père » dans les deux romans, « Taher » dans *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar et « Al- Hadi » dans *Rêves de femmes* de Fatéma Mernissi, ont marqué la vie des deux écrivaines avec leur amour, leur protection mais aussi par leur autorité.

Dans l'écriture djebarienne, la figure du père est fortement présente. L'écrivaine n'a jamais cessé de nous parler de l'influence de son père qui détient la faveur dans la construction de sa personnalité. Le personnage du père, dans *La Soif*, est représenté comme une personne sur laquelle la jeune fille peut toujours compter. Cette figure est encore confirmée dans *Les enfants du nouveau monde*: « Lila se souvient de son père qui lui portait son cartable et la conduisait, main dans la main, à l'école primaire, qui l'attendait à chaque sortie, seul parmi les mères européennes qui ne pouvaient comprendre la fierté de ce jeune homme ».³⁹

Le mérite du père est révélé par Djébar même dans *L'Amour, la fantasia* où ce père conduisait sa fille chaque jour à l'école: « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père ».⁴⁰

Ce statut du père est encore repris dans *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie* par Djébar où elle remercie son père de l'avoir accompagnée à l'école. Grâce à lui cette fillette a pu intégrer le monde du savoir. Nous pouvons remarquer cette forte relation entre notre écrivaine et son père à travers ce passage:

³⁹ DJEBAR, Assia, *Les enfants du nouveau monde*, Ed. Julliard, Paris, 1962, p.146.

⁴⁰ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p.11.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

J'ai découvert alors que, pour moi, fillette nubile qui ne serait jamais cloîtrée, le français qui fut un siècle durant langue des conquérants, des colons, des nouveaux possédants, cette langue s'était muée pour moi en langue de père. Le père m'avait tendu la main pour me conduire à l'école: il ne serait jamais le futur géôlier; il devenait l'intercesseur. Le changement profond commençait là: parce qu'il était instituteur de langue française ...⁴¹

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar dédie un sous-chapitre à la figure paternelle qu'elle intitule « *Mon père et les autres* ». Ce père mystérieux qui vit une vie paradoxale et un conflit qui le mène entre les deux mondes Tradition / Modernité, arabo-musulman/ Francophone, un père dominant qui se trouve être à son tour victime des croyances et de la domination propres au système colonial. Cette faiblesse du père face au français permettra dès lors de comprendre ce conflit vécu par ce père. Dans ce roman, l'auteure-narratrice raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence avec son père. Elle le décrit pour la première fois: « *Etait un jeune homme très grand, aux larges épaules. Il avait les yeux bleu-vert de son père, ou peut être de cette grand-mère que je n'ai pas connue* ». ⁴² Elle ajoute aussi: « *j'ai posé de côté mon cartable, je lui ai fait face: d'une main, prestement, j'ai ôté mon fez, que j'ai tendu à l'un de mes élèves* ». ⁴³

Le premier incident qui a marqué la jeune Fatima Zohra remonte à son enfance où elle avait l'âge de cinq ans en essayant de monter à bicyclette avec l'aide du petit voisin, le fils d'une institutrice qui a juste voulu l'aider à garder son équilibre sur le vélo. La réaction de son père, qui lui a ordonné de rentrer et, en s'adressant à sa femme avec une voix « *métallique* ». Le père avait interdit à sa fille de jouer à la bicyclette parce qu'il ne voudrait pas qu'elle montre ses jambes: « *Je ne veux pas, non, je ne veux pas, répète-t-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse- et je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette!* ». ⁴⁴

Il s'agit d'un ordre, un message transmis par le père austère, pas uniquement pour la mère soumise mais pour la jeune fillette aussi. Cet incident est révélateur d'une hantise, d'une obsession liées au corps féminin, la peur de dévoiler une partie du corps devant un petit garçon, a rendu ce père instituteur follement enragé: « *Une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs, me reste toutefois comme une brûlure, un accroc dans*

⁴¹ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Ed. Albin Michel, Paris, 1999, p.46.

⁴² DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Babel, Paris, 2010, p.43.

⁴³ Ibid., p.47.

⁴⁴ Ibid., p.38.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

l'image idéale du père ». ⁴⁵La phrase prononcée par le père revient plusieurs fois sur une dizaine de pages. La petite fillette ressent un désarroi profond, car son père qui est d'habitude plus ouvert et plus compréhensif, lui a interdit de jouer et de vivre cette expérience comme les autres enfants: « *Mon père est-il le même ? Peut-être devient-il soudain un autre ? Je n'ai retenu de sa phrase vibrante, comme une flèche d'acier qui résonne entre nous, que ces deux mots en arabes: « ses jambes* ». ⁴⁶

Le malaise et la peur que ressent Fatima Zohra a d'abord commencé avec cette voix du père « *voix métallique* », ⁴⁷ puis avec l'ordre émis: « *Viens Immédiatement!* ». ⁴⁸La petite n'a pas compris cette réaction, elle s'est retrouvée devant une nouvelle facette de son père. Ana Maria Briana Belciug ajoute à ce propos: « *C'est le côté traditionnel du père qui explique cet épisode. Il connaît l'importance de la liberté par l'éducation, mais il ne veut pas que sa fille oublie ses origines. Dans la culture arabe, il y a un code d'honneur qui doit être respecté* ». ⁴⁹

Le père n'est plus l'être tendre et affectionné mais une sorte de dictateur comme le décrit l'écrivaine « *diktat* ». ⁵⁰Il cède sa place du père moderne pour prendre celle d'un homme traditionnel; la relation passe de père/fille à homme/femme. L'écrivaine a bien choisi un lexique bien fort pour marquer cet incident: « *l'austérité, ...la rigueur puritaine de censeur* », ⁵¹ « *me hèle, moi !* », ⁵² « *gardien de gynécée* ». ⁵³ D'ailleurs ce verbe « heler » a été utilisé plusieurs fois pour décrire la façon inhabituelle dont le père interpelle sa fille. L'écrivaine explique clairement que « *cette colère d'aveugle et ce ton [...] me faisait honte* ». ⁵⁴

Un autre incident a marqué l'enfance de cette petite fillette, à la fin de l'année, elle reçoit son premier prix, la seule fille arabe mais la première de l'école française, toute contente de partager cette joie de succès avec son père, le seul instituteur arabe à l'école

⁴⁵Ibid., p.43.

⁴⁶Ibid., p.55.

⁴⁷Ibid., p.54.

⁴⁸Ibid., p.64.

⁴⁹BELCIUG, Ana Maria Briana, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djébar*, Editions Universitaires Européennes, 2014, p.143.

⁵⁰DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.65.

⁵¹Ibid., p.65.

⁵²Ibid., p.63.

⁵³Ibid, p.421.

⁵⁴Ibid, p.56.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

française, mais celui-ci n'a pas montré ni la sensation de joie, ni de fierté que celle-ci souhaitait voir sur son visage.

En vérité, moi qui me souviens si longtemps après, [...] ce qui me frappe c'est l'étrange demi-sourire sur la face paternelle. Mais voici que la scène reste en suspens, il ya comme un raté. Elle ne comprend pas. Au regard, mais surtout au demi-sourire, contraint ou ironique, paternels, elle a gardé en mémoire l'inattendue réaction du père. Elle est surtout de ne pas le voir content.⁵⁵

La réaction inattendue de son père était due au fait que ce livre racontait la biographie du Maréchal Pétain, grande icône militaire de l'Algérie coloniale. Cette explication, elle n'y avait eu droit que quelques années plus tard lors d'une discussion tête à tête à l'âge de dix /onze. A l'âge de seize ans, elle reçoit une lettre, une sorte d'une invitation pour entamer une correspondance avec un garçon. Le père a mal accepté une telle relation douteuse, il a commencé à crier avec un visage convulsé et il a mis cette lettre en mille morceaux en interrogeant sa fille.

Je suis restée abasourdie devant la violence et la colère paternelle .je crois avoir pensé qu'il s'agissait d'une lettre anonyme, peut être même de quelque billet empreint de vulgarité. Je quitte à mon tour le salon; je devrais me sentir, me dis-je, ou honteuse ou offensée. Plutôt glacée, il me semble.⁵⁶

Pour Fatima Zohra, ce père instituteur est censé être plus compréhensif et plus ouvert, la fille a toujours mal compris ces comportements. Pour elle, son père qui l'a toujours encouragé et poussé à découvrir, à lire et à affronter le monde avec le savoir ne doit pas se comporter comme les autres pères arabes du village. L'ayant marquée à jamais, ces petits incidents de la petite enfance, Fatima Zohra l'auteur- personnage continuera à vivre dans la peur du père, de son jugement ou plutôt de ses réactions inattendue, elle craint toujours d'être convoquée au tribunal, elle déclare « encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi siècle plus tard !».⁵⁷

Djebar tout au long de son roman, était perdue entre sa curiosité de voir le monde en toute liberté et entre obéir et respecter les ordres de son père. Elle a tant souffert d'une responsabilité envers le mérite qu'elle doit à son père l'instituteur.

Le père de Mernissi a aussi marqué l'enfance de notre écrivaine. La présence du père dans le roman montre l'attachement et l'influence de ce personnage sur la personnalité de

⁵⁵ Ibid, p.54.

⁵⁶ Ibid., p.165.

⁵⁷ Ibid., p.241.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

sa fille. Il représente l'image de l'homme traditionnel qui continue à vivre avec sa grande famille même après son mariage: « *Ma mère rêvait de vivre seule avec mon père et nous, les enfants... Il était implicitement d'accord avec ma mère, partagé entre son devoir envers la famille traditionnelle et son désir de la rendre heureuse* ». ⁵⁸

Malgré son amour envers sa femme, le père de Fatéma Mernissi n'a jamais osé changer l'ordre imposé par le grand-père. La société dans les pays arabes exige au fils de vivre avec sa famille même si le couple souhaite avoir une certaine autonomie. Transgresser les ordres est une sorte de coupure radicale entre le fils et sa famille. Pour Fatéma Mernissi, même son père était soumis à cette société traditionnelle qui continue d'imposer ses lois à tout le monde: « *Mon père aimait tant sa femme qu'il était malheureux de ne pas accéder à ses désirs* ». ⁵⁹

La gent masculine dans la société maghrébine exige la nécessité de séparer les deux genres, d'ailleurs le père est totalement convaincu qu'on doit respecter la séparation des hommes et des femmes. Il déclare: « *Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons pour séparer les hommes des femmes et déployer toute une mer entre chrétien et musulman* ». ⁶⁰

Dans *Rêves de femmes*, le père portait toujours ses tenues traditionnelles. L'écrivaine a décrit ces tenues pour nous montrer comment l'homme au Harem était étroitement lié à ses coutumes et ses traditions.

Les deux hommes étaient revêtus d'une double djellaba –dessus faite de pure laine blanche transparente, une spécialité de Ouazzane, ville religieuse du nord à tradition tissanderie, et dessous en tissu plus épais. Mon père portait aussi le turban jaune pâle de coton brodé venant du pays de cham, qui était sa seule excentricité vestimentaire. ⁶¹

D'ailleurs, il était inquiet de l'avenir des jeunes s'ils commencent à abandonner les tenues traditionnelles. Pour lui, le port de ces tenues renforce les liens avec les traditions, chose qui était incontournable pour ce père: « *Mais quel est le devenir de nos tenues traditionnelles, plaisanta un jour mon père avec les jeunes cousins assis autour de lui, quand vous autres jeunes êtes tous habillés comme Rodolph Valentino* ». ⁶²

⁵⁸ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de Femmes*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1997, p.15.

⁵⁹ Ibid., p.25.

⁶⁰ Ibid., p.7.

⁶¹ Ibid., p.109.

⁶² Ibid., p.85.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

S'habiller à la façon occidentale représente une imitation aveugle de l'Autre pour le père de Fatéma Mernissi. Il s'agit d'une ouverture inacceptable sur l'Autre, cela représente pour lui la disparition de sa propre culture en faveur d'une nouvelle culture: « *Je me pelotonnais contre mon père, dans ma jolie robe blanche française, très courte, ornée de rubans de satin à la taille. Ma mère tenait à m'habiller à la dernière mode occidentale, des robes courtes de dentelle aux rubans colorés et des souliers noirs vernis* ». ⁶³

Le père dans *Rêves de Femmes* est le gardien des traditions et des coutumes, en protégeant l'identité culturelle, il refuse toute sorte de transgression. Il confirme ce refus à maintes reprises dans le roman, précisant que « *les frontières protègent l'identité culturelle, et que si les femmes arabes commençaient à imiter les Françaises, [...] il n'y aurait plus qu'une seule culture. La nôtre mourrait* ». ⁶⁴

Le père de Mernissi tenait vraiment à ce que les jeunes qui représentent l'avenir de la famille, arrivent à garder un lien avec la terre. Cette terre qui symbolise l'origine et l'identité de chaque individu. Mernissi nous montre l'attachement de son père aux biens de sa famille: « *Mon père se faisait du souci pour les chabab, les jeunes de la famille, qui prenaient trop de plaisir à l'étude et perdait le goût de la terre. C'est pourquoi il insistait pour qu'ils passent les vacances d'été avec lui dans la ferme de l'oncle* ». ⁶⁵ Ces deux pères incarnent une certaine vision de la société maghrébine, ils essayent de protéger leurs filles du danger que cache le monde extérieur.

L'importance de la famille dans la communauté maghrébine est indubitable, étant la base même de la pensée socioculturelle. Le roman de Fatéma Mernissi crée un univers de personnages qui se développent quasi-exclusivement autour du milieu familial; les personnages qui se trouvent en dehors de ce milieu primaire sont généralement des personnages épisodiques ou secondaires, qui accomplissent un rôle bien précis et qui, d'habitude, sont des personnages qui mettent encore en valeur la primauté de la famille.

Contrairement à Mernissi, nous remarquons dans le roman de Djebbar l'absence des personnages familiaux, l'écrivaine n'a cité aucun personnage de sa famille sauf des petites informations sur sa grand-mère et son frère, elle a préféré parler du personnage du « Père » qui a vraiment marqué son parcours personnel et professionnel.

⁶³ Ibid., p.108.

⁶⁴ Ibid., p.227.

⁶⁵ Ibid., p.130.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

L'un des personnages primordiaux dans *Rêves de Femmes* est son cousin « Samir », un personnage qui a marqué l'enfance de Fatéma Mernissi dans son roman. La petite Fatéma et Samir avaient le même âge et ils partageaient la même maison donc il était pour notre héroïne, le frère, l'ami et aussi le mâle différent qui avait beaucoup de privilège par rapport à elle. Samir en tant que garçon avait la possibilité de sortir pour franchir l'intérieur et découvrir l'extérieur: « *Samir et moi étions nés le même jour, un long après-midi de Ramadan, à moins d'une heure intervalle. Il est né le premier, au second étage, septième enfant de sa mère. Je suis arrivée une heure après dans notre salon au rez - de chaussée, première- née de mes parents* ». ⁶⁶

Il était beau, courageux et audacieux, d'ailleurs tout le monde avait essayé de faire la comparaison entre lui et Fatéma, cette dernière était moins belle que Samir. La narratrice nous transmet la réaction de sa grand-mère en voyant les deux bébés lors de leur naissance. Une comparaison faite d'après Fatéma Mernissi en faveur de son cousin. La grand-mère avait préféré l'arrivée d'un garçon au lieu d'avoir une fille: « *Lalla Mani lui a dit que j'étais un peu pale, que mes yeux étaient trop fendus, mes pommettes trop hautes, alors que Samir avait « un superbe teint doré et les plus grands yeux de velours qu'ont jamais vus »* ». ⁶⁷

Fatima et Samir ont grandi tous les deux dans la grande maison de la famille « harem ». Samir est le complice de Fatéma, c'est celui qui prépare des complots dans la maison. C'était son sauveur quand elle n'arrivait pas à faire une chose: « *Chaque fois que je voulais obtenir quelque chose, il me suffisait de souffler l'idée à Samir et il se chargeait de tout. Je n'avais plus qu'à rester assise à proximité, pour l'encourager quand c'était nécessaire, et le féliciter quand il réussissait* ». ⁶⁸

Arrivé à un certain âge, Samir commença à changer envers Fatéma, il ne devient plus son complice mais plutôt quelqu'un qui la dépasse. Il devient plus mûr, plus mature et plus logique. La petite n'a pas compris ce changement et elle craignait pour leur amitié.

J'avais de plus en plus de difficultés avec Samir. Il était devenu sérieux tout à coup, il fallait qu'il trouve des explications politiques à tout, et si jamais je n'étais pas d'accord avec lui, il se plaignait que je lui manquais de respect. Si bien que je n'avais que deux solutions: soit lui céder, en

⁶⁶ Ibid., p.15.

⁶⁷ Ibid., p.16.

⁶⁸ Ibid., p. 21.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*faisant une croix sur mes divagations personnelles, soit rompre notre amitié.*⁶⁹

Dans le monde féminin, le Hammam fait partie du rituel de la femme maghrébine, les femmes adorent partir au bain pour se faire belles. Les femmes au harem ont l'habitude de partir avec leurs enfants au bain, Fatima et Samir se sont habitués à partager des moments de folie en glissant sur le sol. Dans les coutumes et les traditions, arrivé à un certain âge, le garçon ne peut plus aller au bain avec sa mère, il est considéré comme un homme donc il ne doit pas voir la femme au bain: « *Mais cet incident marquait, sans que ni moi ni Samir le réalisions, la fin de notre enfance... Finalement, l'incident parvint aux oreilles de l'oncle Ali, qui décida que son fils devait cesser de se rendre au Hammam des femmes et aller dans celui des hommes* ». ⁷⁰

La petite Fatéma a mal accepté cette décision, pour elle son cousin Samir est toujours considéré comme un petit garçon innocent, il ne peut pas être expulsé du hammam juste à cause de son âge.

J'étais très triste de devoir aller au hammam sans Samir, nous ne pourrions plus jouer comme nous le faisons habituellement pendant les trois heures que nous y passons. Samir me faisait des rapports tout aussi tristes de son expérience du hammam des hommes, « les hommes n'y mangent jamais, tu sais, pas d'amandes, pas de boissons, pas de discussions ni rigolades. Ils se lavent c'est tout. ⁷¹

Elle a même essayé de convaincre Samir d'être plus discret et d'éviter de voir les femmes au bain, mais son cousin lui a bien expliqué que c'était impossible puisqu'il est devenu tout simplement un homme:

Je lui ai dit que s'il pouvait seulement éviter de regarder les femmes, peut être qu'il pourrait convaincre sa mère de le laisser revenir avec nous. A mon grand étonnement, il m'a répondu que ce n'était plus possible et que nous devons songer à notre avenir. Tu comprends, je suis un homme, bien que ça ne soit pas encore visible, et les hommes et les femmes ne doivent pas se montrer leur corps. Il doit y avoir une séparation. ⁷²

Cet incident a révélé une réalité chez Fatéma, elle et Samir font partie de deux mondes différents, le monde masculin et le monde féminin. Fatéma a pu comprendre qu'à partir de ce moment, il y aurait plus cette amitié, cette complicité et cette entente entre elle

⁶⁹ Ibid., p. 23.

⁷⁰ Ibid., p.297.

⁷¹ Ibid., p.180.

⁷² Ibid., p. 123.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

et Samir. Elle était étonnée par la réaction de son cousin qui était tout content de son nouveau monde, le monde des hommes.

Un autre personnage très remarquable dans le roman de Fatéma Mernissi, c'est Zin le frère de Samir, Un jeune homme qui représente la nouvelle génération marocaine et l'espoir de toute la famille Mernissi: « *De tous mes cousins, Zin était considéré de loin comme le plus doué. Dans le salon, il s'asseyait habituellement près de mon oncle, les journaux français ostensiblement déployés sur les genoux* ». ⁷³

La petite Fatéma était émerveillée par l'élégance et le charme de son cousin, sa description nous montre son désir d'être comme Zin, Elle le compare à un acteur américain séduisant très connu: « *C'était un beau garçon brun, aux yeux en amande et aux pommettes saillantes, avec une petite moustache. Il ressemblait étonnamment à Rudolphe Valentino, que nous voyons souvent au cinéma du Boujloud* ». ⁷⁴

Fascinée par la personnalité de Zin, notre narratrice n'arrêtait pas de montrer son attirance pour son cousin. Zin n'était pas uniquement beau mais très instruit, capable de maîtriser plusieurs langues. Le portrait de Zin est composite. Il représente l'homme arabe maghrébin avec son caractère, et l'homme moderne civilisé avec ses vêtements et sa façon de parler. Un homme qui vit au sein de deux cultures d'après Mernissi:

Fort à propos, le nom de Zin signifie « beauté », et j'étais béate d'admiration devant sa prestance et son élégance, il représentait le genre d'hommes qui m'enchantent, plus proches des dieux que des humains: des hommes nageant entre deux cultures, à l'aise dans l'une comme dans l'autre, car le jeu et la fluidité sont le terrain où se forge leur sérénité. ⁷⁵

La présence de Zin au Harem, a incité Mernissi à comprendre la nécessité et l'importance des études et de la connaissance. Être instruit dans la vie peut ouvrir les portes et les barrières fermées surtout pour une femme claustrée. Elle était impressionnée par sa prononciation, sa façon de parler en français et elle a compris qu'à travers l'apprentissage de la langue, on peut découvrir une autre culture et une autre civilisation: « *Comme tout le monde, j'étais impressionnée par son éloquence en français, langue que*

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid., p.110.

⁷⁵ Ibid., p.111.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*personne de la famille ne maîtrisait encore. Tout le monde l'écoutait religieusement quand l'oncle lui faisait signe de lire les journaux français ».*⁷⁶

Ce cousin avait une tâche à faire quotidiennement auprès de son père et ses oncles, il lisait les journaux en arabe et en français. Il doit préparer aussi *un résumé-synthèse* pour chaque article et événement. Son avis était important car il était doué pour la lecture et l'interprétation en même temps, d'ailleurs tout le monde au harem lui faisait confiance. Mernissi a été attirée par cette personnalité, elle se voyait comme Zin dans les prochaines années.

*Encore. J'aurais pu l'entendre des heures durant émettre ces étranges sons. Tout le monde l'écoutait religieusement quand l'oncle lui faisait signe de lire les journaux français. Il commençait par lire rapidement les titres principaux pour revenir aux articles que l'oncle ou mon père sélectionnaient plus ou moins intuitivement, car leur français était plutôt médiocre. Il lisait ensuite à haute voix, avant de faire un résumé-synthèse en arabe. J'ai bien dit un résumé-synthèse, car il devait se retenir d'y mêler ses propres commentaires, piège où mes autres cousins tombent régulièrement. Mon père et mon oncle surveillaient leur interlocuteur, et rien qu'au rythme d'enchaînement des phrases et des hésitations, ils pouvaient repérer les rajouts indus. Faire confiance à quelqu'un qui confond lire et interpréter aurait été une folie, et c'est ainsi que Zin se tailla une place royale.*⁷⁷

C'est ce qu'elle rapporte lorsqu'elle évoque la manière dont Zin roule les « r »: « *La façon dont Zin parlait français, et plus particulièrement dont il roulait les r, me donnait des frissons. Mes r étaient lamentablement plats, surtout en arabe classique...* ». ⁷⁸ Mernissi prenait Zin comme idole, elle voulait imiter ses façons et ses manières afin de devenir un jour comme lui. Son image est toujours présente dans son esprit surtout quand il s'agit du français.

*Je rassemblais toutes mes forces respiratoires dans une tentative courageuse et désespérée pour prononcer un r énergique, et je m'étouffais lamentablement. Et dire que Zin était si doué et si beau, pouvait parler français et rouler des centaines de r sans effort apparent ! Je le fixais souvent avec intensité, espérant confusément qu'à force de concentration, un peu de son talent et de sa magique beauté, qui sait, de sa mystérieuse capacité à rouler les r, finirait par déteindre sur moi.*⁷⁹

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., p.190

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Elle a aimé sa volonté et son envie de devenir nationaliste. Pour cela, ce jeune a travaillé dur d'après Fatéma Mernissi qui souhaitait continuer ses études comme lui afin de changer sa situation et celle de ses semblables.

Zin travaillait très dur pour devenir le nationaliste moderne idéal, c'est-à-dire, celui qui connaissait à fond l'histoire, les légendes et la poésie arabe, par lait, de plus, couramment le français, la langue de nos ennemis, afin de déchiffrer la presse des chrétiens et déjouer leurs plans. Il y réussissait à merveille. Même si la suprématie des chrétiens modernes était évidente en sciences et en mathématiques, les leaders nationalistes encourageaient les jeunes à lire les traités classiques d'Avicenne et al-Khawarizmi, « uniquement pour se faire une idée de la manière dont fonctionnait leur esprit. Il est toujours utile de savoir que vos ancêtres étaient rapides et précis.⁸⁰

Le personnage de Hmed, le portier du Harem, même si l'écrivaine n'a pas trop parlé de lui, mais sa présence dans le roman *Rêves de Femmes* montre bien que la liberté des femmes dépend toujours d'un homme même si cet homme n'appartient pas à la famille. Hmed avait une part de décision pour autoriser ou empêcher la sortie des femmes. Il était chargé de surveiller le grand portail du harem et sa première tâche était de rattraper toute femme qui veut sortir sans être accompagnée d'un homme:

Le portail d'entrée de notre maison était un véritable hdada, une frontière aussi surveillée que celle d'Arbaoua. Nous avons besoin d'une permission pour entrer et sortir. Chaque déplacement devait être justifié et rien que pour se rendre au portail il y avait déjà tout un protocole à respecter. Si on venait de la cour, il fallait d'abord suivre un interminable corridor, puis on se trouvait devant Hmed, le gardien, nonchalamment assis sur son sofa comme sur le trône, un plateau à thé devant lui.⁸¹

L'écrivaine voulait prouver que même un étranger peut décider à la place d'une femme au harem, tout était contrôlé. Les hommes du harem ont autorisé Hmed à surveiller la porte de harem pour capturer toute femme qui souhaite la franchir. Ces femmes étaient obligées de vivre enfermées tout au long de leur vie.

Un autre personnage a marqué la vie de Fatéma Mernissi, c'est le grand-père maternel TAZI. Il est le chef du harem de la ferme, il représente l'homme fort, riche et autoritaire qui domine la vie de plusieurs femmes. C'est le mari qui possède plusieurs femmes: « *Physiquement, grand père avait l'allure caractéristique des Marocains du nord*

⁸⁰ Ibid., p. 196.

⁸¹ Ibid., p.175.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*de la région de Rif, d'où sa famille était originaire. Il était grand et mince, avec un visage anguleux, la peau blanche, les yeux clairs et plutôt petit, un air distant et très hautain ».*⁸²

Ce personnage incarne bien la polygamie. Cette dernière est perçue comme un phénomène énigmatique, exclusivement privé, normé par des règles coutumières et des impératifs juridiques et religieux draconiens. Notre religion nous alerte avant tout sur les conséquences liées aux engagements du lien polygame représentant les éléments d'une mission presque impossible qui exige de traiter loyalement et équitablement chacune des épouses.⁸³ Elle autorise l'homme d'épouser plusieurs femmes dans les conditions suivantes: « *Et si vous craignez de n'être pas justes envers les orphelins...Epousez deux, trois ou quatre parmi les femmes qui vous plaisent, mais si vous craignez de n'être pas justes avec celles-ci, alors une seule (...)* Cela afin de ne pas faire d'injustice ». (*Sourat El Nisa, Verset 176*).

Ce personnage est le symbole d'homme dominant et autoritaire. Dans cette communauté la femme a du mal à s'imposer face à une société où l'homme détient le pouvoir social et juridique. Mernissi n'a jamais compris comment un homme peut être partagé par plusieurs femmes, comment l'homme ose posséder autant de femme juste pour prouver à sa société qu'il est capable de les maîtriser, de les manipuler en pensant qu'il peut être légal et juste envers ses épouses.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar s'est montrée réticente vis à vis de son rapport avec le mâle vu l'influence que son père a sur elle, dans des circonstances différentes de sa vie, et notamment dans ses rapports avec la gent masculine.

Tarik est le premier homme que Djébar a connu au lycée, la relation a bien commencé avec une simple demande de correspondance mais les choses ont vite changé entre les deux. La jeune Fatima Zohra a voulu se sentir libre en essayant une vraie relation avec ce prétendant: « *La première lettre que j'ai reçu du jeune homme d'Alger –il se prénomme Tarik- proposait une rencontre à Blida, un jeudi, auquel cas, expliquait –il viendrait tout exprès d'Alger ».*⁸⁴

Dans ses rapports avec Tarik, Fatima Zohra associe l'arabe à l'amour. La réappropriation de sa langue maternelle pour l'expression de ses sentiments intimes

⁸² Ibid., p.41.

⁸³ KOUDJIL, Abderrahmane, *Polygamie au Maghreb*, « Confluences Méditerranée », Ed. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 77.

⁸⁴ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.286.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

enfreignant les lois du père tout en favorisant un jeune maghrébin et son propre sentiment d'appartenance ethnique: « *Un jour, je dirai des mots doux à ce jeune homme [Tarik], mais dans l'intimité (encore lointaine) et ce sera dans notre langue maternelle !* ». ⁸⁵

Ce que la jeune fille avait apprécié chez Tarik, c'était son éloquence en arabe, elle lui demandait toujours de recopier les grandes odes antéislamiques et leurs traductions en français. Fatima était attirée par la connaissance de la langue et de la littérature arabes de Tarik. Il semblait que par le biais de Tarik, étudiant en arabe classique, Fatima Zohra cherchait à combler un manque qu'elle ressentait tout au fond d'elle-même: « *Je suis hélas médiocre en arabe classique ! Je n'ai jamais pu apprendre ma langue maternelle comme je l'aurais désiré !* ». ⁸⁶

Elle voudrait l'indépendance que lui accordent le français et son apparence d'Européenne mais tout en gardant le contact avec sa langue maternelle « l'arabe » à travers Tarik. Ce que Fatima Zahra aime chez Tarik, c'est sa maîtrise de la langue ancestrale et l'expressivité de cette langue dans les poèmes d'amour bédouins préislamiques, son envie d'apprendre cette langue maternelle non maîtrisée par notre narratrice, l'a poussée à admirer le contact avec ce jeune arabe.

Leur langue, à ces ombres inoubliables, cet arabe du temps d'Homère, l'étudiant d'Alger m'en recopiait des pages et des pages que j'apprenais par cœur. S'il ne m'en donnait pas toujours la traduction vers par vers, je me mettais à la chercher moi-même; je la recopiais, je l'apprenais le texte en arabe qu'il m'avait envoyé, comme s'il en avait été l'auteur lui-même. ⁸⁷

Cette relation a bien duré quelques années d'après l'auteure, le couple est resté lié grâce à sa soif et son attachement à sa langue maternelle, elle s'est retrouvée avec ce jeune juste pour se sentir toujours en contact avec sa langue et ses origines.

III.1.3. Re-présentation des personnages féminins: entre liberté et soumission

L'étude du personnage féminin nous permettra, selon Anne Marie Nisbet « *de dégager une structure cohérente de relation que celui-ci entretient avec les autres groupes*

⁸⁵ Ibid., p.370.

⁸⁶ Ibid., p.315.

⁸⁷ Ibid., p. 407.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

sociaux: la femme comme agent de rupture, agent de libération, agent de métamorphose ».⁸⁸

L'analyse des deux œuvres, nous permet de déterminer la place qu'occupe le personnage féminin dans un contexte social donné. Tout intérêt de l'étude du statut de la femme engendre un bouleversement car elle est le « pilier » sur le plan romanesque, la femme est un agent privilégié dont la fonction est de « *crystalliser la discordance* ». ⁸⁹

Notre objectif est de voir comment la femme est représentée à travers le regard et la vision d'une autre femme. Comment cette femme - écrivaine peut -elle exposer les malheurs et les souffrances des autres femmes ? Pourquoi la femme est-elle à la base de la trame romanesque de Assia Djébar et de Fatéma Mernissi ?

➤ La mère

Nous avons pu remarquer que les personnages féminins dominants sont des mères. La femme-mère est représentée à travers sa relation avec son mari, avec ses enfants et avec son entourage. La mère de Mernissi, avec sa forte personnalité et son envie de la voir heureuse et indépendante, a marqué l'enfance de sa fille, l'aidant à changer son monde. Cette mère ne voulait pas que sa fille vive dans les mêmes conditions qu'elle. Elle, qui a tant souffert d'être essoufflée et étouffée par le poids des traditions et des coutumes.

Les temps vont devenir moins durs pour les femmes, ma fille. Ta sœur et toi allez recevoir une bonne éducation, vous circulerez librement dans les rues et les jardins, et vous découvrirez le monde. Je veux que vous deveniez indépendantes et heureuses. Je veux que votre vie soit une cascade d'enchantements sereins. Cent pour cent de bonheur. Ni plus ni moins. ⁹⁰

Elle a toujours incité et poussé sa fille à changer son vécu, elle a espéré que sa fille puisse avoir un avenir meilleur, en créant son propre monde loin du harem qui enferme les femmes. Cette mère qui a passé toute sa vie à combattre contre des lois, des frontières et des barrières imposées par la société: « *Tu vas changer le monde, toi n'est-ce pas ? Tu vas conduire des voitures et des avions comme Touria Chaoui – première pilote marocaine- Tu*

⁸⁸NISBET, Anne-Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980, représentations et fonctions*, Ed. Naamane, Sherbrook, Canada, 1982, p.94.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.103.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année ».*⁹¹

C'est grâce à cette mère que les portes closes au harem se sont ouvertes pour Fatéma Mernissi, c'est cette mère qui a initié sa fille en lui permettant d'aller à l'école et de voir ce qui se passe ailleurs. Elle voulait que sa fille puisse faire ce qu'elle n'a pas pu faire. Fatima est d'abord le rêve de sa mère: *« Au moins, mes filles auront une vie meilleure. Elles auront de l'instruction, elles voyageront. Elles découvriront le monde, le comprendront, et participeront éventuellement à sa transformation. Tel qu'il est, le monde est absolument pourri. Pour moi, en tout cas ».*⁹²

Elle s'était toujours sentie prisonnière et dépourvue de sa liberté au harem, d'ailleurs elle n'arrivait plus à supporter cette clausturation. Elle voyait que la place de la femme est en dehors de ce carcan: *« La vie au harem était devenue pour ma mère plus insupportable que jamais. Elle se plaignait que sa vie était absurde. Le monde changeait, les murailles allaient bientôt tomber et pourtant elle était encore prisonnière ».*⁹³

Elle était privée de son droit de changer sa situation, la mère de Fatéma Mernissi voulait apprendre à lire et à écrire mais tous les hommes de la famille ont refusé sa demande afin qu'elle n'encourage pas les autres femmes à franchir les portes du harem: *« Elle avait demandé à assister à des quartiers cours d'alphabétisation – quelques écoles de notre école offraient cette possibilité – mais sa requête avait été refusée par le conseil de famille ».*⁹⁴

Elle a appris à sa fille comment la femme peut avoir confiance en elle-même sans compter sur personne. Elle voulait que sa fille arrive à devenir indépendante et instruite en citant toujours l'exemple des grandes féministes musulmanes comme Asmahan, Aisha Taymour, Huda Sha'raoui, qui avaient passé leurs vies à lutter pour la liberté féminine:

La première fois que je suis redescendue de la terrasse avec les genoux en sang, ma mère m'a expliquée que le principal problème d'une femme dans la vie est de savoir atterrir: « Chaque fois que tu es sur le point de t'embarquer dans une aventure, tu dois penser à l'atterrissage. Le décollage ne compte pas. Quand tu auras envie de voler. Analyse d'abord comment et où tu dois atterrir... La vie d'une femme est une suite de

⁹¹Ibid., p. 250.

⁹²Ibid., p. 249.

⁹³Ibid., p. 249.

⁹⁴Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*pièges. Je ne veux pas que ma fille pense à s'envoler sans intégrer dans son désir de changer le monde un bon plan d'atterrissage.*⁹⁵

La mère explique à sa fille comment une femme peut devenir heureuse, le bonheur pour elle est d'être créative, satisfaite, aimée, amoureuse et libre. Il suffit juste de s'y mettre pour arriver à réaliser son rêve.

*Puis elle me disait que quelle que soit la vie que j'aurais, il me faut absolument prendre la revanche. « Je veux que mes filles aient une vie palpitante, disait-elle, passionnante et pleine de bonheur à cent pour cent. [...] Je levais la tête en la regardant sérieusement, et lui demandait ce que signifiait le « bonheur à cent pour cent », car je voulais qu'elle sache que j'avais l'intention de faire de mon mieux pour y parvenir. Le bonheur expliquait-elle, c'est se sentir bien léger, créatif, satisfait, aimé, amoureux et libre. Une personne malheureuse a l'impression que les barrières font obstacle à ses aspirations et à ses talents intérieurs. Une femme heureuse est une femme qui peut exercer tous les droits, y compris ceux de se déplacer et de créer, de se mesurer aux autres, et les défier sans risquer cependant d'être rejetée. Une partie de son bonheur peut venir d'un homme qui aime la force de sa femme, et il est fier de ses talents.*⁹⁶

Elle a veillé à ce que sa fille porte des tenues modernes ce qui est nouveau et rare au sein du harem, la mère est convaincue que les vêtements ont le pouvoir d'ouvrir la voie à d'autres formes de modernité. Elle laisse donc les tenues traditionnelles aux fêtes religieuses et nationales.

*Ma mère tenait à m'habiller à la dernière mode occidentale, des robes courtes de dentelle aux rubans colorés et des souliers noirs vernis. « Les projets d'une femme se voient à sa façon de s'habiller. Si tu veux être moderne, exprime-le dans les vêtements que tu portes, sinon tu te retrouveras enfermée derrière des murs. Certes, les caftans sont d'une beauté inégalable, mais les robes courtes occidentales sont le symbole du travail rémunéré des femmes.*⁹⁷

Cette mère a joué un rôle important dans la maturation de sa fille, grâce à elle Fatéma Mernissi a pu vaincre ses peurs et ses réticences. Elle est toujours derrière sa fille, d'ailleurs c'est grâce à sa mère qu'elle a pu devenir ce qu'elle est maintenant: «*C'est en faisant le tour de la planète que le cerveau apprend à fonctionner, et si on nous garde derrière des murs, c'est pour mieux mettre notre cerveau en veilleuse* ». ⁹⁸

⁹⁵Ibid., p.59.

⁹⁶Ibid., p.77

⁹⁷Ibid., p.82.

⁹⁸Ibid., p.198.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la mère est associée à la parole orale, en arabe ou en berbère, jamais en français. Assia Djébar a cité que sa mère souffrait d'être la seule femme arabe vivant à la cité des instituteurs français: « *Elle- même aime si souvent chanter les complaintes andalouses; elle en a copié les paroles dans leur arabe raffiné, elle, seule citadine au village et qui devait souffrir de solitude, cloîtrée qu'elle se trouvait dans cet appartement pour instituteurs* ». ⁹⁹

L'écrivaine a consacré tout le premier chapitre « Eclats d'enfance » à sa mère où elle décrit les préparations de la jeune femme mariée pour sa première sortie. « *Ma mère, bourgeoise mauresque traversant l'ancienne capitale antique, elle, la dame d'un peu plus de vingt ans, a besoin de ma main. Moi, à trois ans peut-être, puis à quatre, à cinq, je sentirai qu'une fois dehors mon rôle est de la guider, elle, devant les regards masculins* ». ¹⁰⁰

Assia Djébar garde toujours l'image de sa mère qui est restée passive vis-à-vis de la réaction austère du père, cette mère n'a même pas essayé de défendre sa fille ou de donner son avis. Elle était l'exemple de la femme soumise et obéissante qui n'ose pas dévoiler ses opinions. Son avis n'avait aucune importance devant la décision du père. « *J'ai tout de même noté (mon souvenir ici est très précis) que ma mère est restée silencieuse, comme si elle avait compris ! Il n'y avait pas entre eux vraiment une connivence, mais elle ne protestait pas, alors qu'elle n'avait pas conscience de mon état d'ahurissement* ». ¹⁰¹

La mère de Djébar représente le type de femme traditionnelle par excellence malgré ses signes d'émancipation, d'ailleurs elle n'est pas posée comme un modèle à la narratrice qui cherche à sortir de cette coquille de la femme claustrée.

➤ Tamou

« *Tamou devint une légende dès le jour où elle apparut. Elle fit prendre aux autres consciences de leur force intérieure et de leur capacité à résister au destin, quel qu'il soit* ». ¹⁰²Tamou est la troisième épouse du grand-père de la narratrice, elle avait toutes les qualités d'une féministe courageuse, rebelle et audacieuse. Tamou est une guerrière qui a participé aux batailles, aux côtés des hommes pour sauver son peuple, elle était venue au harem pour aider son village et était donc obligée de se marier avec un homme étranger

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p.56.

¹⁰² Ibid., p.15.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

pour justifier son séjour avec lui. Elle avait sacrifié sa liberté pour contribuer à la liberté de son pays.

*Tamou était héroïne de la guerre du Rif [...] Et voila cette femme arrivait, vêtue en guerrier, après avoir franchi toute seule la frontière d'Arbaoua pour passer en zone française et demander de l'aide. Comme il s'agissait d'une héroïne de guerre, certaines règles n'étaient pas de mise à son égard. Elle se comportait du reste comme si elle ignorait tout de la tradition.*¹⁰³

La narratrice était impressionnée par la personnalité de Tamou. Elle devient le symbole de la femme qui transgresse toutes les lois pour atteindre son objectif. Tamou a perdu toute sa famille, mais elle n'a jamais montré sa faiblesse et sa tristesse: « *Quand Tamou revint à la ferme...l'un des camions était chargé de cadavres, dissimulés sous une charge de légumes. C'étaient les corps de son père, de son mari et de ses deux enfants, un garçon et une fille. Elle est restée debout en silence près du camion que l'on déchargeait* ». ¹⁰⁴

Sa présence au Harem de la ferme a changé beaucoup d'habitudes, sa façon de voir les choses a poussé les autres femmes à comprendre la vraie valeur de la femme. Tamou était convaincue que sa place n'était pas dans une maison enfermée, mais son vrai rôle était d'apprendre, d'essayer de laisser une trace dans cette société:

*Une femme peut être irrésistible parce qu'elle sait se battre, refuse l'impuissance, jure fort et se lance dans des cavalcades étourdissantes [...].Tamou devint une légende dès le jour où elle apparut. Elle fit prendre aux autres consciences de leur force intérieure et de leur capacité à résister au destin, quel qu'il soit.*¹⁰⁵

Elle est devenue un modèle pour toutes les femmes qui veulent changer leur situation, elle représente la femme brave qui parle pas beaucoup mais elle arrive toujours à s'imposer au sein du harem.

*Tu as vu Tamou à la ferme: avant de se lancer dans une course à cheval, elle passe des journées entières à réfléchir au trajet, alors que les autres femmes font la vaisselle et s'oublient dans des recettes de cuisine. Le jour de la course, c'est toujours elle qui gagne. On ne l'a jamais vue cuisiner. Elle ne parle pas et passe son temps à réfléchir en silence*¹⁰⁶.

Fatéma Mernissi a consacré tout un chapitre à ce personnage où elle a bien décrit son portrait, ses traits et ses habits qui reflètent sa forte personnalité. Une femme berbère

¹⁰³ Ibid., p.67.

¹⁰⁴ Ibid., p.68.

¹⁰⁵ Ibid., p.70.

¹⁰⁶ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

traditionnelle en voyant ses vêtements, mais moderne par ses réactions. L'écrivaine voulait mettre en valeur les vêtements et les armes de Tamou pour montrer sa fermeté et son courage.

Tamou est arrivée en 1926, après la défaite de Abdel-Krim face à la coalition des armées française et espagnole. Elle est apparue un matin, à l'aube, à l'horizon de la plaine de Gharb, sur un cheval de selle espagnole, vêtue d'une cape blanche d'homme et d'une coiffure de femme pour que les soldats ne lui tirent pas dessus. [...] Elle portait le matin de son arrivée de lourds bracelets berbères en argent, de ceux qui sont hérissés de pointes, et que vous pouvez éventuellement utiliser comme arme de défense. Elle portait également un Khandjar, un poignard à la hanche droite et un véritable fusil espagnol attaché à sa selle, dissimulé sous sa cape. Elle avait un visage triangulaire avec un tatouage vert sur son menton pointu, des yeux noirs perçants qui vous regardaient sans sourciller, et une grande natte cuivrée retombait librement sur l'épaule gauche. [...].¹⁰⁷

Les femmes étaient émerveillées par cette personnalité remarquable. Sa présence au sein de harem a aidé les femmes à mieux découvrir leurs vraies capacités et aussi à comprendre leur vraie valeur. Son arrivé était pour toutes les femmes une incitation à transgresser les normes.

Tamou par sa seule présence, changea beaucoup de choses à la ferme. Elle était fréquemment saisie du besoin irrépressible de se lancer dans quelque folle chevauchée ou quelque entreprise acrobatique. C'était sa manière de combattre le chagrin et de trouver une raison de vivre. [...] Quand Tamou fut guérie et se remit à parler, elles [femmes de la ferme] découvrirent qu'elle savait tirer au fusil, parlait couramment l'espagnol, sauter extrêmement haut, faire de multiples sauts périlleux sans avoir la tête qui tourne et même jurer en plusieurs langues. Comme elle était dans un pays montagneux constamment traversé par les armées étrangères, elle avait fini par confondre la vie et le combat, la créativité et la course¹⁰⁸.

➤ Yasmina

Yasmina est la grand-mère de Fatéma Mernissi, elle est l'une des épouses de Tazi. Même si elle n'arrivait pas à changer sa situation et celle de ses semblables, elle était consciente de ses droits. Elle voulait faire apprendre à la petite Fatima comment l'homme continue chaque jour à effacer sa personnalité et à la priver de ses rêves. Yasmina présente à ces femmes, leur situation comme telle: «*Par exemple les femmes et les hommes travaillent du matin au soir. Mais les hommes gagnent de l'argent, et non les*

¹⁰⁷Ibid., p.165.

¹⁰⁸Ibid., p.49.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*femmes. C'est l'une des lois invisibles. Et quand une femme travaille très dur, sans gagner d'argent, elle est coincée dans un harem, même si elle n'en voit pas les murs ».*¹⁰⁹

Yasmina explique à Fatima que la femme est exploitée par son père, son frère et son mari. A cette époque, les femmes dans les pays arabes n'avaient pas le droit de travailler même si elles travaillaient aux côtés de leurs maris. En effet, leur travail est vu comme « lois occidentales » menaçant leur identité musulmane. Ces hommes/ maris mettent la religion au service de leur hégémonie et ainsi, « les femmes deviennent souvent l'otage de leur propre colère, elles ne peuvent y échapper et se libérer, ce qui est bien triste destin. La pire des prisons est celle où l'on s'enferme soi-même ».¹¹⁰

Elle arrive à créer son propre univers au sein du harem en s'éloignant à l'heure de l'aube pour réfléchir pendant des heures. Elle aimait la nature car elle était son seul refuge contre l'injustice de la société patriarcale.

*Alors, ta vie se déroulera comme un beau tapis de soie dans un jardin. Et tout d'abord le chant des oiseaux fait naître en toi le bonheur, pendant que tu assieds tranquillement pour réfléchir au cours que va prendre la journée. Pour être heureuse, une femme doit réfléchir beaucoup de longues heures, en silence, comme lorsqu'elle joue aux échecs, sur la manière dont elle doit faire le prochain petit pas. Il faut d'abord définir qui a sur toi la sulta (autorité). Ensuite, il faut battre les cartes, mélanger les rôles. C'est le plus intéressant. La vie est un jeu.*¹¹¹

Yasmina représente une autre forme de liberté au harem. A force de travailler à la ferme, elle avait un corps très souple avec une belle silhouette. Un corps qui arrive à supporter le jardinage, la pêche et l'élevage des animaux, elle travaillait dur pour montrer aux hommes qu'elle est capable de tout faire. Sa présence dans le harem de la ferme introduit des changements sur le statut traditionnel de la femme. Elle transforme le silence en parole et la soumission en révolte. Elle incarne un autre modèle de la femme marocaine, celle qui est convaincue que les femmes peuvent se libérer de leur enfermement par elles-mêmes.

Elle a transformé ton grand-père, grâce à la puissance du rêve qu'elle lui a fait partager. Ta mère a des ailes intérieures elle aussi, et ton père s'envole avec elle dès qu'il en a l'occasion. Tu seras, toi aussi, capable de

¹⁰⁹Ibid., p.70.

¹¹⁰Ibid., p.82.

¹¹¹Ibid., p.193.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*transformer les autres. J'en suis sûre. À ta place, je ne me ferais pas de souci.*¹¹²

Tamou et Yasmina sont deux personnages qui partagent beaucoup de points communs. Toutes les deux viennent des montagnes du Rif. Elles sont vite devenues amies car elles avaient le même objectif: changer la situation féminine au harem: « *Yasmina a soigné Tamou quand elle est tombée malade, et depuis elles sont devenues amies* ». ¹¹³

➤ **Tante Habiba**

« *Vous êtes dans un harem quand le monde n'a pas besoin de vous. Vous êtes dans un harem quand ce que vous faites est inutile* ». ¹¹⁴ Une expression qui explique la souffrance du personnage « Tante Habiba » au harem. Elle était abandonnée et délaissée par son mari et durant cette époque, la société accepte mal la situation de la femme divorcée. « *Tante Habiba, qui a été répudiée et renvoyée sans aucune raison par un mari qu'elle aimait tendrement...Tante Habiba a pleuré pendant des années* ». ¹¹⁵

Les enfants s'amuse beaucoup en écoutant les histoires racontées par tante Habiba, elle les accueille chez elle dans son monde imaginaire: « *Ainsi par des soirées bénies, on s'endort en écoutant la voix de notre tante ouvrir des portes magiques donnant sur des prairies baignées de clair de lune* ». ¹¹⁶

Elle racontait tellement bien que notre narratrice voulait apprendre l'art de raconter. Tante Habiba arrive à sélectionner les belles histoires sur des femmes qui ont marqué la culture musulmane. « *Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voudrais comme elle, apprendre l'art de parler la nuit* ». ¹¹⁷ Malgré sa blessure, elle a toujours continué à rêver car pour tante Habiba, rêver est le seul espoir qui lui reste: « *L'essentiel pour ceux qui n'ont aucun pouvoir est d'avoir un rêve, me disait-elle souvent ...Il est vrai qu'un rêve seul, sans aucun pouvoir d'être réalisé, ne transforme pas le monde et n'abat pas les murailles, mais il aide quand même à garder sa dignité* ». ¹¹⁸

¹¹²Ibid., p.66.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴Ibid., p.265.

¹¹⁵Ibid., p.9.

¹¹⁶Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid., p. 265.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Elle était porteuse de joie, d'amour et d'affection, l'exemple de la femme qui n'a rien mais elle possède tout en même temps. La petite Fatima l'aimait beaucoup au point qu'elle rêvait de devenir comme elle: « *J'aime beau tante Habiba. Elle était tellement silencieuse, tellement prête en apparence à répondre à toutes les attentes d'un monde extérieur cruel, tout en réussissant à s'accrocher à ses ailes* ». ¹¹⁹

Elle représente toutes les femmes impuissantes et capables, faibles et fortes, désespérées et rêveuses. Elle était juste une femme qui voulait sentir qu'elle existe encore. « *Elle me donnait une vision rassurante du futur: même si une femme est totalement impuissante, elle peut encore donner un sens à sa vie en rêvant de prendre son essor.* » ¹²⁰

➤ **Mina:**

Mina, la déracinée comme l'a nommée Fatéma Mernissi, elle est venue au harem comme une bonne, elle occupe une chambre au niveau de la terrasse. « *Mina campait sur la terrasse du bas, face à la Mecque, assise sur une antique peau de mouton, appuyée contre le mur de l'ouest, le dos soutenu par un coussin couleur safran venant de Mauritanie* ». ¹²¹

Fatéma Mernissi nous relate l'histoire de cette femme qui a été kidnappée et séparée de ses parents. Cette étrangère s'est retrouvée seule dans un autre pays, chez une autre famille et parlant une autre langue. « *Elle avait été kidnappée un jour qu'elle s'était éloignée un peu plus que d'habitude de la maison de ses parents. Une grosse main l'avait saisie, et elle s'était retrouvée sur la route, avec d'autres enfants, sous la menace du couteau brandi par des hommes féroces* ». ¹²²

D'après Mina, cette aventure l'a rendue plus forte et plus courageuse, elle était obligée d'accepter sa nouvelle vie. Mina s'est adaptée en créant une nouvelle famille et un nouveau départ.

La souffrance d'une petite fille n'a plus aucune importance. Mais c'est en traversant le désert que j'ai compris qu'il y'avait en moi une autre petite fille. Forte, et décidée à suivre. Je suis devenue une Mina

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., p.85.

¹²² Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*différente. J'ai compris que le monde entier était contre moi, et que je ne pouvais rien attendre de bon que de moi-même.*¹²³

Mina n'hésitait pas à faire comprendre à la petite Fatima que le savoir est le seul moyen pour changer son monde, il faut être instruite pour devenir forte: « ... *le problème des femmes aujourd'hui est qu'elles sont complètement impuissantes. Et l'impuissance vient de l'ignorance et du manque d'instruction. Tu seras forte, toi, j'en suis sûre* ». ¹²⁴

➤ **Chama**

Cette jeune fille représente la nouvelle génération qui refuse toutes lois imposées par la société. Forte de caractère et audacieuse, elle n'a jamais hésité à donner son avis afin de défendre ses droits.

*Je veux que vous que vous compreniez mesdames, le sens de cette histoire, disait Chama, avec des regards de défi en direction de Lalla Mani . Cette histoire n'est pas une histoire d'oiseaux. C'est notre histoire aussi. Elle parle de nous, de vous, de moi. Etre vivant, c'est bouger chercher des lieux qui vous conviennent, arpenter la planète à la recherche d'iles plus hospitalières.*¹²⁵

Elle refusait l'enfermement au sein du harem, elle voulait sortir, voyager et aller à la découverte du monde extérieur. « *J'ai l'intention d'épouser un homme avec qui je pourrai partir à la découverte d'iles inconnues !* ». ¹²⁶

➤ **Lalla Mani**

Son statut de mère lui confère le respect des grands et petits, ainsi qu'un grand salon luxueux digne d'elle. Sa relation avec les petits est très limitée. Elle impose un rituel sur tout le monde comme signe de respect, on doit embrasser sa main deux fois par jour. Elle « Occupe le salon situé à ma gauche. Nous n'y allons que deux fois par jour, une fois le matin pour lui baiser la main, et une seconde fois le soir pour recommencer ». ¹²⁷ Protectrice des lois et des traditions, elle accepte mal le changement demandé par les femmes du harem. Pour elle, la place de la femme se trouve dans sa maison à côté de son mari.

¹²³ Ibid., p.212.

¹²⁴ Ibid., p.215.

¹²⁵ Ibid., p.230.

¹²⁶ Ibid., p.259

¹²⁷ Ibid., p.126.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*Lalla Mani continuait à dissenter sur la nécessité de se conformer au taqalid, aux traditions. Tout ce qui violait l'héritage de nos ancêtres, selon elle, ne pouvait être considéré comme esthétiquement valable, et cela s'appliquait aussi bien aux coiffures qu'aux lois ou à l'architecture.*¹²⁸

Lala Mani tenait à contredire toutes les femmes car elle n'arrivait pas à croire qu'elles pouvaient changer leur situation. Elle était convaincue que toute femme doit respecter ce que ses aïeux ont imposé. Elle représente le type de femme passive et soumis. « *Vous pouvez être sûres que vos ancêtres ont déjà découvert la meilleure façon d'agir, disait-elle, en regardant directement ma mère. Comment peut-on se croire plus malin que toutes les générations qui nous ont précédées ?* ». ¹²⁹

➤ **Lalla Thor**

Elle est l'une des épouses de Tazi, belle et gracieuse. Fière de ses origines, elle représente l'exemple de la femme docile, d'ailleurs elle accepte bien l'idée de la polygamie. Elle essaye toujours de créer des problèmes avec les autres femmes.

Lalla Thor avait la peau très blanche, un visage rond comme la pleine lune, et était bien enveloppée, surtout sur les hanches, les fesses et le buste ... au début, Lalla Thor essaya d'inciter tout le monde à se moquer du nouveau style de Yasmina, mais très vite, les autres épouses se sont mises à imiter la rebelle car les caftans courts et fendus leur procuraient une plus grande liberté de mouvements. ¹³⁰

Assia Djébar de son côté, a cité d'autres personnages féminins: Mounira, Mag, Farida, la grand-mère et Mme Blasi mais nous avons choisi uniquement Mag et Farida car elles ont vraiment marqué une période importante de la vie de Djébar, c'est celle de l'adolescence où notre narratrice s'est éloignée pour la première fois de sa maison pour tracer son chemin de liberté.

➤ **Farida**

Une camarade de classe de la narratrice, une jeune fille issue d'une famille très conservatrice. Elle faisait l'exception de la classe car elle portait le voile. « *Demi-pensionnaire, Farida arrivait au collège couverte de pied en cap du voile blanc*

¹²⁸ Ibid., p.257.

¹²⁹ Ibid., p.254.

¹³⁰ Ibid., p.190.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*traditionnel. Elle avait dix-sept ans .je la revois pénétrer tôt dans la cour, grande et svelte, avec son teint de brune et une longue chevelure tressée ».*¹³¹

Assia Djébar voyait en Farida toutes les filles soumises qui n'arrivaient pas à contester les décisions parentales. « *Au cours de cette seule année, elle est restée pour moi une sorte d'apparition romantique, comme si l'ombre du père, la surveillant continûment, était soudain devenue pour nous toutes une menace, ou tout au moins l'ombre d'une menace plus tard !* ». ¹³² La narratrice était influencée par la présence de Farida au point qu'elle sentait la présence du père au collège, un sentiment désagréable car il condamne la liberté des deux filles: « *Oui, chaque jour, Farida pénétrait en salle de cours: elle allait apprendre, écouter, réfléchir, sentir l'émulation autour d'elle .Elle se retrouvait avec toutes les autres points d'oublier le préambule: le père, à l'aube, inspectant et flairant presque ses habits ...* ». ¹³³

Enfin, Farida a réussi à obtenir son diplôme, Assia Djébar était très heureuse pour elle, c'est grâce à ses études que Farida peut avoir une vie harmonieuse: « *Elle était heureuse d'étudier, elle ne se sentait plus seule... à la fin de l'année, elle la félicita d'avoir passé avec « mention assez bien » son baccalauréat.* ». ¹³⁴

➤ **Mag**

Une pensionnaire du même âge que Assia Djébar, une fillette européenne qui malgré ses origines, arrive à créer une forte amitié avec la narratrice: « *Mon amitié avec Mag, Je mesure combien, dans l'espace resserré du pensionnat, marqué par la division de la colonie, elle me sortait un peu de ma petite personne* ». ¹³⁵

La rencontre avec Mag était pour notre écrivaine le départ de la déviation. Les deux lectrices se permettaient de profiter de leur moment ensemble loin du monde des adultes. « *Avec Mag la presque complice, dès l'âge de treize ans, j'expérimentai mes premières échappées, malgré ma crainte de la sévérité paternelle et l'observance du « contrat » implicite que je me sentais tenue de respecter vis-à-vis du père* ». ¹³⁶

¹³¹DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p. 58.

¹³² Ibid., p.165.

¹³³ Ibid.. p.167.

¹³⁴ Ibid.. p.170.

¹³⁵ Ibid.. p.155.

¹³⁶ Ibid.. p.170.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Mag représente la liberté, l'indépendance et l'autonomie. Elle restera toujours pour Assia Djébar la première amie qui a partagé avec elle tant de souvenirs et la seule confidente qui a toujours gardé ses secrets.

*J'aimerais évoquer ici cette Mag que j'ai perdue en cours de route et qui reste malgré tout, dans ma vie, mon amie première, elle qui me devança dont l'enthousiasme pour la littérature, l'ironie plus acerbe que la mienne et aussi son air de garçon manqué me firent sortir de ma solitude et du confinement provincial.*¹³⁷

Dans *Rêves de Femmes* et *Nulle part dans la maison de mon père*, la composition féminine reflète la suprématie du personnage féminin que l'on retrouve dans les deux romans. Assia Djébar et Fatéma Mernissi affirment que la femme est le personnage le plus présent dans leurs écrits, elle occupe une place particulière, « *puisque'elle est au centre du récit, et qu'elle en est même le centre* ». ¹³⁸

Le but derrière cette prédominance du personnage féminin chez les deux auteures est d'écarter l'homme et de le mettre dans une situation de rejet ou de sujétion, il devient, selon la terminologie de Jean Pouillon, « *un personnage en image* », ¹³⁹ il n'en n'est pas moins présent puisque tous les personnages féminins de nos romans entretiennent une relation personnelle et/ou sentimentale avec un personnage masculin (Le père, le frère, le mari, le cousin ...). Ce qui implique la présence d'un nombre important de personnages masculins dans l'œuvre.

Les deux œuvres nous révèlent une illustration de l'évolution de la société maghrébine et de l'émancipation des femmes au Maghreb. Les femmes étaient convaincues que leurs rôles sont importants pour la société, leur place doit être à côté des hommes et non derrière les murs: « *Du temps où les jaryas étaient super-instruites, les Arabes étaient au sommet du monde. Maintenant les hommes aussi bien que les femmes avaient dégringolé la pente* ». ¹⁴⁰

Nous pouvons remarquer qu'une forte solidarité s'est établie inconsciemment entre toutes ces femmes pour remplacer le manque de divertissement et pour oublier cet enferment imposé par les hommes. Cette solidarité devient leur seule arme pour résister contre l'autorité masculine. Entre elles, elles apprennent à être courageuses pour défendre

¹³⁷ Ibid.. p.149.

¹³⁸ POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1993, pp. 66-67.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., p.169.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

leurs droits. Cette solidarité devient le seul remède contre les expériences malheureuses que vivent ces femmes.

La solidarité dans le malheur entre ces femmes illustre bien cette résistance passive - mais parfois efficace- qu'offrent les femmes face aux misères que leur imposent les hommes et dont elles doivent se défendre surtout contre cette hégémonie masculine. Assia Djébar souligne bien cette complicité des femmes dans le monde musulman.

En pays d'Islam, ce qui reste précieux, concrètement utile, avec un rôle d'accélération pour une poussée en avant de tout mouvement déterminé d'évolution féministe, c'est l'existence d'une solidarité entre femmes, à cause même de ce côtoiement des degrés différents et concomitants d'émancipation.¹⁴¹

III.2. Représentation féminine entre voilement et dévoilement

III.2.1. Clausturation féminine et Transgressions des frontières sociétales patriarcales

Les femmes dans *Nulles part dans la maison de mon père* et *Rêves de femmes* sont confinées, enfermées et exclues d'une société accusée et représentée par Assia Djébar et Fatéma Mernissi d'être une société patriarcale hégémonique. Le patriarcat est une forme de vie en société qui donne l'essentiel du pouvoir aux pères, où les femmes sont soumises sans limite et sans contrôle à ce pouvoir patriarcal. Cela relève d'une forme de vie menée par la société où le patriarcat a droit de vie et de mort sur ses enfants et également sur toutes les femmes qui dépendent de son autorité. Le patriarcat est défini dans le dictionnaire comme: « *Forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme* ». ¹⁴² Il faut noter que l'héritage tribal des sociétés arabes et même le système endogamique très souvent présent, influent sur cette structure sociale et familiale afin d'enfermer la femme la préservant du monde extérieur.

Le système patriarcal se transmet de père en fils. Lorsqu'il y a plusieurs fils, la transmission se fait à l'aîné, les filles qu'elles soient nombreuses ou non, elles ne peuvent remplacer un garçon. Le fils est considéré comme l'héritier par excellence dans la mesure où il est le seul à pouvoir hériter de l'autorité paternelle. Arrivant à un certain âge, le père se retire pour transmettre le pouvoir au garçon. Ce dernier commence à imposer ses lois et

¹⁴¹ Ibid., p.185.

¹⁴² Dictionnaire Larousse, cité in <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>, consulté le 15-09-2020.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

ses règles sur ses sœurs et même sur sa mère. Beaucoup d'écrivains maghrébins ont critiqué cette forme sociale dans leurs écrits, citons par exemple Tahar Ben Jelloun avec ses deux célèbres romans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* qui racontent l'histoire de Zahra-Ahmed. Ben Jelloun voulait montrer que le monde masculin est très privilégié et valorisé aux dépens de celui du féminin, le père refuse d'avoir qu'une descendance féminine.

Assia Djébar et Fatéma Mernissi ont souvent critiqué ce système dans leurs écrits, elles ont vécu avec des femmes soumises qui continuent à perpétuer les traditions et les coutumes qui régissent la vie en communauté. Elles dénoncent l'oppression de ces femmes régie par la puissance de la loi de l'ordre patriarcal: « *Mais ma mère, qui déteste la vie collective du harem et rêve d'un éternel tête-à-tête avec mon père* ». ¹⁴³

Cette société patriarcale prive la femme de tous loisirs et activités, Fatéma Mernissi dévoile bien ce point dans son roman: « *beaucoup des activités préférées des gens, telles que se promener, découvrir le monde, chanter, danser et exprimer son opinion, font partie de la catégorie des interdictions absolues pour les femmes* ». ¹⁴⁴ Les femmes durant cette époque subissaient un double cloisonnement car leur liberté extérieure leur est confisquée, d'un côté à cause du colonisateur et d'un autre côté, à cause des hommes et la société.

Cette société qui est jugée patriarcale par les deux écrivaines met des barrières et des frontières afin de limiter et de surveiller les déplacements des femmes en dehors de leur lieux de claustration. Assia Djébar et Fatéma Mernissi nous ont fait part de la souffrance de ces femmes faces à ces frontières. La frontière séparatrice représente la condition d'une identité sociale et culturelle définie et précise, elle est invisible mais elle est présente et exigée par la société. Cette frontière désigne aussi la proximité avec l'autre et le renouvellement permanent qui assure le partage avec lui: « *La question des frontières est donc une question de degré pas de nature, et sa transgression diffère selon la personne et son expérience subjective par rapport à l'espace du harem* ». ¹⁴⁵

La notion des frontières convoque les interférences entre différents champs disciplinaires, elle n'a pas cessé d'être convoquée par les sociologues, anthropologues, psychologues et autres spécialistes. Sa conception générale comme ligne est bien tracée sur

¹⁴³ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de femmes*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1997, p.10.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

les cartes géographiques et comme marque concrète dans le paysage, elle est souvent présente surtout dans la littérature de voyage où les personnages souhaitent découvrir de nouveaux endroits qui offrent la possibilité d'une rencontre avec l'Autre.

À la fois fondatrice et arbitraire, la frontière s'avère un point d'observation fertile des circulations et des carrefours, une notion clé dont l'actualité ne cesse de marteler l'importance, et qu'il faut repenser dans ses dimensions concrètes mais aussi symboliques pour aborder l'imaginaire contemporain¹⁴⁶.

La rencontre est un mot clé, notamment le désir d'une rencontre, d'un dialogue, d'une nouvelle connaissance du monde. Tout en représentant une limitation, un arrêt imposé et parfois obligatoire, la frontière, qu'elle soit concrète comme les frontières géographiques: « *Si vous désirez vous diriger vers le sud, il faut un autre laissez-passer car, disent-ils, vous traversez une frontière pour entrer au Maroc français* », ¹⁴⁷ ou abstraite comme les frontières morales: « *La frontière est une ligne imaginaire... La frontière n'existe que dans la tête de ceux qui ont le pouvoir* ». ¹⁴⁸ Ce ne sont pas seulement des lignes de démarcation sur des cartes, mais aussi des lignes qui traversent les têtes.

La frontière est toujours constituée de repères essentiellement équivoques, « *sa tension vers ce qui est autre* », comme l'écrit Rachel Bouvet, exprime un défi constant « *Tout en représentant une limitation, un arrêt imposé et parfois obligatoire, la frontière, qu'elle soit concrète ou abstraite, est toujours constituée de repères fondamentalement ambigus* ». ¹⁴⁹

Les dimensions sémantiques du mot frontière sont décelables, généralement à deux repères de son déploiement: celui du sens concret ou sens propre, celui du sens figuré, et celui du sens « métaphorique ». L'approche qui sera privilégiée ici est celle de la frontière comme gestion interne dans l'écriture de ces romancières. La notion capitale de *hadd* ou *houdoud* qui veut dire en arabe, dans le sens premier du mot: frontière, obstacle, empêchement, limitation, est à solliciter si l'on veut fouiller dans le rapport entre frontière et sciences ou « sciences sociales ».

¹⁴⁶CHARTIER, Daniel, SAVOIE, Chantel, VIDAR HOLM, Helge, VIBE SKAGEN, Margery, « Frontières », In <https://archipel.uqam.ca/11540/1/222054559.pdf>, consulté le 01-05-2021.

¹⁴⁷ MERNISSI, Fatéma, Op.Cit, p.8.

¹⁴⁸ Ibid., p.9.

¹⁴⁹ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Ce sont des frontières internes qui ne se situeront ni à un niveau géographique ni à un niveau géostratégique. Mais plutôt à un niveau de régulation sociale, portée à sauvegarder la cohésion sociale. Mais on peut aussi dire que la frontière spécifique les contenus culturels des peuples pour parvenir ensuite à déterminer la culture du groupe, elle constituerait donc une structure universelle, un schéma organisationnel élémentaire et fondamental de toute vie humaine et sociale sur terre.¹⁵⁰

On peut dire aussi que la frontière est une barrière qui sépare un monde de lui-même « *Mon enfance était heureuse parce que les frontières étaient claires. La première était le seuil qui séparait le salon de mes parents de la cour principale* », ¹⁵¹ elle sépare aussi un pays ou une ville en deux afin d'établir des ruptures qui redessinent la vie quotidienne des individus, des familles et des quartiers: « *... Et les armées étrangères ne cessaient de déferler, traversant les frontières du nord. En fait, des soldats étrangers étaient postés juste au coin de notre rue, situé à la ligne de démarcation qui séparait la Medina...* ». ¹⁵²

La description de la société marocaine faite par Fatéma Mernissi met en lumière les effets négatifs du système patriarcal, le premier étant la construction des hudud/ frontières physiques ou psychologiques dans le but de restreindre l'espace et la voix des femmes et les exclure de l'espace public. Les femmes doivent alors se confronter à plusieurs types d'interdictions de la part de la société et de la famille ou même de la part des étrangers, l'écrivaine de *Rêves de femmes* explique comment le gardien du harem *Hmed* peut imposer ses instructions contre les femmes « *Au seuil même de notre harem, les femmes attaquaient Hmed, le portier, qu'elles harcelaient sans arrêt* ». ¹⁵³

Convaincu de la nécessité de garder toujours cette séparation entre les deux sexes, l'homme oblige la femme à respecter les frontières pour la protéger de tout regard étranger: « *Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons pour séparer les hommes des femmes [...]. L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les Hudud. Toutes transgressions entraînent forcément anarchie et*

¹⁵⁰ AMEUR, Souad, *Ecriture féminine: images et portraits croisés de femmes*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil, Paris, 2013, p.17.

¹⁵¹ MERNISSI, Fatéma, Op.Cit, p.8.

¹⁵² Ibid., p.7.

¹⁵³ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

malheur ». ¹⁵⁴Pour le père de notre écrivaine toute transgression ou non respect des frontières provoque un déséquilibre de l'ordre social établi par la société patriarcale.

Le récit de Fatéma Mernissi est considéré comme un récit de frontière par excellence. Patrick Picouet déclare à ce propos:

Je ne prendrai qu'un cas, celui de F. Mernissi qui, dans Rêves de Femmes, écrit une magnifique ego-géographie de la frontière.... On retrouve donc dans ce récit de Fatima Mernissi toutes les caractéristiques sous une forme poétique, du rapport à la limite et par extension à la frontière, c'est-à-dire toutes les fonctions recyclées par l'individu et repensé par lui. ¹⁵⁵

Fatéma Mernissi a fait appel au mot « Hudud », qui signifie les « frontières », plusieurs fois dans *Rêves de femmes*, elle voulait montrer que cette société croit toujours qu'il doit y avoir une séparation entre les deux sexes. Les hommes au Harem ont imposé des barrières qui empêchent la femme de voir le monde extérieur, pensant à la protéger et à la préserver, mais en réalité ils sont en train de l'enfermer et de la priver de découvrir le monde extérieur.

Dès son enfance, la petite Fatéma s'est habituée à respecter les frontières, son monde était limité et elle n'a jamais pensé à le contester: « *Mon enfance était heureuse parce que les frontières étaient claires. La première était le seuil qui séparait le salon de mes parents de la cour principale. Je n'étais pas autorisée à quitter notre seuil* ». ¹⁵⁶ Mais en arrivant à un certain âge, la petite Fatéma commence à comprendre l'injustice de cette société qui met des limites même au sein du harem.

L'apprentissage des règles débute dès le bas âge et le bonheur de la narratrice reste étroitement lié aux respects des frontières, commençant d'abord par l'espace réservé à ses parents pour se prolonger par la suite à l'ensemble du harem. En ne pouvant plus franchir ou traverser ces *hudud*, Fatéma comprend qu'il y a un autre monde derrière ce harem où elle peut découvrir et rencontrer l'Autre. Elle se sent impuissante face à ces frontières: « *Rechercher les frontières est devenu l'occupation de ma vie. L'anxiété me saisit dès que je ne réussis pas à situer la ligne géométrique qui organise mon impuissance* ». ¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ibid., p.165.

¹⁵⁵ PICOUET, Patrick, *Le monde va à la frontière*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011, p.76.

¹⁵⁶ Ibid., p.10.

¹⁵⁷ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Dès les premières pages, la narratrice décrit les murs du harem: « *Notre harem de Fès est entouré de hauts murs et hormis le petit pan de ciel qu'on voit dans la cour [...] Bien sûr, si on grimpe les escaliers comme une flèche pour voir le ciel de la terrasse, on voit qu'il est plus grand que tout* ». ¹⁵⁸ Les murs apparaissent comme un obstacle qui symbolise les « barrières », Ces murs solides isolent les femmes de tout ce qui se passe dehors, elles se retrouvent donc coincées et entourées par ces remparts. Le grand portail du harem aide à bien limiter et maîtriser les sorties des femmes, il est aussi surveillé et contrôlé par un homme. Fatéma Mernissi tout comme les autres femmes reconnaît ces limites qui grandissent avec elle.

Le portail d'entrée de notre maison était un véritable hadada, [...], une arche gigantesque, avec de monumentales portes sculptées. Il séparait le harem des femmes des étrangers de la rue. L'honneur de mon oncle dépendait de cette séparation, nous disait-on. Les enfants pouvaient franchir le portail, mais pas les femmes adultes. ¹⁵⁹

Le portail dans *Rêves de femmes* est considéré comme une frontière car il sépare deux mondes contradictoires: l'extérieur et l'intérieur, le monde masculin et le monde féminin, le traditionnel de la famille Mernissi et le moderne de la nouvelle ville occupée par les Européens: « *Le portail nous protégeait également des étrangers postés à quelques mètres de là, sur une autre frontière, dangereuse et aussi importante, qui séparait la Médina de la Ville Nouvelle* ». ¹⁶⁰

Le harem est partagé entre les deux sexes, les hommes dominant ayant accès à l'espace public et les femmes dominées qui n'arrivent même pas à voir le ciel. Ce portail assure et représente les limites des femmes au sein du harem qu'aucune d'elles n'ose le franchir sans avoir une autorisation. Les hommes sont donc rassurés durant leur absence car ils savent très bien que les femmes sont bien protégées par ce portail qui devient le gardien protecteur du harem. Le harem représente pour l'homme un espace de protection et d'identification qui ne peut pas être franchi pensant que toute transgression touche non seulement l'honneur de la famille mais aussi la force et la virilité masculine.

La femme au harem de Fatéma Mernissi rêve de sortir ou de franchir ces frontières. Elle est hantée par cet extérieur qui lui a été interdit dès son enfance. A l'intérieur du harem, les femmes sont claustrées, enfermées et emprisonnées, elles doivent se plier aux normes

¹⁵⁸ Ibid., p.56.

¹⁵⁹ Ibid., p.148.

¹⁶⁰ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

imposées par la société patriarcale: « *Etre coincée dans un harem signifiait simplement qu'une femme avait perdu sa liberté de mouvement* ». ¹⁶¹

Sortir du harem sans être jugée ou visée par l'homme et la société devient un rêve pour toutes les femmes. La mère de Fatéma Mernissi souhaite se libérer de cette claustration, elle ne cesse de raconter à sa fille son envie de sortir seule en se réveillant le matin: « *Je me lèverais à l'aube, disait ma mère de temps en temps, si seulement je pouvais aller me promener au petit matin quand les rues sont désertes [...]. Errer librement dans les rues était le rêve de toutes les femmes* ». ¹⁶²

L'écrivaine a grandi en voyant la tristesse dans les yeux des femmes, elle voulait devenir magicienne afin de supprimer et effacer ces frontières. Une vie sans frontières et sans huddud, est la vie que chaque femme au harem souhaite avoir: « *Je me ferai magicienne. Je cisèlerai les mots, pour partager les rêves avec les autres et rendre les frontières inutiles* ». ¹⁶³

A l'instar de Fatéma Mernissi, Assia Djébar dénonce la claustration et l'enfermement vécus par les femmes. Dans ses écrits, l'écrivaine associait généralement la maison où la femme traditionnelle se trouvait et vivait à une prison: « *La prison de mes semblables* ». ¹⁶⁴ Cette maison désigne la claustration à laquelle la femme est soumise et qui dévoile le vécu féminin. En lisant les titres de ses romans *Vaste est la prison*, *Femmes d'Alger dans leur appartement* et même *Nulle part dans la maison de mon père*, nous constatons que la maison devient un lieu d'enfermement, de séquestration et de tensions familiales, elle représente donc les limites des frontières qui commencent pour empêcher et priver les femmes de leur liberté: « *Elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration, et par là, de notre chaleur, de notre compagnie* ». ¹⁶⁵

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les frontières n'étaient pas définies et tracées comme pour Fatéma Mernissi mais elles étaient plutôt morales et invisibles. Il s'agit d'un discours qui se raconte pour maîtriser la liberté et ce sont les logiques de pouvoir et de domination qui lui sont inséparablement associées. Ce discours est manipulé

¹⁶¹ Ibid., p.24.

¹⁶² Ibid., p.32.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 1985, p.212.

¹⁶⁵ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p.279.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

par le père en premier lieu qui continu à assurer ce discours des frontières même lorsque sa fille a quitté la maison: « *Mais une fois adolescente ? Elle continuera de chercher à embrasser l'espace libre, la mutation, l'élargissement de l'horizon. Elle ne peut le faire que hors des yeux du père* ». ¹⁶⁶

La transgression des frontières hantait l'esprit d'Assia Djébar dès qu'elle dépassait les frontières de sa maison, pour elle, ces frontières étaient créées pour celles qui étaient opprimées et dominées par la société et ses traditions qui maintenaient les femmes dans un univers clos et fermé: « *Je me demande: est-ce-que toute société de femmes vouées à l'enfermement ne se trouve pas condamnées d'abord à l'intérieur des divisions inéluctablement aiguisées par une rivalité entre prisonnières semblables ?* ». ¹⁶⁷ L'écrivaine se sentait enfermée et claustrée comme toutes les autres femmes durant toute l'année: « *Enfermées comme internes durant l'année scolaire, puis l'été, séquestrées comme nos mères: rien ne change pour nous de toute l'année, hélas !* ». ¹⁶⁸

Dans ce contexte marqué par l'emprisonnement des femmes, la pratique sportive représente pour Assia Djébar un dépassement de frontières, les entraînements au basket-ball et l'athlétisme leur a permis d'échapper à ce monde marqué par la sujétion féminine: « *Brusque jaillissement de mon corps vers l'azur, dans la détente des jambes, des hanches, des bras dressés vers le ciel soudain si vaste* ». ¹⁶⁹

Assia Djébar continue à respecter les frontières même en partant à l'internat, elle était loin d'être la fille libre et émancipée comme l'imaginaient les autres: « *lointaine cousine, curieuse de ma vie de pensionnaire, qui lui paraît non un enfermement, mais un univers de licences inavouées* ». ¹⁷⁰ Cette prudence est liée aux frontières morales imposées par le père qui devient l'ombre qui suivait sa fille, elle était si réticente envers sa nouvelle vie: « *j'étais parfois prise d'un sentiment de panique à l'idée de voir surgir inopinément mon père* ». ¹⁷¹ L'auteure imagine ce qui se passerait si ce père austère venait la voir: « *S'il venait d'ailleurs, mon père, un jour, me surprendre dans la cour du pensionnat, il me*

¹⁶⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.Cit, p.422.

¹⁶⁷ Ibid., p.231.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., p.214.

¹⁷⁰ Ibid., p.265.

¹⁷¹ Ibid., p.304.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*verrait, l'heure entière de récréation, bondir, courir sur le stade près de la cour, le ballon de basket à la main ».*¹⁷²

La question des frontières est donc une question de degré et sa transgression diffère pour et selon les deux écrivaines, mais toutes les deux rêvent surtout de franchir les barrières idéologiques ancrées par la force des traditions, elles ont toujours défendu l'émancipation de l'élément féminin. Ce qui a fait l'originalité de leurs écrits, c'est l'histoire de plusieurs femmes face aux interdits. Assia Djébar et Fatéma Mernissi voulaient dévoiler la souffrance des femmes en accordant une grande place aux conflits qu'elles ont vécu dans leur quotidien. Ces femmes qui sont condamnées par une société patriarcale en monopolisant et exploitant leurs rêves et leurs espoirs.

III.2.2. Voilement entre corps invisibles et corps muets

Le corps est un lieu d'expression où la femme peut s'affirmer. Voilé ou dévoilé, souffrant ou torturé, le corps a été de tout temps objet de représentations. La colonisation a construit une image particulière de la femme au Maghreb où la représentation du corps a été manipulée par les orientalistes à travers la peinture et la littérature qui ont donné une image fantasmée de la femme orientale/indigène.

Les artistes occidentaux ont mis en scène un univers où les femmes orientales sont exhibées dans des décors qui les présentaient comme des divinités envoûtantes. Ces femmes hantaient les orientalistes, elles sont devenues l'un des mystères insondables des Médinas et Harem traditionnels auxquels elles sont symboliquement associées. Ce sont donc les peintres et les écrivains qui vont propager cette idée comme Eugène Fromentin ou Eugène Delacroix qui ont réussi à dévoiler la femme orientale/indigène qui était l'archétype de la femme fantasmée pour l'imaginaire colonial qui s'est nourri de ces nombreuses représentations de femmes dans des postures fantastiques.

*Ce n'est pas la vie réelle des femmes cloîtrées dans leur enfermement et solitude qui intéresse ces artistes, mais la vie sublimée, désincarnée et érotisée à l'extrême. La peinture orientaliste est la traductrice romanesque de cette fascination. L'orientalisme impose, donc, l'image d'une féminité oisive, passive et surtout offerte*¹⁷³.

¹⁷² Ibid., p.208.

¹⁷³ TARAUD, Christelle, Ed. Payot, Paris, 2003, p. 45.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Frantz Fanon écrit dans « *l'Algérie se dévoile* », qu'inconsciemment, l'Européen vit à un niveau très complexe sa relation avec la femme algérienne¹⁷⁴. La conquête française érotise la terre et la femme algérienne; conçue à la fois « *comme support de la pénétration occidentale dans la société autochtone. Voyant sans être vu et le frustrant de la non-réciprocité de son regard* », ¹⁷⁵ la femme algérienne apparaît dans le rêve du colonisateur comme contenu érotique, faisant l'objet d'une « *double défloration* ». Ainsi, « *le viol de la femme algérienne dans un rêve européen est toujours précédé de la déchirure du voile* ». ¹⁷⁶

La femme algérienne s'est retrouvée entre deux situations. Plus le conquérant va vouloir « *dévoiler* », « *dénuder* » cette femme, plus l'algérien va et cloïtrer sa femme et la cacher à ces regards violeurs, Frantz Fanon déclare: « *A l'offensive colonialiste autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile... Le colonisé, devant l'accent mis par le colonialiste sur tel ou tel secteur de ses traditions réagit de façon très violente... Tenir tête à l'occupant sur cet élément précis, c'est lui infliger un échec spectaculaire...* ». ¹⁷⁷

En effet, le projet du colonisateur est de « *dévoiler* » la femme arabe, en particulier l'algérienne « *La femme algérienne est bien aux yeux de l'observateur « Celle qui se dissimule derrière le voile »* ». ¹⁷⁸ Ce colonisateur avait un seul objectif, c'est d'enlever ce voile afin de poser ses yeux sur cette mystérieuse créature tant fantasmée dans les romans exotiques de la fin du 19^{ème} siècle. L'arabe conquis est humilié et dépossédé de tout, sauf de ce voile dont il fait une fixation sur cet objet de fantasmes et de désirs et finit par se cacher lui-même derrière ce voile, seul endroit que le conquérant n'en a pu violer l'intimité.

Dévoiler cette femme algérienne, c'est mettre en évidence sa beauté, c'est mettre à nu son secret, briser sa résistance, la faire disponible pour l'aventure; sa volonté est de mettre cette femme à portée de soi, d'en faire un éventuel objet de possession. L'européen vit à un niveau fort complexe sa relation avec la femme algérienne, car pour lui, cacher le

¹⁷⁴ FANON, Frantz, « L'Algérie se dévoile », cité in <https://acta.zone/frantz-fanon-lalgerie-se-devoile/>, consulté le 03-04-2021.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ FANON, Frantz, *Sociologie d'une révolution*, « L'an V de la révolution algérienne », Ed. Maspero, Paris, 1972, p.52.

¹⁷⁸ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*visage, c'est aussi dissimuler un secret, c'est faire exister un monde du mystère et du caché qu'il veut découvrir et s'approprier.*¹⁷⁹

Cette femme qui voit sans être vue, offense le colonisateur, mais il n'y a pas de réciprocité, elle ne se livre pas, ne se donne pas, ne s'offre pas. L'algérien face à la femme algérienne adopte une posture dans l'ensemble apparente, il ne l'aperçoit pas, il y a même détermination continue de ne pas percevoir le profil féminin, de ne pas faire attention aux femmes. Il n'y a donc pas chez l'algérien, dans la rue ou sur une route, ce comportement de *la rencontre intersexuelle* décrite à travers le regard, de l'allure des distinctes conduites coutumières de l'événement des retrouvailles.¹⁸⁰

La femme algérienne se trouve être *objet de désir* et *objet de frustration* à la fois. Elle est *convoitée et opprimée* en même temps. Le français voulant *la regarder à tout prix* et l'algérien voulant *la protéger du regard de l'Autre* afin de sauver son honneur et sa seule parcelle qui soit restée inviolable. Frantz Fanon écrit à ce propos:

*Nous allons voir que le voile, élément parmi d'autres de l'ensemble vestimentaire traditionnel algérien, va devenir l'enjeu d'une bataille grandiose, à l'occasion de laquelle les forces d'occupation mobiliseront leurs ressources les plus puissantes et les plus diverses, et où le colonisé déploiera une force étonnante d'inertie*¹⁸¹.

Le voile va devenir l'enjeu d'une bataille grandiose, à l'occasion de laquelle les forces de l'occupation françaises mobiliseront toutes ses ressources pour en faire une arme de destruction. Avant 1954, les responsables de l'administration française en Algérie sont chargés de détruire l'originalité d'un peuple, procédant par tous les moyens à la *désagrégation des formes d'existence susceptibles d'évoquer de près ou de loin une réalité nationale*. Ils vont appuyer tous leurs efforts sur le port du voile, conçu en l'occurrence, comme symbole du statut de la femme algérienne.

Des sociologues et des spécialistes des affaires dites indigènes et les responsables des bureaux arabes combinent leurs recherches pour découvrir le moyen *de coloniser* cette femme algérienne voilée, après avoir colonisé son pays: « *Ayons les femmes, le reste suivra* ». ¹⁸²La femme algérienne, la grand-mère, la mère et la fille sont les gardiennes de la tradition et de la mémoire, et c'est à partir de ce constat que l'administration coloniale va

¹⁷⁹ Ibid., p.65.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid., p.15.

¹⁸² Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

définir une doctrine et une stratégie politique précise d'invasion de cette femme tant désirée et pourtant impossible à atteindre « *Si nous voulons frapper la société algérienne dans sa contexture, dans ses facultés de résistance, il nous faut d'abord conquérir les femmes; il faut que nous allions les chercher derrière le voile où elles se dissimulent et dans les maisons où l'homme les cache* ». ¹⁸³

Le projet colonial voulait manipuler la femme algérienne perçue comme « *humiliée, mise à l'écart, cloîtrée* », ¹⁸⁴ en jouant sur son envie de se libérer du mâle algérien. Commenant par le voile comme première étape, ce colonisateur souhaitait cibler l'identité algérienne « *C'est la situation de la femme qui sera alors prise comme thème d'action* », ¹⁸⁵ à travers « *Le culte du voile* ».

La gouvernance coloniale veut défendre à sa guise la femme algérienne rabaisée, enfermée et transformée par l'homme algérien en objet *inanité, dévalué, déshumanisé*. L'occupant par cette pratique enferme l'algérien dans un cercle de culpabilité. Des sociétés d'entraide et de solidarité avec les femmes algériennes s'amplifient, les plaintes de mouvements féministes européens et surtout français s'organisent « *C'est la période d'effervescence et de mise en application de toute une technique d'infiltration au cours de laquelle des meutes d'assistantes sociales et d'animatrices d'œuvres de bienfaisances se ruent sur les quartiers arabes... On veut faire honte à l'Algérien du sort qu'il réserve à la femme* ». ¹⁸⁶

La femme a été ciblée car elle représente le pivot de la société algérienne, afin de réussir ce projet, le colonisateur investit des sommes importantes dans ce combat et beaucoup d'efforts sont exécutés pour en avoir le contrôle, « *dans le programme colonialiste, c'est à la femme que revient la mission historique de bousculer l'homme algérien* ». ¹⁸⁷

Transformer et manipuler la femme algérienne en changeant sa vision et en touchant à ses traditions et à ses coutumes, c'est maintenir une maîtrise réelle de la part du colon sur l'homme algérien. « *Ce rêve d'une domestication massive de la société algérienne à l'aide des femmes dévoilées et complices de l'occupant, n'a pas cessé de hanter les*

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., p. 19.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

responsables politiques de la colonisation ». ¹⁸⁸ Chaque nouvelle femme algérienne dévoilée démontre à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défense en voie de dislocation.

Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère et chaque visage qui s'offre au regard impatient du colonisateur, répond parfaitement aux attentes de ce dernier « *Chaque voile rejeté découvre aux colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne mise à nu. L'agressivité de l'occupant, donc ses espoirs, sortent décuplés en voie de dislocation après chaque visage découvert* ». ¹⁸⁹

Le corps de la femme devient, dans cette perspective, *un champ de bataille idéologique*. Frantz Fanon met à nu les mécanismes en jeu dans les rapports coloniaux de l'Algérie des années 1950, surtout le thème de l'émancipation de la femme et de la question du voile. En réponse à la rage du colonialiste à vouloir dévoiler la femme, les Algériens seront amenés à gagner une bataille, celle qui vise leur identité et leur dignité. La guerre du voile déclenchée par l'occupant devient une réalité à affronter car le voile constitue la nation algérienne, « *un symbole à abattre ou à maintenir* ». ¹⁹⁰

Le propos délibérément agressif du colonialiste autour du haïk donne une nouvelle vie à cet élément mort, parce que stabilisé, sans évolution dans la forme et dans les coloris, du stock culturel algérien. Nous retrouvons ici l'une des lois de la colonisation. Dans un premier temps, c'est l'action, ce sont les projets de l'occupant qui déterminent les centres de résistance autour desquels s'organise la volonté de pérennité d'un peuple. ¹⁹¹

Le déclenchement de la lutte pour la libération va imposer de nouvelles formes de la part de la femme algérienne et de la société autochtone vis-à-vis du voile qui va subir des transformations importantes « *L'intérêt de ces innovations réside dans le fait qu'elles ne furent, à aucun moment, comprises dans le programme de la lutte. La doctrine de la révolution, la stratégie du combat n'ont jamais postulé la nécessité d'une révision des comportements à l'égard du voile* ». ¹⁹²

En effet, jusqu'en 1955, le combat est mené uniquement par les hommes, la femme algérienne est tenue dans une ignorance totale. Mais comme réaction à cette situation, il

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

fallait faire appel à la femme algérienne en guerre, ayant en elle la même confiance que les militants hommes.

Au fur et à mesure de l'adaptation de l'ennemi aux formes de combat, des difficultés nouvelles apparaissent qui nécessitent des solutions originales. La décision d'engager les femmes comme éléments actifs dans la Révolution algérienne ne fut pas prise à la légère. En un sens, c'est la conception même du combat qui devait être modifiée. La violence de l'occupant, sa férocité, son attachement délirant au territoire national amènent les dirigeants à ne plus exclure certaines formes de combat.¹⁹³

Il faut donc solliciter la femme brave et courageuse exigeant d'elle une force psychologique exceptionnelle, bannissant les hésitations et les incertitudes « *Les femmes ne pouvaient pas être conçues comme produit de remplacement, mais comme élément capable de répondre adéquatement aux nouvelles tâches* ». ¹⁹⁴

Mais un tel objectif est difficile à concrétiser car durant toute la période de domination, les femmes sont habituées à la claustration, soumises à la volonté de l'homme. Pour entrer véritablement dans l'action révolutionnaire, une mutation intervient à propos du voile ou haïk car ce dernier a placé les femmes au centre des enjeux. Dès lors, la femme algérienne assume sa responsabilité, en apprenant son rôle *de femme seule dans la rue et de sa mission révolutionnaire*. Cette femme combattante a assumé ses tâches de porteuses de bombes ou de messages verbaux appris par cœur, ou faisant le guet durant des heures devant une maison ou un lieu où se trouve une rencontre entre responsables.

La femme, agent de liaison, porteuse de tracts, précédant un responsable en déplacement est encore voilée; mais à partir d'une certaine période, les besoins de la lutte se déplacent vers la ville européenne, le manteau protecteur de la Kasbah, le rideau de sécurité presque organique que la ville arabe tisse autour de l'autochtone se retire, et l'algérienne à découvert, est lancée dans la ville du conquérant.¹⁹⁵

Cet aspect de la révolution a été mené par la femme algérienne avec une maîtrise de soi et un succès incroyables. En dépit des difficultés et surtout l'incompréhension d'une partie de la famille et de la société, l'algérienne assumera toutes les tâches qui lui sont confiées. La femme algérienne, autrefois voilée s'est convertie totalement en européenne, avec naturel et liberté. Porteuses d'armes, de grenades, de fausses cartes d'identité ou de

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

bombes, cette femme dévoilée par nécessité se transforme avec une grande facilité à l'occidentale.

L'algérienne qui entre toute nue dans la ville européenne réapprend son corps, le réinstalle de façon totalement révolutionnaire. Cette nouvelle dialectique du corps et du monde est capitale dans le cas de la femme. Mais l'algérienne n'est pas seulement en conflit avec son corps. Elle est maillon, essentiel quelquefois, de la machine révolutionnaire. Elle porte des armes, connaît des refuges importants. Voile enlevé puis remis, voile instrumentalisé, transformé en technique de camouflage, en moyen de lutte. Le caractère quasi tabou pris par le voile dans la situation coloniale disparaît presque complètement au cours de la lutte libératrice.¹⁹⁶

Insoupçonnable, cette « *femme arsenal* », selon Frantz Fanon, porteuse de revolvers, de grenades, de bombes, la femme algérienne devient « *un maillon capital* » de la lutte de libération. Il existe donc, selon les termes de Fanon, « *un dynamisme historique du voile* », les femmes algériennes *conquièrent* une liberté, qui ne soit pas le fait « *de l'invitation de la France, mais la leur propre gagnée grâce à leur engagement total dans l'action révolutionnaire* ».

Mais à partir de 1957, le voile réapparaît car le colonisateur a su que sa propre arme de dévoilement s'est tournée contre lui. Tout devient suspect algériennes ou françaises. Il fallait se couvrir à nouveau du *haïk* protecteur et réapprendre une nouvelle technique: « *porter sous le voile un objet lourd, dangereux à manipuler, il faut donner l'impression d'avoir les mains libres, qu'il n'y a rien sous ce haïk, sinon une pauvre femme ou une insignifiante jeune fille.* »¹⁹⁷

En 1958, le colonisateur a repris son ancienne *campagne d'occidentalisation* de la femme algérienne. Devant cette nouvelle provocation, *les femmes algériennes dévoilées depuis longtemps récupèrent le haïk, attestant donc qu'il n'est pas vrai que la femme se délivre sur l'exhortation de la France.* Le voile est repris, mais manifestement débarrassé de sa dimension exclusivement traditionnelle:

Il y a donc un dynamisme historique du voile très concrètement, perceptible dans le déroulement de la colonisation en Algérie. Au début, le voile est mécanisme de résistance, mais sa valeur pour le groupe social demeure très forte. On se voile par tradition, par séparation rigide des sexes, mais aussi parce que l'occupant veut dévoiler l'Algérie. Dans un deuxième temps, la mutation intervient à l'occasion de la révolution et

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

dans des circonstances précises. Le voile est abandonné au cours de l'action révolutionnaire. Ce qui était souci de faire échec aux offensives psychologiques ou politiques de l'occupant devient moyen, instrument. Le voile aide l'algérienne à répondre aux questions nouvelles posées par la lutte¹⁹⁸.

Le fantasme des colonisateurs, c'était de dévoiler ces femmes, et de s'appropriier leur corps comme s'il s'agissait de l'Algérie elle-même. Ils le voyaient comme un moyen d'instrumentalisation des femmes voilées à des fins prétendument féministes. Le voile devient « *mécanisme de résistance* » pour toutes les femmes Algériennes. On se voile parce que l'occupant « *veut dévoiler l'Algérie* ». ¹⁹⁹

Le voile, symbole contradictoire au centre de la polémique, n'a jamais empêché l'invisibilité du corps. Au contraire, la femme peut être regardée et visée même en portant le voile « *Un phénomène riche et complexe, un langage qui communique des messages culturels et sociaux, une pratique qui est présente sous une forme ou une autre depuis des siècles, un symbole idéologiquement fondamental à la vision de la femme et un véhicule de résistance dans les sociétés musulmanes* ». ²⁰⁰ Avant la colonisation, il a été perçu comme un signe de liberté, car il permet aux femmes de sortir et d'avoir plus de liberté. Pendant la période coloniale, le voile et la femme voilée ont pris une autre dimension où la société algérienne voulait s'affirmer aux yeux du colonisateur car le voile est considéré comme un signe de différence vis-à-vis l'autre.

Le voile devient alors l'image visible de la frontière qui sépare deux groupes, qui sont en même temps deux visions du monde, et deux perceptives, qui s'affrontent à travers lui. Pour les colons, le voile est un obstacle à la colonisation, car il est un marqueur de différence et de résistances vis-à-vis de l'assimilation voulue par le gouvernement colonial. Pour les colonisés, il est le moyen d'une protection, tant pour les femmes que pour la nation: il leur permet de s'affirmer comme les héritiers du vaste ensemble culturel, religieux et social qui les a précédés – un ensemble créateur d'identité. ²⁰¹

Après l'indépendance, le dévoilement de la femme est progressivement perçu comme une nécessité ou comme une « évolution » nécessaire de la femme qui veut s'imposer au sein d'une société patriarcale. Assia Djébar comme écrivaine algérienne a tant soutenu le dévoilement dans ces écrits, il représente pour elle, une forme

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid., p.47.

²⁰⁰ CHARLES, Aline, *Ecrire le voile*. « Réponses aux discours colonial et patriarcal dans les œuvres d'Evelyne Accad et Assia Djébar », Ed. L'Harmattan, Paris, 2020, p.8.

²⁰¹ Ibid., p.7.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

d'enfermement qui empêche et dérange la liberté de la femme. La femme écrivaine a toujours dénoncé le voilement de la femme imposé par les traditions et les lois de la société patriarcale. Assia Djébar fait partie des premières écrivaines qui ont introduit une nouvelle vision du corps dans la littérature maghrébine. Jean Déjeux confirme:

Il est certain que, dès 1957, l'apport tout à fait nouveau dans la littérature algérienne a été celui d'Assia Djébar avec la découverte du corps et du couple. « Découverte » du corps, car il s'agit bien de dévoilement: la femme dévoilée et circulant au milieu de l'espace masculin de la rue ... Combien de femmes, en effet, ont l'impression d'être « nues » dans la rue dès lors qu'elles y circulent sans voile. Mais cette dénudation, n'est pas seulement « le signe d'une émancipation » mais plutôt celui d'une « renaissance de ces femmes à leur corps. »²⁰²

Jean Déjeux signale aussi que dès son premier roman, Assia Djébar a voulu montrer le refus de ses personnages féminins de couvrir et de cacher leurs corps. Il déclare à ce propos: « *Assia Djébar dès *La Soif* avait dévoilé le corps, mais ici il se fait très parlant; la femme n'a pas honte de son corps, elle le revendique et le porte à bout de bras ou plutôt montre combien il a été mis en miettes dans son combat* ». ²⁰³ Ce refus peut être expliqué comme une révolte contre les règles ou une sorte de transgression des lois. Elle déclare que « *L'évolution la plus visible des femmes arabes, tout au moins dans les villes, a donc été d'enlever le voile* ». ²⁰⁴

Le corps pour Assia Djébar devient une langue, que toute femme doit communiquer avec. Ce corps qui accompagne la femme dans ces joies et ces tristesses, est anonyme, inconnu et caché car il doit être invisible pour toute la société. Dans son poème *Entre corps et voix*, elle déclare que « *Chez nous, toute femme a quatre langues* »: le berbère, l'arabe, le français et celle du corps « *Trois langues auxquelles s'accouple un quatrième langage: celui du corps avec ses danses, ses transes, ses suffocations [...]* ». ²⁰⁵

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar nous fait part du voile dans son contexte politique où elle explique comment le voile a changé de dimension d'une époque à une autre: « *Les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses [. . .]. La femme voilée qui*

²⁰² DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Ed. Kartala, Paris, 1994, p.97.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Albin Michel, 2004, Paris, p.246.

²⁰⁵ DJEBAR, Assia, cité in « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar: langage tangage, langage tatouage », consulté le 02-02-20201

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*circule de jour dans les rues de la ville est donc, dans une première étape, une femme évoluée. Voile signifiant ensuite oppression du corps ».*²⁰⁶

Dans *Ces voix qui m'assiège*, Assia Djébar ose utiliser le mot « fantôme » pour décrire la femme qui porte un voile « *Ce voile/ travestissement, j'ai fini, plus tard, à plus de quarante ans, par le voir pourtant ainsi...c'est un fantôme ! ... Une femme fantôme* ». ²⁰⁷ Le mot fantôme qui signifie l'esprit et le spectre d'une personne morte, symbolise pour Djébar l'état de la femme voilée, une femme invisible et sans âme.

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'écrivaine a insisté sur le voilement moral qui incarcère les femmes, le dévoilement pour Assia Djébar devient une nécessité et un besoin afin de libérer ces femmes. Les verbes voiler/dévoiler se répètent tout au long de son roman « *le corps aurait du se voiler* », « *Autour d'elle, ses cousines ont adopté le voile* », « *voile suaire* », « *le village se dévoile* », « *La lumière dévoile le péché des jeunes filles* », « *l'écriture sur l'amour sert à dévoiler et simultanément tenir secret* », « *voiler sa voix* », « *femme voilée* » Assia Djébar nous parle de l'enferment et du voilement vécus par les femmes mais en se dévoilant elle aussi « *Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir du danger permanent de déflagration* ». ²⁰⁸

Ainsi, l'écrivaine se voile consciemment en choisissant d'écrire sous un autre nom, il s'agit d'un autre voilement paru dans la vie de Assia Djébar mais cette fois-ci c'est un voilent bien choisi et voulu, il ne lui a pas été infligé ou obligé. Elle a préféré écrire sous un pseudonyme, chose qui n'est pas un fait du hasard, mais un choix ou plutôt un avantage qui s'offre pour l'aider à mieux s'exprimer en toute liberté ce qui confirme que le voilement sert à mieux protéger et défendre même les paroles .

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'écrivaine insistait pour décrire le voile comme une torture pour les jeunes filles de sa ville « *Lorsque tu t'avances dans la rue sans voile, sans foulard sur les cheveux, sans t'envelopper le corps entier sans les yeux, c'est déjà pour « eux » marché nue* ». ²⁰⁹ Assia Djébar avait l'opportunité de ne pas

²⁰⁶ Ibid., p.165.

²⁰⁷ DJEBAR, Assia cité in ROCCA, Anna, *Assia Djébar, le corps invisible: Voir sans être vue*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2017, p.15.

²⁰⁸ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p.300.

²⁰⁹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit, p. 207.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

porter le voile comme ses semblables car elle fréquentait l'école française «*A l'âge où le corps aurait du se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler* ». ²¹⁰

Elle cite l'exemple de sa mère quand elle sortait chaque jeudi pour aller au bain Maure «*Ma mère si elle vivait cloîtrée comme les autres femmes indigènes, chaque jeudi après midi, allait au bain maure, enveloppée dans son voile blanc et fluide de citadine ...* ». ²¹¹ Pour elle, le voile n'est pas considéré comme une tenue de sortie, ni comme des vêtements «*Cependant, elle a tout rangé: nos vêtements de ville, ainsi que son voile* ». ²¹² Elle a critiqué la vision de la société qui décrit toute femme non voilée comme femme «*nue* », une femme qui porte le voile est une femme dénudée et découverte aux yeux de la société:

M'étais-je après tout une seule fois étonnée que ma mère, contrairement aux épouses d'instituteurs- qui de simples voisines, étaient pour elle devenues peu à peu des amies- ne pourrait jamais, elle, du jour au lendemain, sortir « nue », selon le vocable arabe utilisé alors – c'est-à-dire- sans le voile blanc dit « islamique »-, et par conséquent ne jamais apparaître au soleil, tout comme ces Européennes qu'en langue arabe nous qualifions de « nues ». ²¹³

Assia Djébar nous décrit aussi la souffrance de la jeune fille *Farida* «*Demi-pensionnaire, Farida arrivait au collège couverte de pied en cap du voile blanc traditionnel* ». ²¹⁴ Selon Assia Djébar, Farida a été privée de sa liberté, elle était masquée et cachée sous ce voile pendant toute l'année.

Comme elle me resta longtemps mystérieuse, Cette Farida ! Je l'imaginai souvent sous son voile de laine, été comme hiver, devant déambuler par le centre-ville, telle une paysanne masquée, ou avec l'allure d'une quasi-sexagénaire à cause de ce voile de vieille femme qui alourdisait sa silhouette... Même en pleine chaleur, Farida devait garder des chaussettes de laine à ses pieds, pour éviter que les hommes, au café, censés l'épier, à son passage ne puissent deviner la finesse de ses chevilles. ²¹⁵

Farida représente pour Assia Djébar, l'exemple de la fille/ femme soumise à qui on a imposé le voile, elle ne dispose ni de son corps ni de sa voix. Une femme anonyme, déguisée et travestie. Farida avec son voile incarne toutes les interdictions de la société, elle devient d'après l'écrivaine, une menace qui frustre toutes les filles.

²¹⁰ Ibid., p.45.

²¹¹ Ibid., p.102.

²¹² Ibid., p.72.

²¹³ Ibid., p. 60.

²¹⁴ Ibid., p.162.

²¹⁵ Ibid., pp.163-164.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Au cours de cette seule année, elle est restée pour moi une sorte d'apparition romantique, comme si l'ombre du père, la surveillant continûment, était soudain devenue pour nous toutes une menace, ou tout au moins l'ombre d'une menace pour plus tard ! Chaque soir, au parler, où, à l'abri des regards, elle devait s'engloutir à nouveau sous le voile pour affronter la rue, en anonyme ... comme elle devait souffrir, me disais-je, de ce déguisement imposé !²¹⁶

De son côté, Fatéma Mernissi dans *Rêves de femmes* rejoint la vision de Assia Djébar. Fatéma Mernissi se révoltant contre ce voilement dès les premiers chapitres de son roman. Influencée par sa mère, l'écrivaine a grandi en écoutant l'avis des femmes sur le voile au harem. Cette mère a toujours incité et conseillé sa fille de ne jamais accepter de se couvrir « *Ne te couvre jamais la tête ! Tu entends ? Jamais !* ». ²¹⁷

La mère de Fatéma Mernissi était convaincue que le voile ne va jamais aider la femme à résoudre ses problèmes ou à conquérir ses craintes, au contraire, elle va se retrouver face à un autre obstacle en portant ce voile visant l'enferment et l'oppression « *Ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes. Elle devient au contraire une victime toute désignée. Ta grand-mère et moi avons assez souffert avec cette histoire de masques et de voiles* ». ²¹⁸

Fatéma Mernissi a utilisé les mots « *hurlant* » « *bats* » pour décrire le combat que sa mère à mener contre le port du voile, elle se mettait en colère en voyant sa fille voilée avec un foulard « *Ne te couvre jamais la tête ! a hurlé ma mère. Tu entends ? Jamais ! Je me bats pour l'abandon du voile et toi tu en mets un* ». ²¹⁹ Elle cite l'exemple d'Hitler qui représente la force et le pouvoir des hommes qui obligent les femmes à se soumettre à leurs ordres « *Même s'Hitler, le roi tout-puissant des Allemands, est à ta poursuite, a-t-elle dit, il faut que tu tiennes tête les cheveux découverts* ». ²²⁰

Fatéma Mernissi voulait justifier son refus du voile en donnant l'avis de ses personnages féminins, la mère, la grand-mère et même la cousine ont critiqué ce voile imposé par la société:

Le haik, disait Chama, a probablement été conçu pour que les sorties des femmes dans la rue deviennent rapidement une telle torture qu'elles n'aient plus qu'une envie, rentré à la maison et n'en jamais ressortir (...)

²¹⁶Ibid., p. 165.

²¹⁷ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de femmes*, Op. Cit., p.128.

²¹⁸ Ibid., p.129.

²¹⁹ Ibid., p.128.

²²⁰ Ibid., pp.128-129.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*Si jamais votre pied glisse et que vous tombiez, renchérisse ma mère, vous êtes sûres de vous casser les dents, puisque vous n'avez pas les mains libres.*²²¹

La cousine Chama a bien décrit le *Haik*, la tenue officielle que la femme maghrébine tient à porter en sortant à l'extérieur, cette tenue couvre tout le corps de la femme, il s'agit d'un autre genre de voile « le *Haik* », « (...) la longue cape traditionnelle que les femmes portaient en public. Le voile traditionnel était un grand rectangle de coton blanc si épais qu'on pouvait tout juste respirer ». ²²²Le *Haik*- voile apparaît, selon l'auteure, comme un emmaillotement enveloppant entièrement la femme afin de limiter ses mouvements et ses gestes.

Fatéma Mernissi se demande pourquoi les hommes obligent les femmes à porter le voile « *Personne ne sait vraiment pourquoi les hommes nous forcent à porter le voile* », ²²³ elle néglige la tradition musulmane qui interdit toute représentation de l'image du corps de la femme afin de la protéger des regards masculins. Göle Nilüfer déclare à ce propos « *une certaine liberté et protège la femme des regards et des convoitises des hommes tendant vers le contrôle de l'espace public conçu en tant qu'espace "naturellement" masculin et moralement dangereux et dégradant pour la femme* ». ²²⁴

En effet, la scène d'un homme paysan cité par Fatéma Mernissi dans la ferme de son grand-père montre bien le respect et la considération que le voile offre à la femme, mais l'écrivaine voulait montrer que ce voile empêche les femmes de vivre naturellement et même si elles pensent à enlever ce voile, l'homme se voile lui-même afin de leur rappeler sa nécessité. Le voile devient selon Fatéma Mernissi un frein alors qu'il est censé devenir un protecteur.

*Les femmes peuvent se rendre librement dans les champs, car aucun étranger ne rôde aux alentours pour essayer de les apercevoir. Les femmes peuvent monter à cheval des heures durant sans rencontrer âme qui vive. Mais si elles rencontrent un paysan sur leur chemin, et qu'il voit qu'elles ne sont pas voilées, alors il se couvre la tête de la capuche de sa djellaba pour montrer qu'il ne les regarde pas. Donc, dans ce cas, le harem est inscrit dans la tête du paysan, sous son propre front. Il porte un harem invisible, caché dans sa petite tête.*²²⁵

²²¹ Ibid., p.65.

²²² Ibid., p.102.

²²³ Ibid., p.145.

²²⁴ GÖLE, Nilüfer cité in BOUAYED, Nassima, « La symbolique du voile dans *Rêves de femmes une enfance au harem* de Fatima Mernissi », *Revue de Traduction & Langues* Volume 17 Numéro 1/2018, pp. 29-42.

²²⁵ Ibid., p.81.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

La mère de Fatéma Mernissi invite sa fille à porter des habits modernes si elle souhaite se confronter aux interdictions, sinon la petite Fatéma va subir le même sort de sa mère, devenir une femme enfermée et claustrée « *Les projets d'une femme se voient à sa façon de s'habiller. Si tu veux être moderne, exprime-le dans les vêtements que tu portes, sinon tu te retrouveras enfermée derrière les murs* ». ²²⁶

Nous pouvons donc confirmer la représentation négative dans *Rêves de femmes* et *Nulle part dans la maison de mon père* du voile qui est perçu comme un signe de soumission, de sujétion et d'enferment pour la femme en limitant et bloquant son épanouissement « *Le voile signifie que la femme est présente dans le monde des hommes, mais elle reste invisible* ». ²²⁷ Assia Djébar et Fatéma Mernissi ont lié le voilement physique « corps » à celui du voilement moral « pensée » alors que le voilement corporel n'a jamais empêché ou gêné les femmes à vivre librement en assumant leur liberté.

III.2.3. Espaces et lieux hétérotopiques: L'espace du corps féminin entre enfermement et libération

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Rêves de femmes*, les deux écrivaines ont cité plusieurs espaces qui ont marqué leur vie. Ces espaces ont accompagné Assia Djébar et Fatéma Mernissi dans différentes situations de leurs existences, Michael Issacharoff admet que « *l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement des personnages romanesques* ». ²²⁸

Il s'agit dans cette section de dévoiler comment se fait l'évolution des femmes, en fonction de leurs lieux d'existence et de l'époque à laquelle elles appartiennent. Existe-il une relation entre *être* et *lieu* que ce soit sur le plan historique, socioculturel ou idéologique ? Nous voudrions aussi expliquer comment la représentation de l'espace dans les œuvres des deux auteurs sert à créer une illusion référentielle.

Dans *Rêve de femmes* et *Nulle part dans la maison de mon père*, l'espace pour les femmes n'est pas uniquement un lieu qui les regroupe, mais chaque lieu parle de la souffrance, de la claustration ou de la joie et de l'émancipation de ces femmes. Ces espaces

²²⁶ Ibid., p.109.

²²⁷ MERNISSI, Fatéma, Cité in ROCCA, Anna, *Assia Djébar, le corps invisible: Voir sans être vue*, Op.Cit, p.15.

²²⁸ ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la nouvelle*, Paris, J. Corti, 1976, p. 18.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

voués à la différence avec les espaces *ordinaires* ne sont pas seulement des « *espaces autres* », selon Foucault, mais « *des hétérotopies* », ou « *des espaces hétérotopiques* »

Pour expliquer la différence entre « Espace » et « lieu », nous allons tenter de définir les deux concepts en présentant un petit aperçu historique de la notion d'espace. Selon Bernard Westphal « *l'espace est considéré comme une métaphore centrale dans la littérature, et la critique littéraire s'est emparée de l'espace comme nouvelle approche ou nouvel objet* ». ²²⁹

L'espace, mot aux multiples significations, est fondamental pour l'existence de l'homme. En effet, l'histoire de tout être, individu ou communauté, dépend de lui. Il joue un rôle important dans l'organisation de sa société. Il n'est pas un cadre homogène mais une construction sociale dans laquelle des individus interagissent devenant par là un lieu de socialisation qui met en scène divers processus de sociabilité. S. Ostrowetsky et J.-S. Bordreuil le définissent comme suit:

- L'espace constitue une modalité particulière d'inscription du social.
- Il joue un rôle spécifique dans le processus général de socialisation des individus.
- Il participe à sa spécificité matérielle de production de rapports particuliers (qu'il s'agisse des rapports à l'espace ou des rapports sociaux dans et par cet espace).
- Il s'inscrit dans une procédure de prescription de manière de faire, de vivre.
- Il n'apparaît pas seulement comme résultat d'un travail signifiant du social, mais aussi comme participant de la définition des rapports sociaux.

L'espace est considéré comme un réseau de liens entre les personnes, c'est donc une construction sociale. En effet, chaque société produit et conçoit son espace propre à elle, afin de structurer et de rendre signifiants les rapports entre tous les éléments qui composent son environnement, prenant l'exemple du Hammam (le bain maure) qui est un espace propre à la société arabo-musulmane et Turque. C'est ce qu'affirme Pierre Pellegrino: « *Toute forme sociale est aussi une forme spatiale* ». ²³⁰

Thierry Paquot et Chris Younès mettent en évidence l'incertitude et la polysémie des termes d'« espace » et de « lieu », à partir de l'affirmation de Georges Perec qui écrivait en

²²⁹ WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. De Minuit, Paris, 2007, p.45.

²³⁰ PELLEGRINO, Pierre, *Le sens de l'Espace, L'époque et le Lieu*, Volume I, Ed. Anthropos, Coll. Anthropos bibliothèque des formes, Paris, 2001, p. 100.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

1974 dans *Espèces d'espace* que « *l'espace est un doute* ». L'espace est un terme dont les origines restent obscures, jamais totalement élucidées, désignant une entité flottante, changeante, ainsi que le mot « lieu » dont l'étymologie est mieux connue, il dérive du latin « *locus* », qui désigne une place ou un endroit.

De son côté, YI FU TUAN²³¹ suivant la même visée de Thierry Paquot et Chris Younès, essaye de donner une autre conception des deux termes « *espace* » et « *lieux* » avançant que « *L'espace est une aire de liberté, où la mobilité s'exprime, alors que le lieu serait un espace clos et humaniste...comparé à l'espace, le lieu c'est un centre calme de valeurs établies* ». ²³² Qui veut dire: « *pour le commun des mortels, le lieu est un repère sur lequel le regard se pose et où il fait une pause, "un point de repos"* ». ²³³

YI FU TUAN affirme que « *l'espace est conceptuel (space), et que le lieu est factuel (place), la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante* ». ²³⁴ Il conclut qu'essayer réellement de les définir et de les démarquer sèmerait le doute sur la précision de sa conception.

Pour préciser les frontières entre espace et lieu, certains théoriciens ont préféré explorer d'autres pistes. Le lieu se définira, donc, comme une portion de l'espace. Anne Cauquelin propose une autre lecture du « *lieu propre* » chez Aristote, pour qui « *tout corps, toute pensée, et toute action se rapportent à un ensemble, à un "lieu" qu'ils occupent et dont ils font partie* ». ²³⁵ Pour elle, Aristote considèrerait l'espace comme un lieu absolu où sont placées les choses. Dans la même visée, Bernard Westphal rejoint cette idée Aristotélicienne: « *L'espace est un concept qui englobe l'univers, que celui-ci soit orienté vers l'infiniment grand ou réduit à l'infiniment petit, qui lui-même est infini (tésimale) ment vaste* ». ²³⁶

Plusieurs lieux peuvent signifier un même espace. L'urbaniste italienne Flavia Schiavo a proposé de substituer au terme « espace » la notion de contexte qui combine les matériels et immatériels contenus dans deux termes: espace et lieu. Le contexte intègre, selon elle, l'aire sociale et culturelle... « *Qui organise l'architecture globale d'un lieu*

²³¹ Géographe américain.

²³² YI FU TUAN Cité par WESPHAL, Bernard, op. Cit., p.15.

²³³ Ibid., p.15.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ CAUQUELIN, Anne, cité par PAQUOT, Thierry et YOUNES, Chris, In *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Ed. La Découverte, Paris, 2012, p.31.

²³⁶ WESTPHAL, Bertrand, Op. Cit., p.14.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

habité ». ²³⁷ Elle précise que l'espace contribue à la structuration du lieu alors que l'association des deux participe à la formation du contexte.

L'espace prit de l'importance aussi bien en littérature, en histoire, qu'en sociologie. Le géographe californien Edward SOJA, dans son essai *Postmodern Geographies*, a porté une grande attention à l'espace dans les sciences sociales depuis la fin des années 1960 en marquant cette période par son idée de « *Spatial turn* » ou le « *tournant spatial* ». Gilles DELEUZE, lui aussi, dans le sillage des penseurs américains, révèle que « *le devenir est géographique* ». De façon que « *L'espace est devenu une sorte d'entre-deux commandé par une logique et une culture de la frontière* ». ²³⁸

Youri Lotman, dans sa conception de l'espace, prend comme point de départ l'étude de l'espace en littérature pour en soustraire un système sémantique, alors que d'autres chercheurs suivent un cheminement opposé, faisant appel à l'espace, en termes métaphoriques, pour démontrer le fonctionnement du système sémantique d'un texte: « *Dans ce cas, ce n'est pas l'espace concret qui se trouve au centre de l'intérêt mais les démarches artistiques transposées en images spatiales* ». ²³⁹

C'est à travers les travaux de Jean Weisgerber et d'Henri Mitterand que les connaissances dans ce domaine ont avancé. Ils ont constaté que dans le domaine consacré aux théories littéraires, l'espace romanesque n'a pas la place qui lui revient. Pour Weisgerber, l'espace romanesque est celui « *où se déroule l'intrigue* », ²⁴⁰ c'est aussi « *l'espace-fiction* », ou encore les « *coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée* » selon Henri Mitterand. ²⁴¹

Pour Jean Weisgerber, l'espace est, d'une part, le produit d'un processus dynamique impliquant plusieurs points de vue (narrateur, personnages, lecteur). Et, d'autre part, la base d'un modèle qui s'étend à tous les niveaux du récit. Donc, l'analyse de l'espace nous ramène à « *l'espace n'est pas donné, mais se construit au fur et à mesure* ». ²⁴²

Henri Mitterand, quant à lui, définit l'espace comme le « *champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action*

²³⁷ SCHIAVO, Flavia, Cité par WESPHAL Bernard, op.cit, p.15.

²³⁸ DELEUZE, Gilles, cité par WESPHAL, Bernard, op. Cit., p.46.

²³⁹ LOTMAN, Youri, *Die Narratologie des Raumes*. Ed. Walter de Gruyter, Berlin, 2009, p.24.

²⁴⁰ WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1978, p.227.

²⁴¹ MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, édition PUF écriture, Paris, 1980, p.192.

²⁴² WEISGERBER, Jean, op. Cit., p. 227.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

romanesque », ²⁴³ c'est-à-dire qu'il fait apparaître le récit, encourage les relations entre les personnages et influe sur leurs actions. Sa production ne relève pas exclusivement de la description mais découle d'une combinaison entre plusieurs éléments (narration, personnages, temps, actions). ²⁴⁴

De son côté, Roland Bourneuf présente le sujet de l'espace selon trois éléments distincts mais complémentaires: « *l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman* ». ²⁴⁵ Le premier élément est lié à la poétique de l'espace, proposée par Gaston Bachelard qui s'intéresserait à la représentation de l'espace, sa perception et sa signification psychologique. ²⁴⁶ Le second élément sert à étudier l'interaction de deux espaces: l'espace imaginaire et l'espace réel du lecteur, idée confirmée par Michel Butor affirmant que « *le lieu romanesque est [...] une particularisation d'un « ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué* ». ²⁴⁷ Le troisième élément proposé par Bourneuf, considérerait la relation de l'espace avec les autres éléments du roman « *au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman* ». ²⁴⁸

Christine Baron tente de son côté d'établir les fondements théoriques de la rencontre entre « littérature » et « géographie », essayant de concevoir « *une géographie littéraire* ». ²⁴⁹ De là, une étroite relation s'est tissée entre les deux disciplines: les géographes ont trouvé dans la littérature la meilleure expression symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires à leur tour, sont attentifs à l'espace où se déploie l'écriture. Ainsi, pour Marc Brosseau, « *les romanciers contemporains ne fournissent pas seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes, à leur manière, « géographes »; il y a une « pensée spatiale » du roman, qui a « une façon propre de faire de la géographie* ». ²⁵⁰

Pour Franco Moretti: « *la géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraires; c'est une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les*

²⁴³ MITTERAND, Henri, op. Cit., p.29.

²⁴⁴ Ibid., p.190.

²⁴⁵ BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972, p.82.

²⁴⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Ed. Presses Universitaires de France, 4e édition, Paris 1964, p. 2.

²⁴⁷ BUTOR, Michel, « L'Espace du roman ». *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 43.

²⁴⁸ BOURNEUF, Roland, Op. Cit., 1970

²⁴⁹ BARON, Christine, « Littérature et géographie », in KREMER, Nathalie, *Le partage des disciplines, Fabula, revue LHT N° 8*, avril 2011.

²⁵⁰ BROSSEAU, Marc, Cité in WESPHAL, Bernard, op. Cit., p.42.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

textes, sur les intrigues, sur les systèmes d'attente ». ²⁵¹ Sa visée géographique se résume à deux objectifs: étudier parallèlement l'espace imaginaire et l'espace historique, c'est-à-dire « l'espace dans la littérature » et « la littérature dans l'espace ». ²⁵²

Pour une meilleure intégration de la dimension spatiale dans les études littéraires, il faut tenir compte de trois catégories nécessaires:

Celui « d'une géographie de la littérature » qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, et qui se situerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel; celui d'une « géocritique », qui étudierait les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôt sur le plan imaginaire et de la thématique. Celui d'une « géopoétique », qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et les genres littéraires. ²⁵³

La Géocritique a été inventée par Bertrand Westphal qui affirme que dans le monde postmoderne, le terme « réel » est instable et ambigu. « [D]'un état où les fictions se nourrissent de la transformation imaginaire du réel, nous [sommes passés] à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction ». ²⁵⁴

Chaque roman est en partie lié à l'espace qui le constitue et participe à sa construction. La notion de l'espace peut nous renseigner sur l'époque. En effet, l'espace chez Assia Djébar et Fatéma Mernissi est marqué profondément par les événements qui ont bouleversé l'Algérie et le Maroc durant la période coloniale. Les deux écrivaines joignent le plus souvent l'organisation de l'espace aux événements historiques.

Les Français et les Espagnols se sont pratiquement étripés sur notre sol. Puis, comme ils n'ont pas réussi à s'exterminer mutuellement, ils ont décidé de couper le Maroc en deux. Ils ont posté des soldats près d'Arbaoua et ont décrété que désormais, pour aller vers le nord, il faut un laissez-passer parce que vous entrerez au Maroc français. ²⁵⁵

Vers les années 2000, l'espace comme notion primordiale s'impose au cœur des études narratologiques, permettant de situer l'intrigue romanesque dans un contexte social, historique et idéologique. Pour eux tout récit se meut dans le temps et dans l'espace où se déroule l'action. En effet, selon Henri Mitterand: « l'espace est l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...), la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la

²⁵¹ MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen* (1800- 1900), Ed. Du Seuil, Paris, 2000, p.9.

²⁵² Ibid.

²⁵³ COLLOT, Michel, cité in GUETTAFI, Sihem, *Postures de création et transfiction dans l'œuvre de Aïcha Lemsine*, thèse de doctorat, université Kasdi Merbah- Ouargla, 2019, p.306.

²⁵⁴ AUGÉ, Marc, cité in WESTPHAL, Bertrand, Op. Cit., p.148.

²⁵⁵ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de Femmes*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1997, p.7.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales ». ²⁵⁶

L'espace, élément moteur de la progression du récit, n'est pas décrit pour lui-même, mais il est lié à l'être et au devenir des personnages. Il est le reflet de leur être profond car une grande corrélation existe entre les espaces, les lieux décrits et la vie intime des personnages, Albert Camus confirme cette idée dans *Noces* suivi de *L'Été* en déclarant: « *Ce sont souvent des amours secrètes, celles que l'on partage avec une ville* ». ²⁵⁷ Parmi les composantes que l'espace démontre et dévoile, il y a celle de l'évolution des personnages en fonction de leurs lieux de vie et de l'époque à laquelle ils appartiennent, engendrant une relation étroite, existentielle entre être et lieu que ce soit sur le plan historique, socioculturel ou idéologique: « *l'être est en effet considéré dans sa spatialité, comme un "synonyme d'être situé"* ». ²⁵⁸

Michel Foucault a proposé le concept d'hétérotopie qui était déjà utilisé en médecine pour désigner l'apparition de quelque chose d'étrange dans le corps. Foucault a introduit ce concept dans le champ littéraire pour la première fois lors d'une conférence en 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris. Il est considéré comme le fondateur de cette notion qu'il a défini comme: « *une localisation physique de l'utopie* ». ²⁵⁹

Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire. C'est un « *art de jouer sur deux places, une manière d'évaluer dans un lieu, ce qui manque dans un autre* ». ²⁶⁰ Le terme « hétérotopie » est composé du grec « topos » qui veut dire lieu et de « hétéro » qui signifie « autre » ou « lieu autre »: « *Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents: des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte de contre-espaces* ». ²⁶¹

Les hétérotopies chez Michel Foucault fonctionnent selon six caractéristiques qui sont: les hétérotopies sont constantes dans chaque groupe humain; elles prennent plusieurs

²⁵⁶ MITTERAND, Henri, op. Cit., p. 201.

²⁵⁷ CAMUS, Albert, *Noces*, suivi de *L'Été*, Ed. Gallimard, Paris, p.658.

²⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945, p. 291.

²⁵⁹ FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p. 15.

²⁶⁰ LESRINGANT, Frank, *Hétérotopies, Hétérologies. Espaces autres, espace de l'autre dans la littérature de voyage (XVIe- XIXe s)*, séminaire de master1 et 2, Paris Sorbonne, 2011/2012.

²⁶¹ FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, op. Cit.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

formes qui sont très variées, ce qui veut dire qu'elles ne gardent pas une seule forme au sein d'un groupe social. Selon ce principe, Michel Foucault les classe en deux grandes catégories. Les hétérotopies de crise:

Dans les sociétés dites " primitives ", il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.²⁶²

Et celle des hétérotopies de la déviation, « dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons... ». ²⁶³

Pour le deuxième principe, chaque société fait fonctionner ses hétérotopies de différentes manières, selon la synchronisation de la culture dans laquelle elles apparaissent. On peut citer l'exemple du salon des hommes chez Fatéma Mernissi dans *Rêves de Femmes*, cet espace est interdit à toutes les femmes dans notre culture maghrébine et musulmane, il devient alors pour la femme un espace de transgression qui l'incite à désobéir aux règles pour découvrir le monde masculin. Michel Foucault déclare à ce propos:

Au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.²⁶⁴

Les hétérotopies ont la possibilité aussi de faire juxtaposer plusieurs espaces en un seul lieu réel: « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». ²⁶⁵ Aussi, les hétérotopies sont liées à des segments temporels, mais leur fonction la plus complète se réalise lorsqu'il y a rupture avec le temps traditionnel:

²⁶²FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Hétérotopies*, cité in <http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html>, consulté le 01-08-200.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel.²⁶⁶

De plus, les hétérotopies présupposent un système d'ouverture et de fermeture qui les isolent et les rapprochent en même temps, Michel Foucault cite l'exemple de la caserne, de la prison et du hammam. Quant à la dernière caractéristique, elle sert à montrer que les hétérotopies fonctionnent efficacement avec tous les espaces résiduels et marginaux.

Michel Foucault a mis la définition de l'hétérotopie en opposition à celle de l'utopie. Les hétérotopies, selon ce chercheur, et par opposition à l'utopie, sont des lieux réels, des lieux qui existent effectivement et qu'on trouve partout. L'utopie, quant à elle, désigne les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement irréels.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies.²⁶⁷

Ces lieux hétérotopiques ont une certaine particularité, on parle d'une forme de cliché ou de stéréotype. Foucault les qualifie comme un miroir de l'utopie, ce miroir reflète ce qui existe réellement même si ce reflet n'est qu'une illusion. Michel Foucault l'explique ainsi:

...il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface; je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*sorte d'effet en retour: c'est à partir du miroir que je me découvre absent
à la place où je suis puisque je me vois là-bas [...].*²⁶⁸

L'espace hétérotopique aborde une alternative d'appropriation, pour l'individu. Cette probabilité d'appropriation est à la fois « évolutive et déclinable mais jamais définitive »,²⁶⁹ car il viendra le jour où on quittera le lieu. Michel Foucault l'explique comme suit: «...S'approprier ne veut pas dire posséder au sens absolu et définitif du terme; c'est peut-être d'abord désirer qu'un lieu prenne tel sens par moi et pour moi, et c'est ainsi l'habiter à la manière d'un résident qui reste de passage et peut revisiter ce qu'il habite ... ». ²⁷⁰

L'hétérotopie est une notion qui a conduit à la conception de l'espace et du lieu vers d'autres visions et dimensions qui les installeront en hégémonie absolue, inscrivant cette époque contemporaine dans une ère de spatialisation. L'individu en passant plus de temps dans un lieu précis noue des liens avec lui et cet espace prendra, dès lors, du sens.

*L'hétérotopie serait donc de nature à nous faire investir l'espace d'une manière singulière, en lui conférant des rôles et des valeurs qui nous permettent d'exister différemment. A ce titre, elle pourrait donc jouer le rôle d'un prisme à travers lequel regarder comment des lieux s'élisent et ce que leur spécificité nous permet d'être et/ou de faire. Il peut s'agir de s'émanciper, quand l'hétérotopie joue le rôle d'un laboratoire permettant d'apprendre à faire sien un espace; de s'opposer, quand l'hétérotopie se constitue en réaction aux espaces de contraintes, sociales ou familiales; de faire preuve de créativité, lorsqu'elle devient l'écrin de fantaisies secrètes.*²⁷¹

L'hétérotopie, est un concept qui nous éclaire pour comprendre le rôle joué par ces lieux singuliers qui participent au devenir de soi de nos personnages. Pour Michel Foucault « on ne vit pas dans un espace neutre et blanc ». ²⁷² La valeur signifiante de certaines hétérotopies peut faire l'objet d'une (rê) appropriation de soi, c'est-à-dire que certains lieux façonnent d'une manière singulière le personnage rendant possible une expérience qui ouvre à des apprentissages.

De son côté, Tania Navarro Swain a proposé le concept des hétérotopies féministes sur les espaces féminins, elle déclare que « L'hétérotopie féministe n'est pas une utopie: c'est la création de représentations inattendues de l'humain au-delà de l'ordre du

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ NAL, Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », cité in <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446>, consulté le 20-03-2020.

²⁷² FOUCAULT. Michel, *Le corps utopiques- les hétérotopies*, Ed. Ligne, Paris, 2009, p.24.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*signifiant binaire et sexué, dans les conditions concrètes de l'expérience d'un sujet à la fois agent et objet de son action: femme et féministe ».*²⁷³ Elle rajoute que

*L'hétérotopie féministe pourrait être le lieu des femmes historiques et matérielles, créatrices du non-lieu des représentations sans référents, des images de l'humain qui déjouent le binaire, le naturel, les contraintes et le modelage des corps sexués, des pratiques sexuelles normatives, pour créer des espaces et des relations sociales autres.*²⁷⁴

Les espaces cités chez Assia Djébar et Fatéma Mernissi deviennent des espaces hétérotopiques car ils répondent parfaitement aux caractéristiques des hétérotopies citées auparavant. On peut considérer le Hammam et les Terrasses comme des hétérotopies féministes car elles sont réservées uniquement pour les femmes. Pour l'école et le harem, ce sont des hétérotopies dotées d'un caractère public, ainsi que d'un caractère collectif:

*... Le hammam, par sa clôture et son ambiance irréelle, est lieu presque magique, situé à l'écart de l'espace et du temps quotidiens. La nudité rend vulnérable et efficace, en partie, les différences entre les êtres qui partagent leur intimité; on peut ressentir alors une vraie fusion avec la communauté... Le hammam est un lieu de réunion des femmes, comme, dans la maison, les terrasses ou les patios, lieu social par excellence.*²⁷⁵

Le Hammam dans les deux romans est un espace hétérotopique par excellence, c'est un espace de rencontre pour les femmes de la même communauté. Il est le seul espace public que la femme est autorisée à fréquenter seule ou accompagnée de ses petits enfants, cette sortie lui permet de franchir librement les portes fermées, échappant ainsi au confinement quotidien. Cet espace est très présent dans les écrits féminins comme « *un lieu féminin, lieu symbolique par excellence* ». ²⁷⁶

Entre confidences ou commérages, les femmes se fréquentent entre elles au hammam où entre ghassoul et la pose du henné, elles se racontent leurs soucis, leurs problèmes et même leurs joies, faisant l'éloge ou la critique.

Le rinçage du henné et des différentes huiles s'effectuait à l'aide de ghassoul, un shampoing à l'argile qui rendait les cheveux et la peau incroyablement doux. Le ghassoul transforme votre peau en soie, disait

²⁷³ NAVARRO SWAIN, Tania, « *Les hétérotopies féministes: espaces autres de création* », Communication présentée au Colloque International de la recherche féministe francophone Rupture, Resistances et Utopies, Toulouse, 17-22 Septembre 2002. Cité in https://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anah3.htm#_ftn1 consulté le 20-07-2021.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Ed. L'Harmattan, 1997, p.123.

²⁷⁶ CALLE GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2001, p.54.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*tante Habiba, c'est lui qui vous donne l'impression d'être une déesse antique quand vous sortez du hammam.*²⁷⁷

Le hammam se compose généralement d'un hall d'entrée et de trois salles où la chaleur se différencie dans un principe de progression pour permettre au corps de s'adapter. Le hall est une grande salle d'attente pour s'asseoir et se déshabiller. En entrant, les femmes commencent à s'habituer à l'humidité et à la chaleur: « *Je m'habitue peu à peu à l'humidité et à la pénombre des lieux, ainsi qu'à l'allure fruste des baigneuses dénudées, dont certaines saluent ma mère avec d'interminables formules de convention* ». ²⁷⁸

La deuxième salle du hammam est appelée: salle « froide ». Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Djebbar décrit cette chambre comme « *Dans la salle froide de l'entrée du hammam, au fond d'un coin sombre avec estrade, est réservé un lieu où sont installés des divans confortables et où s'amoncellent des matelas couverts de tapis aux vives couleurs* ». ²⁷⁹

Le troisième espace est une autre pièce, plus chaude cette fois. Elle est la dernière étape avant l'accès à la salle chaude, une sorte de salle intermédiaire avant d'entrer à la dernière salle, la plus chaude (*Bayt as-soukhoûn* en arabe) « *Il fait chaud, mais cette chaleur s'insinue parcimonieusement* », c'est là où les corps nus se cachent derrière la vapeur, l'endroit où toutes les femmes s'oublient dans une sphère féminine. « *Assise entre deux portes, entre deux atmosphères aux températures opposées, la peau livrée à la vapeur brûlante, je ne percevais soudain que les voix allégées des soupirs* ». ²⁸⁰

Le hammam permet aux langues de se délier mais aussi aux corps de se dévoiler. C'est un espace où la femme a la possibilité de soigner son corps et de l'embellir. Il est considéré comme un véritable salon de beauté au sein duquel les cheveux sont teints au henné, les corps sont massés avec des huiles et aussi parfumés et les peaux sont frottées. Ces soins apportés au corps sont nombreux et effectués avec précision, en ramenant leurs différents produits esthétiques pour se faire belles, les femmes prennent soin de leurs corps, de leurs peaux et de leurs cheveux. La visite du hammam devient une totale remise en accord avec soi-même à travers leurs corps. Il s'agit d'un univers de sensualité et de réconciliation.

²⁷⁷ MERNISSI, Fatéma, *Rêves de Femmes*, Op. Cit., p.291.

²⁷⁸ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Babel, Paris, 2007, p.69.

²⁷⁹ Ibid., p. 67.

²⁸⁰ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Une fois franchi le seuil de la lourde porte, me voici dans ce royaume obscur, aux eaux ruisselantes: univers des ombres dont je rêvais longuement, la nuit suivante, avec sa houle de sons profus, fluctuants les égossillements de tant de voix d'inconnues, souvent le corps déjà nu, dont je ne distingue que vaguement la silhouette.²⁸¹

Le hammam est un lieu d'intimité collective, d'échange et de complicité où la femme peut se permettre de relâcher le lien avec ses semblables. Elle s'évade de l'oppression et de l'enfermement qui harcèlent son quotidien.

Quand je lève les yeux vers elle, elle est déjà dans sa tenue de bain-une sorte de robe de plage qui lui laisse les bras et le dos nus-; je fais comme elle: je suis coquette, j'ai, moi aussi plusieurs robes de plage, qui ne sont pas de plage, seulement pour le hammam. Tout ce temps-là, Lala Aicha n'a cessé de nous donner des nouvelles du village; ma mère ne l'interrompt que par quelques exclamations.²⁸²

Cet espace offre une certaine liberté à la femme et l'accession à sa féminité, il se présente comme un endroit où la femme s'efface derrière les vapeurs de l'eau et dans la pénombre du lieu pour s'échapper de toute soumission. C'est grâce aux vapeurs humides que le corps passe par une hygiène méticuleuse, les femmes apprécient chaque étape de ce rituel avec sensualité: « *Il fait chaud, mais cette chaleur s'insinue parcimonieusement, tandis que l'ombre opalescente, comme venue d'un monde, me fascine bien davantage. Comme si des fantômes m'attendaient, moi, à la suite de ma mère* ». ²⁸³

Cet espace est admiré par les femmes plus que les hommes car elles l'aperçoivent différemment, elles se sont appropriées ce lieu formant avec lui une relation de symbiose qui leur donne liberté, joie et intimité. Pour les hommes, le hammam est lieu d'hygiène, ils s'y rendent par nécessité plus que par envie alors que pour les femmes, le hammam représente une invitation au monde féminin, le monde de la beauté et de la coquetterie « *Ma mère faisait partie de ces femmes fermement convaincues que plus on était laide avant d'entrer dans le hammam, plus on était belle à la sortie...* ». ²⁸⁴

Cet espace est souvent présent dans les écrits d'Assia Djébar, elle a veillé de l'introduire dans ces romans pour symboliser l'univers féminin. Elle le décrit dans *Les Impatients*:

²⁸¹ Ibid., p.69.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.287.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*Le bain maure était plein d'enfants que, tous les jeudis, les femmes amènent et lavent en bloc, tandis qu'ils hurlent, par habitude, en un chœur infatigable...Je m'étais fait apporter des oranges; je mangeais, mes pieds trempant dans l'eau glacée du bassin. J'étais bien. Quelques fois, s'ouvrant la porte qui nous séparait des salles chaudes, le cœur du hammam.*²⁸⁵

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar a consacré tout un chapitre sur le jour du hammam, où la narratrice accompagne toujours sa mère: « *Le hammam où nous nous rendions pour nous baigner et rincer nos préparations étaient de marbre blanc, avec de nombreux miroirs et un plafond de verre pour rentrer la lumière* ». ²⁸⁶

Antonia Pagan Lopez décrit l'atmosphère dans un Hammam, à partir de l'œuvre djebarienne:

*Le rituel du bain investi donc d'autres fonctions symboliques: il tient lieu d'espace initiatique où s'opère cette renaissance, vraie catharsis libératrice de tant de siècles d'oppression. La voix –murmure liquide- du présent comme une résonance de la parole ancienne ramène au murmure étouffé des femmes d'autrefois.*²⁸⁷

Le Hammam illustre une rupture absolue avec le monde masculin car les femmes se détachent du temps en entrant à cet espace, elles oublient le monde extérieur, elles souhaitent juste profiter de ce moment de liberté et d'indépendance. C'est un espace dans lequel la femme a la possibilité d'exprimer ses sentiments, de partager ses soucis, mais aussi de prendre soin de son corps et de son esprit à travers un temps qui lui est propre. Jean Déjeux le nomme: « *espace de jouissance et d'abandon, cette expérience de vie immobile dans un autre temps* ». ²⁸⁸

Le hammam est pour les femmes une hétérotopie dans laquelle elles sont plus libres de leurs actions, de leurs corps et de leurs paroles. Il est perçu comme un endroit libérateur proprement féminin.

Le deuxième espace hétérotopique présent dans les œuvres de Fatéma Mernissi et d'Assia Djébar, c'est l'école. Cette hétérotopie est considérée comme une hétérotopie d'apprentissage et de formation. Les deux écrivaines soulignaient qu'à cette époque,

²⁸⁵ DJEBAR, Assia, *Les Impatients*, Ed. Julliard, Paris, 1958, p.64.

²⁸⁶ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.287.

²⁸⁷ PAGAN LOPEZ, Antonia, cité in BRIANA BELCIUG, Anna Maria, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djébar*, Ed. Universitaires Européennes, 2014, p. 96.

²⁸⁸ DEJEUX, Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Editions Karthala, Paris, 1994, p.103.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

l'enseignement des filles se limitait à l'école coranique, contrairement aux garçons: « *La plupart fréquentaient l'école nationaliste mais quelques uns, les plus brillants d'entre eux, allaient au Collège musulman. [...] Le Collège était un établissement secondaire français qui préparait les fils des familles éminentes à des situations importantes* ». ²⁸⁹

Nos deux écrivaines ont eu la chance d'être scolarisées à l'école car la plupart des familles pensaient que l'école représentait une menace pour leur honneur. Elles préféraient garder leurs filles à la maison en sécurité, mais elles autorisaient les garçons à apprendre et à sortir en toute liberté: « *Pour vaincre l'Occident, la jeunesse arabe devait maîtriser au moins deux cultures* ». ²⁹⁰ Mais la situation avait changé pour quelques familles algériennes et marocaines en faveur des filles.

Toute la ville fut mise sens dessus dessous quand les autorités religieuses de la mosquée Quaraouiyine, y compris Fquih Mohamed al Fassi et Fquih Moulay Belarbi Alaoui, demandèrent le droit pour les femmes d'aller à l'école, et, avec le soutien du roi Mohamed V, encouragèrent les nationalistes à ouvrir aux filles les établissements d'enseignements. ²⁹¹

Dans *Rêves de Femmes*, la décision d'envoyer la narratrice à « une véritable école » demanda l'intervention de toute sa famille. Cette dernière se réunit lorsqu'il s'agit d'une décision capitale, le père de la narratrice demanda l'avis de ses frères quand il est confronté à un problème: « *dans le cas d'un changement d'école, la décision était trop importante pour que mon père puisse la prendre seul* ». ²⁹² C'est grâce à la mère de Fatéma Mernissi que la petite Fatéma a pu intégrer sa nouvelle école: « *Dès qu'elle apprit la nouvelle, ma mère demanda à mon père que je sois transférée de l'école coranique de Lalla Tam dans une véritable école* ». ²⁹³

Après avoir eu l'autorisation familiale, la jeune Fatéma a commencé sa nouvelle aventure à l'école nationaliste de Moulay Brahim Kettani. Motivée par ce changement, elle montre bien son étonnement de la différence qui existe entre les deux écoles:

A l'école coranique, on était obligés de rester toute la journée assis en tailleur sur des coussins, avec une seule coupure au moment du déjeuner, qu'on apportait avec nous. La discipline était féroce. Lalla Tam vous fouettait si elle n'aimait pas votre façon de vous tenir, de parler ou de

²⁸⁹ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.240.

²⁹⁰ Ibid., p.63.

²⁹¹ Ibid., p.64.

²⁹² Ibid., p.65.

²⁹³ Ibid., p.66.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*réciter les versets. Les heures paraissaient interminables, à apprendre par cœur et à réciter.*²⁹⁴

Cet espace est vu différemment par la mère et sa fille, il s'agit d'une nouvelle aventure à vivre et à découvrir pour réaliser leurs rêves. L'école pour Fatéma Mernissi était le seul moyen pour se former afin de se libérer de cette société patriarcale, elle était consciente que ce lieu allait lui permettre de s'échapper du monde masculin et elle voyait déjà l'itinéraire de son avenir bien tracé. Elle était émerveillée par sa nouvelle école, le lieu a été décrit minutieusement par la narratrice. Les classes, les chaises et les bureaux, tout était différent pour la petite.

*A l'école nationaliste de Moulay Brahim, tout était moderne. On était assis sur des chaises, à une table qu'on partageait avec deux autres filles [...] On ne s'ennuyait jamais. Non seulement on sautait d'un sujet à l'autre, de l'arabe au français, des maths à la géographie, mais en plus on passait d'une classe à l'autre. [...] On avait ainsi un répit substantiel d'une bonne dizaine de minutes et même si on arrivait en retard, il suffisait de frapper discrètement deux coups à la porte de la classe avant d'entrer. Ces deux coups me plaisaient particulièrement.*²⁹⁵

L'école est aussi pour Fatéma Mernissi, une hétérotopie d'émancipation qui procure le plaisir et le bonheur, la petite Fatéma voulait prouver à toute sa famille que sa place à l'école est bien méritée: « *L'école moderne était si amusante que je me mis même à avoir de bonnes notes* ». ²⁹⁶ La narratrice voulait vraiment faire plaisir à sa mère qui était toujours derrière elle. Cette mère n'a pas cessé de pousser et d'encourager sa fille, afin qu'elle ne subisse pas le même destin qu'elle: « *Tu vas changer le monde, toi, n'est-ce pas ? Tu vas conduire des voitures et des avions comme Touria Elalaoui (première femme pilote marocaine). Tu vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année* ». ²⁹⁷

De son côté, Assia Djébar était scolarisée aussi à l'école française et coranique en même temps: « *Dans ma première enfance – de cinq à dix ans –, je vais à l'école française du village, puis en sortant à l'école coranique* ». ²⁹⁸ Mais arrivant à un certain âge, la plupart des filles seront privées d'aller à l'école coranique, aucune fille ne pourra continuer

²⁹⁴ Ibid., p. 67.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid., p. 69.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op.Cit., p. 121.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

à partager le même espace en compagnie des garçons: « *Je fus privée de l'école coranique à dix ou onze ans, peu avant l'âge nubile* ». ²⁹⁹

Contrairement à la mère de Fatéma Mernissi, la mère d'Assia Djébar a incité sa fille à fréquenter l'école coranique pour montrer à sa famille que sa fille n'abondera jamais les liens avec sa religion et ses traditions: « *Je suis fière de la fierté de ma mère, tandis que je récite la sourate aux invitées qui m'envient (leur père ne leur a permis ni l'école française ni l'école coranique)* ». ³⁰⁰ D'ailleurs, Assia Djébar aimait aller à cette école juste pour satisfaire sa mère: « *L'école coranique (...) devenait, grâce à la joie maternelle ainsi manifestée, l'îlot d'un éden retrouvé* ». ³⁰¹

Ainsi, l'accès à l'école française a permis à notre écrivaine de participer et de collaborer avec les « Autres », elle passe du statut d'une observatrice au statut d'une participante dans cette société: « *les « Autres », ceux de l'autre clan, qui dansent, font la fête, parfois défilent dans ces processions catholiques que tu jugeais baroques, moyenâgeuses, païennes en somme (...) leur petite société, autour du kiosque du village (...)* ». ³⁰²

L'école pour notre narratrice devient aussi une hétérotopie de contestation car elle s'est retrouvée seule dans cette école. En réaction à cette situation, la narratrice se battait afin de s'imposer et d'imposer sa présence au sein de cette école.

La contestation hétérotopique n'a pas pour but de détruire l'institué mais d'en contester l'exhaustivité: ce qui existe n'est pas tout ce qui peut exister... Voilà qui permet d'envisager des « ailleurs » pouvant accueillir des « autrement » - ici l'hétérotopie retrouve l'utopie, la contestation n'est alors plus seulement négation mais effort pour ménager la place à d'autres choses, à ce qui n'est pas encore. En ce sens, elle ouvrirait à l'invention ³⁰³.

Elle était la seule fille arabe et aussi la seule fille de son entourage qui a pu intégrer l'école, elle ne faisait pas partie ni du premier groupe ni du deuxième: « *La fillette « indigène », ou « musulmane », ou arabe, comme on veut, seule fillette de ce type, sans doute, de l'école, en 1940 et 41 (ensuite, il est vrai, la fille du boulanger, suivra, puis, un*

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² DJEBAR, Assia, Op. Cit., p.287.

³⁰³

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*an après, la fille de la concierge de l'école: ce sera tout, côté féminin arabe, dans ce village ».*³⁰⁴

Dans son article « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », Emmanuel Nal confirme ceci:

*...l'école des filles est une forme contestataire à plusieurs égards; lieu d'éducation pour celles à qui ce droit est nié, lieu d'une pensée autre dans un contexte où la différence est souvent rejetée en tant que subversion, lieu où s'esquissent des possibles autrement unimaginables. Dans ce cas, c'est l'école elle-même qui est prométhéenne en enseignant.*³⁰⁵

La petite écolière n'a jamais oublié la scène où elle voulait choisir sa langue maternelle comme langue étrangère à l'école: « A la fillette qui réclame un professeur d'arabe « juste pour [elle] », on répond négativement et dans une exclamation indignée: « juste pour vous ! Vous, une seule élève ! ». ³⁰⁶ La directrice a refusé complètement l'idée d'introduire la langue arabe, une langue considérée comme étrangère pour les instituteurs français, la réponse était donc ferme et négative à la demande de la petite Fatima Zohra.

*Je revis la scène, mon premier choc esthétique, c'est-à-dire total, mais chez « eux », là où, pourtant la veille, on a refusé d'amener un professeur d'arabe « juste pour moi » [] En tant que première langue étrangère que je peux choisir, je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux – par ses poètes et ses textes anciens, et non comme au village où j'allais à l'école coranique et où le Coran s'apprend par cœur, donc sans vraiment comprendre !*³⁰⁷

Assia Djébar s'est sentie seule, différente et étrangère. Les premières années étaient difficiles pour elle au point où elle s'est isolée loin de ses camarades, cette fille élevée dans une famille musulmane et éduquée à l'école française, puise dans les deux cultures: « J'oublie que pour mes camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père, et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens, mais m'amoindrit là, en territoire des « Autres », eux qui font semblant de nous accueillir mais par notre envers, croient-ils ». ³⁰⁸ Aline Charles déclare à propos de cette situation: « Les deux parties mises en présence ne sont pas considérées sur un pied d'égalité, le système scolaire distingue les

³⁰⁴ Ibid., p. 57.

³⁰⁵ NAL, Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », cité in <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446>, consulté le 20-03-2020.

³⁰⁶ DJEBAR, Assia Nulle part dans la maison de mon père, Op. Cit., p.117.

³⁰⁷ Ibid., p.118.

³⁰⁸ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

« européens » des « musulmans » pour marquer l'infériorité des seconds sur les premiers ». ³⁰⁹

Djebar se confie à ses livres, elle voulait tout apprendre sur cette langue qui ne lui appartient pas mais qui devient sa propre langue par la suite. De l'école primaire au lycée, la narratrice tenait à lire quotidiennement, ce qui lui a permis à devenir écrivaine: « Elle (...) parmi son groupe d'Européennes, tandis que j'aime rester seule, avec un livre ou rejoignant le petit clan des « musulmanes », séparées ainsi, même au pensionnat ». ³¹⁰

Fatéma Mernissi et Assia Djebar mettent en relation le fait d'aller à l'école et la possibilité de sortir plus librement dans l'espace public: « La rentrée scolaire s'annonce proche. Le temps d'étude m'est promesse d'une liberté qui hésite ». ³¹¹ L'école pour les deux narratrices est perçue comme une transgression des traditions car elles s'échappent du statut habituel de la femme soumise et illettrée: « cet espace offre l'occasion de voir le monde extérieur aux filles de sortir de la maison et d'avoir accès à un savoir qui jusque-là était détenu seulement par les hommes ». ³¹²

Le harem comme espace hétérotopique, a joué un rôle important dans *Rêves de Femmes*, c'est une hétérotopie féministe par excellence, située dans et en-dehors de l'espace social. Le harem est un lieu entouré de légendes, de fantasmes sociaux, de phobies individuelles, de traumatismes collectifs, de stéréotypes. Les occidentaux étaient hantés par le Harem, cet endroit mystérieux qui a engendré et marqué leurs écrits et leurs tableaux, ils avaient une conception fantasmée de ce dernier. Fatéma Mernissi explique:

Si on regarde les tableaux des peintres orientalistes qui ont dépeint ce qu'ils imaginaient être des harems, on comprend qu'ils y ont fait figurer leurs propres femmes. Les historiens turcs les critiquent pour avoir fait ces descriptions sans même, pour la plupart d'entre eux, ne jamais avoir mis les pieds en Orient. Quant à ceux qui y sont allés, ils n'ont évidemment jamais pu pénétrer dans un harem et ils se sont donc contentés d'illustrer les mythes imaginés par les Occidentaux qui vivaient là-bas. Delacroix, Ingres, Matisse ou Picasso ont peint des femmes qui n'étaient que le fruit de leurs propres fantasmes. ³¹³

³⁰⁹ CHARLES, Aline, (SE) *DÉVOILER Réponse aux discours colonial et patriarcal dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar*, thèse de doctorat, Université de Virginie, 2014, p.52.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Ibid., p.225.

³¹² CHARLES, Aline, *Ecrire le voile*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2018, p. 101.

³¹³ IRIDAG, Osman, « Le harem, fantasme des occidentaux », cité in <https://istanbulcityzen.skyrock.com/618014958-Le-harem-fantasme-des-Occidentaux.html>, consulté le 25-07-2020.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Les harems rêvés/fantasmés/imaginés, d'ailleurs aucun de ces occidentaux qui ont parlé du harem n'a pu entrer à l'intérieur, tout au fond d'un harem pour pouvoir peindre, le voir de plus près et par la suite le décrire dans son intime réalité. Le personnage mythique de Schéhérazade est toujours vu en tant que femme belle séduisante et attirante. Fatéma Mernissi explique cela:

Les hommes occidentaux ont créé une femme passive et sans cerveau, répondant à la séparation entre corps et esprit si familière à la tradition occidentale. Elle illustre ce phénomène à travers une longue comparaison entre le conte des Mille et une nuits tel qu'il a été transmis oralement dans la culture musulmane puis transcrit et analysé en arabe, et ce même conte réapproprié par les occidentaux.³¹⁴

D'ailleurs, elle a confirmé cette vision dans son roman *Rêves de femmes* à travers les propos de Tata Habiba qui a expliqué la différence entre L'ancien Harem et le Harem actuel.

Tante Habiba a également parlé de temps et d'espace, de la manière dont les harems changent d'un endroit à l'autre, du Maghreb à l'Indonésie, et d'un siècle à l'autre. Le harem du calife abbasside Harun al-Rachid, au IXe siècle à Bagdad, n'avait rien à voir avec le notre, par exemple. Ses jaryas, ses esclaves, étaient des jeunes femmes très instruites, qui devaient les livres d'histoire, de stratégie guerrière et de fiqh, les sciences religieuses, pour pouvoir le distraire par leur savoir.³¹⁵

Le harem comme espace hétérotopique dans ce roman, est un lieu de contestation pour les femmes, surtout celles qui refusent leurs situations vécues dans cette société patriarcale. Dans cet espace, la romancière décrit sa maison traditionnelle, il s'agit d'une grande maison que partagent les frères Mernissi avec leurs petites familles. Le harem des Mernissi se situe dans la ville de Fès, une ville spirituelle, culturelle, chaleureuse et accueillante, connue par sa culture islamique.

La narratrice a vécu dans cette ville historique, connue par sa diversité culturelle. Les événements de son roman se déroulaient à l'époque où la ville était sous un double protectorat français et espagnol, la ville était divisée en deux, la vieille ville, la « Medina » et la nouvelle ville, celle des français.

[...] Les rues de notre Médina étaient étroites, sombres sinueuses, avec tant de chicanes et de tournants que les voitures ne peuvent s'y aventurer, ils n'en trouvaient plus la sortie. Voilà la véritable raison pour laquelle

³¹⁴ MARTIN, Hélène, « Fatéma Mernissi: le Harem et l'Occident », cité in <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2002-3-page-122.htm>, consulté le 25-07-2020

³¹⁵ MERNISSI, Fatéma, Op. Cit., p.185.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*les Français ont été obligés de bâtir une nouvelle ville à leur usage: ils avaient peur de se perdre dans la notre.*³¹⁶

Durant cette période, Fatéma Mernissi mentionne cinq groupes ayant contribué, pendant des siècles à la situation intellectuelle et économique de la ville: « *D'abord, les ulémas, les érudits, [...], les Sharifs ou descendants du prophète [...], tadjars ou marchands [...], les familles de fellah ou propriétaires terriens [...], le cinquième groupe [...] étaient des artistes* »³¹⁷.

A travers son roman, Fatéma Mernissi explique la différence entre le harem impérial et le harem domestique. Le premier est caractérisé par la polygamie et la présence des esclaves et des eunuques, tandis que le deuxième est un endroit de la maison réservée aux femmes et interdit aux hommes. Le mot « Harem » accepte plusieurs sens comme l'a bien mentionné la grand-mère de Fatéma Mernissi:

*Les mots sont comme des oignons, me dit-elle. Plus tu ôtes de pelures, plus tu trouves de significations. Et quand tu commences à découvrir plusieurs sens, le vrai et le faux ne veulent plus rien dire. Toutes ces questions que vous vous posez à propos des harems, Samir et toi, sont très intéressantes. [...] Je vais ôter une pelure supplémentaire, rien que pour toi. Mais souviens-toi, ce n'en est qu'une parmi d'autres*³¹⁸.

Le *haram* signifie « interdit », il relève de tout ce qui est interdit chez Fatéma Mernissi. Sa grand-mère avait compris ça, elle explique cette signification à sa petite fille:

*Je vais ôter une pelure supplémentaire, rien que pour toi. Mais souviens-toi, ce n'est qu'une parmi d'autres. « Le mot harem dit-elle, n'est qu'une variation du mot Haram, qui signifie interdit, proscrit; c'est le contraire de hala ce qui est permis. Le harem est l'endroit où un homme met sa famille à l'abri .La Mecque, la cité sacrée elle aussi s'appelle Haram. La Mecque est un lieu où les comportements sont strictement codifiés. Dès qu'on y rentre, on est tenu d'obéir à une multitude de lois et de règlements. Les gens qui arrivent à la Mecque doivent être purs ils sont obligés de pratiquer des rites de purifications et il leur est interdit de mentir, de tricher ...On doit obéir à la Shari'a. La même règle s'applique à la maison d'un homme sur son territoire ...c'est un espace protégé, avec un code précis; aucun homme ne peut y pénétrer sans la permission de son propriétaire, ...Un harem est défini par la propriété privée et les lois qui la réglementent. En ce sens, dit Yasmina les murs sont inutiles.*³¹⁹

Les femmes n'avaient même pas le droit d'ouvrir les fenêtres et si elles pensaient à le faire, se retrouvent encore au harem car toutes les fenêtres s'ouvrent sur la cour du

³¹⁶ Ibid., p.35.

³¹⁷

³¹⁸ Ibid., p. 240.

³¹⁹ Ibid., p.79.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

harem: « *Il est impossible d'ouvrir les persiennes pour regarder à l'extérieur ... Aucune ne s'ouvre sur la rue* ». ³²⁰ La maison des Mernissi se composait de plusieurs salons, qui désignaient l'appartement de chaque famille. L'aîné de la famille prenait toujours le plus grand espace: « *Ma mère n'avait pas permis de distinction visible entre le salon de l'oncle et le nôtre, même si, étant l'aîné, l'oncle avait droit à des appartements plus grands et plus luxueux* ». ³²¹

Les hommes avaient le droit d'avoir une grande salle pour les réunions, un autre espace interdit pour les femmes. Un endroit luxueux, spacieux et bien meublé. Ils étaient les seules au Harem qui pouvaient l'utiliser.

Sur le côté droit de la cour se tient le plus grand et le plus élégant de tous les salons: celui des hommes, où ils prennent leurs repas, écoutent les informations, traitent les informations, les affaires et jouent aux cartes. Les hommes sont en principe les seuls à avoir accès à un énorme meuble contenant un poste de radio, trônant dans le coin droit de leur salon. Il est fermé à clef quand la radio n'est pas utilisée. Des haut-parleurs installés à l'extérieur permettent à tout le monde d'écouter. Mon père était sûr d'être avec mon oncle le seul à détenir les clefs de ce meuble. Pourtant, assez bizarrement, les femmes pouvaient écouter régulièrement « la voix du Caire ». ³²²

Le salon est doté d'un objet symbolique, « la radio », considérée comme une source d'information, de libération et d'émancipation. Les femmes profitent de l'absence des hommes pour réclamer leur droit de vivre en liberté, elles osent voler la clef du salon pour écouter la radio et créer leur propre univers loin du harem.

L'interdit ne se limite pas seulement à l'espace physique (murs, portes, portail... etc.), il s'agit d'un autre type de harem, qui touche les idées et les traditions que portent les hommes du harem selon la sociologue: « *Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. On l'a dans la tête, « inscrit sous le front et dans la peau »* ». ³²³

Les femmes au harem sont des prisonnières enfermés dans cet espace, elles contestent leur situation en transgressant les interdits de ce lieu, qui devient un espace de contestation pour toutes ses femmes qui souhaitent fuir et s'échapper de ce calvaire, alors qu'il est supposé être un espace de joie qui réunit les deux sexes homme et femme:

³²⁰ Ibid., p.82.

³²¹ Ibid., p.45.

³²² Ibid., p.108.

³²³ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

« Notre Harem à Fès est entouré de hauts murs et, hormis le petit pan de ciel qu'on voit de la cour, la nature n'existe pas. Bien sur si on grimpe les escaliers comme une flèche pour voir le ciel de la terrasse ». ³²⁴

La terrasse dans *Rêves de femmes* représentent pour les femmes du harem une évasion, c'est l'endroit idéal pour partager les soucis, raconter des histoires, chanter et danser, c'est un espace de rêves. Cette terrasse interdite aux hommes, est strictement réservée aux femmes.

Officiellement, la terrasse était le territoire des femmes. Les hommes n'étaient pas autorisés à y monter. Car au niveau des terrasses, on pouvait communiquer avec les maisons voisines. Il suffit de savoir sauter et grimper. Et que seraient les harems si les hommes pouvaient sauter d'une terrasse à l'autre, Les rapports entre les sexes auraient été trop faciles. Il y avait bien entendu des contacts visuels entre mes cousins et les filles de nos voisins, surtout au printemps et en été, quand les couchers de soleil étaient particulièrement spectaculaires. ³²⁵

Cette terrasse est considérée comme une hétérotopie d'émancipation, il s'agit d'un espace de refuge et d'intimité pour les femmes qui n'arrivaient pas à se distraire au harem. Dans cette terrasse, elles avaient la possibilité de voir le ciel, les étoiles et de profiter du soleil dont elles sont privées. Un lieu sans frontière, sans règles où la femme peut seule imposer ses lois.

Je serais donc capable de faire disparaître les frontières, moi aussi: voilà le message que je retenais, assise sur mon coussin, là-haut sur la terrasse. Tout cela me semblait naturel. Je me balançais d'avant en arrière, levant de temps en temps la tête vers le ciel pour sentir sur mon visage la lumière des étoiles. Les théâtres devraient toujours être en hauteur, sur des terrasses blanchies à la chaux, près du ciel. A Fès, par ces nuits d'été, les galaxies lointaines se joignaient à notre spectacle, et l'espoir n'avait pas de limites. Je pensais: oui, tante Habiba, je serai magicienne. Je réussirai à traverser cette vie strictement codifiée qui m'attend dans les rues étroites de la Médina, sans jamais perdre de vue l'essentiel, les rêves et leur magie. ³²⁶

C'est un lieu ouvert et haut qui permet aux femmes de respirer loin du monde masculin. Il est le seul issu du harem à partir duquel le monde s'offre à la vue et au sens. C'est le lieu de possession et de domination des femmes. Fatéma Mernissi l'a appelée « la terrasse interdite », un espace réservé uniquement pour les femmes où aucun homme ne peut accéder. Les femmes au harem voulaient avoir leur propre univers tout comme les

³²⁴ Ibid., p.32.

³²⁵ Ibid., p.185.

³²⁶ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

hommes qui avaient la possibilité d'interdire ou d'autoriser l'accès à plusieurs espaces, contrairement à ces femmes. Cet espace représente l'affirmation de soi pour toutes les femmes du Harem: « ...Combien il pouvait-être édifiant, pour des personnes de tous âge, d'investir des espaces parfois signalés, parfois cachés, parfois insoupçonnables et propices à exprimer, quelque chose de leur sensibilité, qu'elle soit réflexive, contestataire ou créatrice ». ³²⁷

Les femmes dans *Nulles part dans la maison de mon père* et *Rêves de femmes* se sont appropriées leurs espaces pour créer une sorte d'autonomie et de liberté. Chaque femme conçoit son espace à sa manière et selon ses besoins, l'espace pour elle devient son propre royaume à qui elle se confie: « S'approprier ne veut pas dire posséder au sens absolu et définitif du terme; c'est peut-être d'abord désirer qu'un lieu prenne tel sens par moi et pour moi, et c'est ainsi l'habiter à la manière d'un résident qui reste de passage et peut revisiter ce qu'il habite ». ³²⁸

III.2.4. Femme /Homme entre dualité et conflits

A travers leurs romans Djébar et Mernissi tentent de trouver une vraie place au sexe féminin en rejetant l'infériorité et en offrant aux femmes un espace d'expression et de liberté vu qu'elles ont longtemps été exclues de la société par l'homme. Entre dualité et conflits, accord et désaccord; la relation entre les deux sexes balance dans l'incertitude et l'ambiguïté. L'homme impose son autorité tandis que la femme cherche à revendiquer son identité féminine au sein de la société. Cette relation nous oriente vers la notion de genre ou la généricité.

La femme a toujours été présentée comme une créature faible, créature qui ne sert qu'à s'occuper des enfants et être une femme de maison, elle n'est utile que pour être dominée et soumise à autrui. Elle est totalement écartée de la vie sociale. Taâlbi déclare à ce propos:

La différence des sexes serait, [...], le point de départ d'un long et périlleux conflit intersexuel où l'angoisse de castration et ses nombreux corrélats, auraient provoqué la méfiance de l'homme face à la femme jusqu'à générer une attitude de constante défection à son égard. ³²⁹

³²⁷ FOUCAULT, Michel, Op. Cit., p.75.

³²⁸ NAL, Emmanuel, Op. Cit.

³²⁹ TAALBI, Ben Meziane, *L'identité au Maghreb*, Ed. CASBAH, Alger, 2000, p.86.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

La problématique du genre a longtemps interpellée les sociologues, les anthropologues et même les écrivains. Pour Jean Scott: « *le mot selon le dictionnaire: un terme exclusivement grammatical, permet de se référer à l'organisation sociale de la relation entre les sexes, dans un rejet du déterminisme biologique* ». ³³⁰ De son côté, Elaine Showalter précise que: « *le genre est le sens imposé sur l'identité sexuelle biologique* ». ³³¹

En littérature, le genre se définit comme « *La construction sociale de la différence sexuelle, qui joue un rôle constitutif dans la production, la réception et l'histoire de la littérature* ». ³³² La question de la différence du sexe « genre » est au centre de la problématique identitaire car cette différence renvoie à une identité qui n'est pas « *quelque chose de figé. C'est une réalité qui évolue par ses propres processus d'identification, d'assimilation et de rejets sélectifs. Elle se façonne progressivement, se réorganise et se modifie sans cesse, tant qu'elle participe à définir un être vivant* ». ³³³ Nous pouvons dire que l'identité du genre permet de concevoir l'identité « *dans sa pluralité, dans son altérité, dans sa différence et dans son ambiguïté la plus totale* ». ³³⁴

L'identité féminine se définit comme l'ensemble des réactions qui se manifestent grâce aux rencontres, aux expériences et au vécu, Cette identité s'impose dans la société par sa subjectivité qui prend la parole pour construire son propre discours comme un contre-discours du discours masculin dominant.

La question de l'expérience est fondatrice de toute identité plurielle comme disait Alex Mucchielli: « *du fait même que [chaque identité] implique toujours différents acteurs du contexte social qui ont toujours leur lecture de leur identité et de l'identité des autres selon les situations, leurs enjeux et leurs projets.* », ³³⁵ il ajoute qu' « *une identité ne peut être qu'une identité-située. L'identité-située d'un acteur social tient compte du fait que le phénomène identitaire s'inscrit toujours dans une expérience de l'existence* ». ³³⁶

³³⁰ PLANTE, Christine, « avant propos », cité in TRIAIRE, Sylvie, PLANTE, Christine, VAILLANT, Alain, *Féminin/Masculin: Ecriture et représentation, Revue lieux littéraires*, n°7-8, Université Paul Valéry, Juin 2005, p. 7.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid.

³³³ MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Ed. Puf, Paris, 2012, p. 94.

³³⁴ GUELLIL, Nahida, « La Quête de l'identité féminine dans la différence », cité in DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia, DETREZ, Christine (dir.). *Ecriture féminine: réception, discours et représentations*, Ed. CRASC, Oran, 2010, p.193.

³³⁵ Ibid., p.10.

³³⁶ Ibid., p.35.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Dans les pays arabes, les femmes apprennent, à respecter l'homme dès l'âge nubile, elles vivent toutes en sachant que la famille favorise le garçon. Fatéma Mernissi a bien exposé ce phénomène de supériorité à travers le personnage Samir, cousin de la narratrice Fatima. Cette discrimination sexuelle suivra en conséquence, le quotidien des deux enfants dans leurs jeux comme dans leurs études: « *Samir et moi étions nés le même jour [...] malgré son épuisement, ma mère a insisté pour que mes tantes et mes cousines lancent les mêmes youyous et célèbrent le même rituel que pour Samir. Elle a toujours rejeté la supériorité masculine comme une absurdité* ». ³³⁷

Le complexe de supériorité chez l'homme commence dès son enfance. En effet, l'enfant mâle comprend à l'aide de son père qu'il est le protecteur de la famille, il est vu par sa société comme l'image et le successeur du père, et les femmes de sa famille y compris sa mère lui doivent le même respect qu'au père. Cet enfant/garçon doit se montrer sévère devant ses sœurs pour imposer son autorité même en présence du père qui arrivant à un certain âge, cède la place à son fils pour qu'il prenne la relève de ce patriarcat: « ... *Samir, il était devenu tellement sérieux tout à coup, il fallait qu'il trouve des explications politiques à tout, et si jamais je n'étais pas d'accord avec lui, il se plaignait que je lui manquais de respect* ». ³³⁸

L'homme, dans la société arabe a toujours considéré la femme comme sa propriété. Cette femme qui a toujours refusé cette autorité masculine, s'est trouvée obligée de n'exister qu'à travers les interdits qu'il lui impose et le rôle qu'il lui assigne. Elle ne devait, en aucun cas, remettre en question cet ordre des choses. Malek Chebel affirme qu':

En terre arabe, une femme n'existe jamais d'une manière autonome. Elle est toujours fille, épouse, mère ou amante d'un homme. Son individualité sociale et politique est refoulée au profit de son lien de parenté, de son engagement matrimonial ou même, à l'extrême, de sa simple proximité géographique avec ce tuteur. ³³⁹

Dans les années 1940 et 1950, la société maghrébine demeurait une société où les rapports entre les deux sexes ne s'effectuaient pas de manière facile. Traditionnelle et austère, cette société continue à toujours favoriser le mâle. Pendant la guerre de libération, la femme maghrébine était près de l'homme, ils formaient une seule équipe et ils étaient un seul combattant: « *Tamou était une héroïne de la guerre du Rif... Et voilà que cette femme*

³³⁷ Mernissi, Fatima, Op.Cit., p. 16.

³³⁸ Mernissi, Fatima, Op. Cit., p.232.

³³⁹ CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo musulman*, Ed.PUF, Paris, 1993, p.342.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

arrivait vêtue en guerrier, après avoir franchi tout e seule la frontière d'Arboua³⁴⁰ pour passer en zone française et demander de l'aide ». ³⁴¹Mais juste après l'indépendance on l'a écartée et marginalisée. Cette nouvelle situation a poussé la femme à réagir afin de s'assigner de nouveau une place dans la société. Djebbar écrit dans *Femme d'Alger dans leur appartement*:

...l'histoire des femmes est encore à écrire. Que les écrits témoignent de la férocité de ce pays envers ses femmes, férocité millénaire [...]. Femmes rendues folles par leur inexistence sociale et morale, femmes brisées par les longues servitudes, femmes subissant la loi du Code de la Famille faisant d'elles celles qu'on commande encore et toujours deviennent celles qu'on assassine à tour de bras. ³⁴²

Il faut dégager deux catégories d'hommes dans la société arabe: ceux qui appartiennent au cercle familial et ceux qui n'en font pas partie et représentent donc de potentiels prédateurs. Souvent considérée comme le noyau de la société, la famille et en particulier les hommes de la famille fonctionnent comme cette « première enceinte qui protège les femmes du dehors ». ³⁴³

La notion de l'honneur (*horma* en arabe) hantait l'esprit des hommes, la perte de l'honneur les pousse à contrôler les femmes, leurs sorties, leurs regards et même leurs corps: « Plus qu'un sentiment, plus encore qu'une valeur, l'honneur est une pratique dont les règles régissent les sociétés arabo-islamiques ». ³⁴⁴Une femme ne s'appartient pas mais appartient à la tribu ou au clan familial dont elle prend en charge la réputation. La femme s'est sentie visée, elle ne peut plus accepter ce comportement de l'homme, elle qui se voit forte, intelligente et courageuse, devient aux yeux des hommes le symbole de la beauté, de la grâce et de la fragilité, mais aussi une menace pour son honneur et celui de la famille.

C'est donc avant tout par souci d'ordre social que la jeune fille est « protégée » par son père, dont l'autorité ne cédera la place qu'à celle d'un mari qu'elle n'aura, la plupart du

³⁴⁰ Arbaoua est une ville du Maroc située dans la région de Rabat-Salé-Kénitra.

³⁴¹ MERNISSI, Fatima, Op. Cit., p.67.

³⁴² DJEBBAR, Assia, cité in AMMAR KHODJA, Soumya, « Ecriture d'urgence des femmes Algériennes », Femmes au Maghreb, 1999, cité in, <https://journals.openedition.org/cli0/289#tocto1n9>, consulté le 01-02-2021.

³⁴³ CHARLES, Aline, *Ecrire le voile*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2020, p.58.

³⁴⁴ NISBET, Anne-Marie, *Représentation et fonctions du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française*, thèse de doctorat, Université de Nouvelle-Galles du Sud, Australie, 1980, p.51.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

temps, jamais vu. En effet, tout contact masculin ayant été banni avant son mariage, sauf avec les cousins.³⁴⁵

Le conflit entre les deux sexes commence avec l'autorité familiale, celle du père et du frère. Ces deux hommes, proches de la femme, se démarquent plus par l'autorité exercée sur la famille, et donc sur la femme, que par d'autres sentiments familiaux. Ce sont eux qui gèrent l'organisation familiale et qui assignent à tout membre la place à occuper dans la famille et dans la société: « *Cette autorité a deux sources, difficilement séparables: une individuelle, venant du caractère personnel de l'individu et une autre sociale, laquelle a pour base toute une idéologie* ». ³⁴⁶

La relation homme/ femme est donc rompue, le dialogue laisse place au monologue et les deux sexes tiennent à leurs convictions. L'homme pense que la femme doit être contrôlée, surveillée et protégée par lui alors que la femme est convaincue de ses capacités, de ses pouvoirs et de ses choix, elle cherche à s'identifier loin du mâle.

Dans ses écrits, Assia Djébar a tant écrit sur le rapport entre hommes /femmes « *hors les liens familiaux, sont d'une dureté, d'une âpreté qui laissent sans voix* ». ³⁴⁷ Dans *Vaste est la prison*, le personnage féminin djébarien préfère appeler son mari qui est censé être son binôme par « *l'ennemi est à la maison* ». ³⁴⁸ Elle se confie à son amie, loin de sa maison dans un espace réservé uniquement aux femmes « *hammam* »:

Oui, l'ennemi [...]. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ? [...] L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas: elle a ainsi évoqué son mari ! » Elle ajoute, car la narratrice en effet ne comprend pas: « Son mari, mais il est comme un autre mari ! [...] "L'ennemi", c'est une façon de dire ! Je le répète: les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... Sans qu'ils le sachent [...] ! » ³⁴⁹

Assia Djébar voulait transmettre l'idée que le masculin est l'ennemi du féminin. Dans *Ombre sultane*, l'écrivaine raconte bien la réaction du père en voyant sa fille avec un garçon.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ LABONTU-ASTIER, Diana, *L'image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2015, p.188.

³⁴⁷ DJEBAR, Assia, cité in CHAOUATI, Amel, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar ». « L'homme et la femme en Algérie », *Revue Dialogue*, n°180, pp.43-53, cité in <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm>, consulté le 04-03-2021

³⁴⁸ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Op. Cit., p.14.

³⁴⁹ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

Mon père me prit par le bras; sa main le serra comme un étau. Energiquement, sans proférer le moindre mot, il m'éloigna de la foule. Nous rentrons ensemble à la maison ! Martela-t-il enfin, sur un ton de menace froide. La nuit nous enveloppait (...) il se mit à parler d'un ton sourd et sa colère monta peu à peu. Il semblait se parler lui-même. Une déception s'insinuait en moi.³⁵⁰

La même scène et la même réaction se répètent dans *l'amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père*, le père devient le père gynécée, l'écrivaine déclare que malgré son côté libéral grâce à son instruction, le père se métamorphose dès qu'il est en contact avec les autres hommes arabes.

Nous remontons donc à partir de l'épicier, moi devant, en jupe plissée, et lui derrière, saluant je suppose, les indigènes du café maure, sur l'autre trottoir, au centre de ce village du Sahel. C'est à cause de ce public d'hommes de sa communauté (journaliers, artisans, chômeurs) qu'il ne me tend plus la main. Un homme arabe, père de famille, doit marcher seul, son regard posé sur ses enfants (en général mâles, mais je suis l'exception), et avançant, lui, comme un vrai « chef », d'un pas tranquille.³⁵¹

Nous pouvons remarquer que la narratrice n'a pas utilisé le mot « père » dans ce passage, elle a préféré le nommer « *Un homme* », le père devient pour Assia Djébar un homme comme tous les autres hommes qui humilient et marginalisent les femmes. La main qui a toujours rassurée la petite Fatima en l'accompagnant à l'école se sépare et s'éloigne. La séparation physique entre le père et sa fille ne se fait pas de manière directe et définitive, mais elle prend une nouvelle forme. Dans l'esprit du père, si sa fille était un garçon, la réaction serait différente, le père tiendrait bien la main de son fils devant les hommes de sa communauté: « *Et si j'avais été un garçon ? Puisque le second garçon, né après la mort du premier, est encore trop petit pour faire partie du tableau, la démarche paternelle, dans ce cas, aurait-elle été la même ?* ».³⁵²

Notons bien que dans notre culture islamique, le père et la fille étaient très attachés. Notre prophète Mohamed (que le salut soit sur lui) a toujours considéré sa fille Fatima comme sa préférée. Les hommes durant cette époque de la propagation de l'Islam étaient très liés à leurs filles, le père était le protecteur et le défenseur, l'ami et le confident de sa fille, il l'aide et il la soutient.

³⁵⁰ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Op. Cit., p.420.

³⁵¹ Ibid., p.88.

³⁵² Ibid., p.100.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

D'un autre côté, Assia Djébar a insisté dans *Nulle part dans la maison de mon père* sur l'amour qui lie ses parents. Elle avoue la sincérité des sentiments entre le couple et elle leur doit du respect pour cet amour: « *L'amour du jeune époux pour son épouse (amour constant et pudique)- mini révolution dans cette société à peine sortie d'une séculaire pétrification entre les sexes* ». ³⁵³ Le père de Fatéma Mernissi faisait l'exception, car les hommes pendant cette époque ne déclarent jamais leurs sentiments pour les femmes. Cet homme, son père, ne considère jamais sa femme comme un « simple » objet à la maison, elle est sa partenaire et sa complice dans la vie. Ce couple homme/ femme (père/ mère) vivait dans un climat harmonieux.

L'écrivaine se souvient très bien d'un événement qui a marqué son adolescence, c'était lors d'une opérette « Les Cloches de Corneville » organisée par son collège de filles et un autre lycée de garçons. C'était l'occasion d'être en contact avec l'autre sexe: « *Filles et garçons, happés par les tentations que nous offrait la nouvelle mixité* ». ³⁵⁴ Les deux sexes vont devoir se réunir pour chanter ensemble. Il s'agit d'une nouvelle expérience qui va dégager les barrières entre homme/femme. L'alliance des deux sexes fige les attitudes, bride les mouvements: « *collégiennes et lycéens arabes non loin les uns des autres, comme immobilisés les uns devant les autres* ». ³⁵⁵

Le contact avec l'autre sexe va continuer loin du père, l'écrivaine commence une nouvelle relation avec un garçon à Alger: « *Je me sens fière de marcher ainsi à côté du jeune homme: j'ai cru un instant que j'avais accepté par défi face aux autres; mais non, c'était vraiment pour le plaisir de m'en aller loin, à ses côtés.* », ³⁵⁶ « *J'aurais pu marcher indéfiniment à ses côtés* », ³⁵⁷ « *Je me sentais paisible en sa compagnie* ». ³⁵⁸ La jeune fille voulait être côte à côte devant tout le monde, avec le mâle qui a toujours ignoré la femme.

Assia Djébar évoque également la mort du père, et beaucoup de questions se posent: Ce dévoilement autobiographique est mis sous le signe de la disparition de son géniteur, comme si le respect pour le père a empêché l'écrivaine de tout dévoiler devant ses lecteurs:

³⁵³ Ibid., p.381.

³⁵⁴ Ibid., p.235.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

« seulement parce que le père est mort ? Le père aimé et sublimé ? Le père juge, quoique libérateur et juge forcément étroit ? ». ³⁵⁹

Dans *Rêves de femmes*, Fatéma Mernissi a préféré diviser les deux sexes, nous remarquons deux clans au harem, le premier est celui des hommes tandis que le deuxième est celui des femmes. Le clan des hommes refuse tout contact avec les femmes. L'écrivaine a bien exposé le problème de la supériorité entre les deux sexes à travers le personnage de Samir son cousin, un petit garçon qui a le même âge qu'elle. Cette discrimination sexuelle suivra en conséquence, le quotidien des deux enfants dans leurs jeux comme dans leurs études: « *La rupture entre Samir et moi s'est produite quand j'allais avoir neuf ans, au moment où Chama me déclara officiellement mûre* ». ³⁶⁰

La vie quotidienne des femmes se déroule sous le regard et les interrogations de ces deux enfants, l'écrivaine a choisi « Samir » pour représenter l'homme, afin de montrer que la séparation et le conflit entre les deux sexes commencent dès l'enfance et même s'ils s'entendent bien, la société et les traditions les obligent à prendre des distances: « *Samir, je sais que tu ne peux vivre sans moi. Mais je crois qu'il est temps de te rendre compte que je suis devenue une femme* ». ³⁶¹ La petite Fatéma abandonne son cousin Samir dès qu'elle a senti qu'elle ne pouvait plus résister au monde féminin: « *Nos chemins doivent se séparer* ». ³⁶²

La petite Fatéma n'a jamais compris pourquoi l'homme et la femme ne peuvent être ensemble, pourquoi et pour quelle raison les deux sexes doivent se séparer: « *Mais pourquoi ? Ai-je demandé. Pourquoi ne pouvons-nous échapper à la loi de la différence ? Pourquoi cette séparation* ». ³⁶³

La cousine Mina a bien expliqué à Fatéma que les deux sexes sont victimes de cette séparation. Ils sont toujours en conflit car ils n'arrivent pas à se comprendre. L'homme par manque de communication avec la femme, trouve des difficultés à connaître et à savoir ce que la femme souhaite et désire, et la femme en contre réaction commence à transgresser, contester et désobéir aux règles des hommes.

³⁵⁹ Ibid., p.384.

³⁶⁰ Ibid., p. 273.

³⁶¹ Ibid., p. 275.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid., p.299.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

*Mina répondait seulement que les hommes, tout comme les femmes, sont condamnés à vivre malheureux à cause de cette séparation. La séparation creuse entre eux un énorme fossé. « Les hommes ne comprennent pas les femmes, et les femmes ne comprennent pas les hommes. Et tout commence quand les petites filles sont séparées des petits garçons dans le hammam. Une véritable frontière coupe la planète entre deux marque la limite».*³⁶⁴

La femme refuse d'être sous l'autorité masculine, pensant à sa priorité d'être égale à l'homme. Elle crée son propre univers, là où elle peut être libre, émancipée et autonome, toutes les femmes du harem de Fatéma Mernissi ont bien compris ça: « *Si les hommes me dépouillent à présent du seul domaine que je contrôle encore ... ils auront bientôt le pouvoir de contrôler mon apparence physique. Je ne permettrai jamais une chose pareille. Je crée ma propre magie* ». ³⁶⁵

Le féminin chez l'homme est une réaction d'opposition au masculin. Le masculin chez la femme est un refus de renoncer à la position phallique du passé. Assia Djébar et Fatéma Mernissi dans et par la littérature invitent les hommes et les femmes de leurs sociétés à trouver un nouveau moyen de communication, un nouveau moyen d'interagir et de se comprendre afin de redéfinir une identité nationale plus juste. Le langage masculin a, selon les deux auteurs mené à la violence, à la destruction et au refoulement d'un passé. A travers leurs romans, elles créent donc un nouveau paradigme, un nouveau langage féminin, féminisé, qui promeut la tolérance, la paix et l'acceptation d'un passé douloureux. ³⁶⁶

Conclusion

Les romans de Fatéma Mernissi et de Assia Djébar sont le fruit d'une prise de conscience de phénomènes et de problèmes réels qui requièrent une mobilisation des femmes et instaurent une connivence nouvelle entre elles. Toutes ces femmes présentes et décrites dans leurs romans se soutiennent, s'entraident, racontant leur parcours commun pour leur émancipation et la libération de leurs paroles. Les deux écrivaines voulaient dévoiler le vécu de femmes maghrébines face à un univers social et familial marqué par une idéologie patriarcale. Mais leur seul objectif est d'atteindre le plaisir de vivre dans un

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid., p.290.

³⁶⁶ CHARLES, Aline, *Ecrire le voile*. Réponses aux discours colonial et patriarcal dans les œuvres d'Evelyne Accad et Assia Djébar, Ed. L'Harmattan, Paris, 2020, p.18.

TROISIEME CHAPITRE:POUR UNE REPRESENTATION FEMININE CHEZ DJEBAR ET MERNISSI

rapport humain entre le masculin et le féminin où les femmes et les hommes représentent cette unicité indivise que revendique toute humanité.

CONCLUSION GENERALE

CONCLUSION GENERALE

Écrire c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver, au-dessus du trouble et du désarroi, un pointillé d'espoir. L'écriture est le nomadisme de mon esprit, dans le désert de ses manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie, sur les traces de l'enfance que je n'ai jamais eue.¹

Quand la femme ressent le malaise, les maux et la douleur profonde, elle commence à écrire pour exprimer le dégoût qui l'a envahit tout au long de sa vie. L'écriture est une manière de dire à l'Autre ce que la femme ressent réellement avec une grande affirmation de soi. Par le biais de l'écriture, les femmes ont offert une approche différente de beaucoup de thèmes mentionnés par la littérature masculine, comme la situation féminine, les traditions et la modernité qui ont dévoilé toutes ces figures de femmes racontant leur vie, révélant leurs réflexions, leur éducation, relatant leurs batailles, exposant leurs préoccupations, formulant leurs espoirs, découvrant leur corps et les espaces qu'elles investissent.

Ainsi, la littérature demeure la voie, pour ne pas dire l'unique, qui impose à celles qui l'empruntent de dévoiler ce qui est obscur, d'avouer les pièges de l'émotion, de la douleur et de la nature conservatrice innée chez la femme. Ainsi que les projets de ceux qui ont confiné sa personnalité dans des croyances culturelles et sociales révolues, néanmoins accumulées à travers les époques, ancrées dans l'imaginaire des cultures phallogocentriques. Siham Abou Al Omarain l'a affirmé explicitement :

Y a plusieurs images qui mobilisent la femme, présentées par la culture phallogocentrique et enracinées dans la conscience collective comme : l'image de la femme/corps de la femme/ démon, la femme/ passion. D'ailleurs, la phrase célèbre d'Oscar Wilde, « il n'y a pas de femme géniale, la femme est une beauté sexuelle », résume le discours culturel dominant contre la femme.²

AssiaDjebar et Fatima Mernissi ont transformé la passivité des femmes qui restent inactives pour se manifester face à un ordre établi par les traditions et les coutumes qui ont entravé leur envol, et leur émancipation. :

¹REDOUANE,Najib, BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, ELBAZ, Robert, *Malika Mokeddem*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2003,p.352.

²ABOU AL OMARAÏN, Siham, *Le discours romanesque féministe (al khitabbarriwaianniswi, Hait gossourattakafa)*, Instance des palais de la culture, Le Caire, 2012, p.20.

CONCLUSION GENERALE

J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois: l'amour) travaille en moi...³

Les deux écrivaines n'ont jamais nié leur intérêt pour le changement de la situation de la femme au Maghreb, en essayant à travers leurs textes de corriger les erreurs et les clichés qui ont conduit à une infériorisation de la femme. Djebbar et Mernissi se sont dévoilées devant leur public, pleurant leur proche, pleurant leur déception et leurs années perdues, pleurant la douleur et le plaisir. L'écriture devient leur seul refuge.

L'individuel et le collectif sont identifiables dans les textes de Djebbar et Mernissi. La construction du moi exprime un sujet fragmenté, pluriel, transculturel qui s'est mêlé aux fils des textes dans une quête de savoirs sur soi, sur l'histoire, et sur la société en mutation. « *C'est à partir de l'écriture conçue comme jonction entre l'individu et le collectif qu'elle se sentira investie en tant qu'Algérienne pour (re)parcourir son histoire et l'Histoire de son pays en tant que femme pour la réécrire d'un point de vue féminin, avec et pour les autres femmes* ». ⁴

Comme AssiaDjebbar, Fatima Mernissia transformé le «je» en un « nous » de sororité féministe. Le fait d'impliquer des exemples de femmes maghrébines et arabes qui ont participé à la construction de l'identité musulmane de la femme, a inscrit leurs écritures dans un projet « trans » : transculturel, transhistorique et transfrontalier, répandant leur voix et leurs créations au-delà de leurs pays et du monde maghrébin. Une parole qui a atteint l'universalité et les cœurs de toutes les femmes opprimées par différents types de systèmes qui les ont assujettis et enfermées dans leur silence. Elles ont créé par leur production un espace symbolique dans lequel les femmes peuvent contribuer ensemble à se construire, et par là même à se construire une nouvelle identité politique.

Certes les deux écrivaines se sont engagées pour l'émancipation de la femme, mais nous pouvons dire qu'il s'agit de deux engagements différents dans la façon de le mener mais identique dans les objectifs.

³DJEBBAR, Assia, « *Gestes acquis, gestes conquis* », lettre publiée dans *Présence de femmes*, Alger : Hiwar, 1986.

⁴GAFAITI, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, Discours et Texte*, Ed.L'Harmattan, Paris, 1996

CONCLUSION GENERALE

L'engagement de Mernissi est un engagement voulu et retracé, l'écrivaine a écrit ses textes en fonction de ses engagements, aidée et poussée par son statut de sociologue qui lui a attribué son positionnement dans le champs social à travers ses enquêtes sur la situation et le vécu des femmes maghrébines d'une manière générale et de la femme marocaine en particulier, d'où elle adopte une posture féministe dévoilant son engagement pour cette cause. Mais, son féminisme diffère et s'oppose au féminisme occidental. Mernissi confirme dans *Rêves de femmes* son adhésion au féminisme dont l'origine provient de l'héritage de la civilisation musulmane, mais non de l'Occident.

En effet, la production des féministes des ex-colonies, à l'instar de nos deux écrivaines, a donné naissance à des analyses originales sur leur oppression, elles se sont définies comme sujets de leurs propres analyses et ont ouvert *la voie/ voix* à penser la différence entre femmes de l'occident et femmes des ex-colonies élaborant, « *un discours critique autour d'un certain féminisme occidental, lui reprochant son amnésie de l'histoire coloniale et sa tendance à reproduire des modèles coloniaux de représentation* »⁵. Ainsi, selon Gayatri Spivak, il faut fonder un féminisme qui tienne compte des spécificités culturelles et soit compatible avec le sujet historiquement rendu muet de la femme subalterne. Idée défendue aussi par Fatima Mernissi lorsqu'elle a dénoncé les comportements des féministes occidentales :

*Que certaines féministes occidentales voient les femmes arabes comme des esclaves serviles et obéissantes, incapables de devenir conscientes ou de développer des idées révolutionnaires propres, indépendamment des femmes les plus libres du monde (à New York, Paris ou Londres), à première vue semble plus difficile à comprendre que ce même point de vue chez les patriarches arabes.*⁶

Fatima Mernissi, cette féministe a marqué son époque en se joignant aux féministes orientales comme Nawal Essadawi, Aicha Lemsine, Assia Djébar et bien d'autres. Mernissi faisait partie des premières maghrébines dans la lutte contre les injustices subies par la femme traditionnelle, elle défendait l'émancipation, et le droit à la scolarisation de l'élément féminin. Elle s'est engagée durant toute sa carrière, réussissant à faire preuve de courage au moment de traiter des questions primordiales au sein de la société marocaine, comme cela a été le cas dans son roman autobiographique *Rêves de femmes* où elle a

⁵WEEDON, Chris, « Key Issues in Postcolonial Feminism: A Western Perspective », *Genderrealisations*, 2002, [Article En ligne], [www.genderforum.unikoeln.de/genderealisations/weEd.on.html.]

⁶DIALNA, Nora, « Portrait : Fatima Mernissi », 21 Février 2019, <http://dialna.fr/portrait-fatima-mernissi/>. Consulté le 20/5/2020.

CONCLUSION GENERALE

raconté non seulement sa propre histoire, mais l'histoire de toutes les femmes marocaines et maghrébines battues, claustrées et marginalisées par leur société. Sa vision, son engagement et son implication ont donné naissance à des féministes marocaines qui ont lutté contre la discrimination à l'égard de la femme, incitant à la promotion de l'égalité entre les deux sexes.

Les idées qu'elle cherche à transmettre sont souvent en relation avec la liberté et l'indépendance des femmes. Mernissi a consacré tout un chapitre aux féministes arabes qui ont marqué l'histoire du féminisme du monde arabe. Elle a voulu rendre hommage à ces femmes qui ont osé commencer le combat de la liberté de la femme à travers des personnages- féministes de son roman: « *Parmi les féministes, les raidates- les pionnières en matières des droits de la femme-trois se partageait les faveurs de Chama : Aisha Taymour, Zayneb Fawwaz et Huda Sha'raoui* »⁷.

Les femmes au Harem prenaient ces féministes comme exemple pour continuer à s'attacher à la vie, elles ont cru en celles qui veulent changer leur situation de femmes. L'écrivaine s'explique sur son rapport au féminisme : « *Être féministe, dans le cadre de nos théocraties contemporaines, c'est le droit pour la femme, en tant que croyante, de revendiquer la responsabilité totale pour la compréhension des textes en rejetant les prétentions des autorités religieuses bureaucratiques de l'État non élu* ».⁸

Les personnages féministes de Mernissi, n'étaient pas des femmes connues ou instruites, elles étaient des femmes enfermées dans un harem, mais elles avaient envies de changer le monde féminin. Leur objectif était de vivre en toute liberté loin des conditions imposées par leur société. C'est grâce à une prise de parole des femmes du monde arabe et le déplacement de leurs idées au niveau international que les conditions d'oppression de ces femmes sont révélées et dévoilées, décolonisant à leur tour le féminisme occidental dominant et déconstruisant sa pensée sur la sexualité, le vécu et la culture des autres femmes.

Pour elle, la situation de la femme arabo-musulmane, qu'il faut émanciper, est empreinte d'une double obédience au patriarcat : obédience engendrée par l'Histoire qui s'est servie de la religion pour mettre sous le joug les femmes et obédience originaire dans

⁷⁷MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au Harem*, Livre de Poche, Paris, 1995, p.164.

⁸<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02263791/document>

CONCLUSION GENERALE

les présomptions coloniales de l'occident.⁹ Il ne s'agit pas pour Mernissi de critiquer l'homme, la première cause selon la croyance connue de la situation oppressante de la femme ; mais il est question de revisiter le système du patriarcat qui a généré l'infériorité de la femme.

Bien que cloîtrées, ces femmes se sont soutenues à leurs manières à trouver des voies de libération pour briser le silence, transgresser, voire transcender leur enfermement vers l'acquisition d'une libération à la mesure de leurs ambitions et de leurs rêves¹⁰. Mernissi a montré que malgré l'enfermement, il existe toujours des événements, des histoires qui nous reviennent à l'esprit pour se sentir libres, optimistes et surtout heureuses. Pour Mernissi, il s'agit à travers son œuvre beaucoup plus, qu'un discours sur le féminin dans une volonté de repenser certaines modalités du féminisme occidental. Elle a essayé à travers une écriture féminine, reflétant des traits féminins, de revaloriser la femme dans l'histoire de son pays, réclamant en même temps la voix interdite à ces femmes. En effet, nous pouvons la qualifier de nouvelle écrivaine contemporaine engagée dans un féminisme nouveau.

Concernant Djébar, elle s'est retrouvée inconsciemment engagée à travers ses écrits. Adoptant une posture d'historienne, elle raconte le vécu des femmes algériennes pendant la colonisation et même après, ces femmes opprimées et ensevelies par la colonisation d'un côté et de l'autre côté par le patriarcat et les traditions ancestrales. Mais, en racontant l'histoire de ces femmes, elle se raconte elle-même en filigrane dévoilant sa vie au public. L'écriture pour Djébar est avant tout un acte littéraire, mais engagé qui marque un tournant important dans le parcours de l'écriture féminine.

Entre le pays de ses ancêtres et celui de l'ancien colonisateur, la romancière se trouve déchirée et perdue entre deux mondes, deux cultures, deux langues et par conséquent, deux identités : une identité occidentale qui lui a accordé l'émancipation et une identité arabo-musulmane qu'elle a toujours cherchée à retrouver et à se positionner à travers son écriture qui est devenue pour elle un besoin plus qu'une nécessité. Dans l'épilogue, l'auteur s'interroge :

⁹LOUDIYI Mourad, *L'Islam et le féminisme. Les liaisons dangereuses dans Rêves de femmes : une enfance au harem de Fatima Mernissi*, Revue Legs et littérature, Legs édition, Haïti, 2020, p.19.

¹⁰REDOUANE, Rabia, *De l'enfermement à la libération de l'être féminin dans Rêves de femmes de Fatima Mernissi*, In Femmes Arabes et écriture francophones Machrek-Maghreb, Ed. L'Harmattan, Paris, 2014, p.169.

CONCLUSION GENERALE

Ce récit est-il le roman d'un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d'une jeune fille, j'allais dire « rangée » simplement non libérée-du sud de quelque Méditerranée ? L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ? Ces « premiers souvenirs » ne s'imposent à moi que par besoin soudain-quoique tardif-de m'expliquer à moi-même, moi, ici personnage et auteur à la fois, le sens d'un geste auto-meurtrier.¹¹

En effet, l'académicienne a toujours éprouvé un besoin irrépressible de mieux connaître l'Algérie, qui est son pays natal mais qui lui semblait parfois étranger. Elle avait besoin de tout connaître sur cette terre qui n'a jamais cessé de l'intriguer et de poser des questions sur « *son histoire, sur son identité, sur ses plaies, sur ses tabous, sur ses richesses cachées et sur la dépossession coloniale de tout un siècle – et il ne s'agissait ni de protestations ni de réquisitoires* »¹².

Elle revisite son passé blessé afin de le soigner. Elle n'a pas seulement permis d'ancrer ses souvenirs d'enfance mais de les assimiler à travers ses textes Elle a fragmenté son passé, passant d'un souvenir à un autre : « *Les auteurs nous rappellent à tout moment que leur récit constitue une mise en fiction de l'enfant qu'ils étaient, qu'ils portent toujours en eux ou qu'ils projettent comme objet de leur conscience* ».¹³

L'autobiographie chez Djébar ne se limite pas à l'aspect individualiste de l'autobiographie traditionnelle. Son texte s'inscrit dans une « autobiographie au pluriel », parce qu'elle témoigne une partie de son vécu, du vrai, de réel en tant qu'enfant et jeune femme. *Nulle part dans la maison* de mon père se ressente de l'introspection autobiographique et des récits à la première personne. Elle intègre l'histoire de son pays et celles des autres femmes anonymes algériennes murées dans le silence, elle emprunte les voix séculaires à ces femmes dont elle s'obstine à transcrire le souffle dans l'ordre de l'écriture et le présent de la narration.

L'écriture de Djébar est, comme l'indique Hafid Gafaiti : « ... éclairée par le principe que l'histoire du sujet est un texte inscrit dans le champ général de l'Histoire... Le « Je » est

¹¹ DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Babel, France, 2010, p.419.

¹² ROUABHIA, Sarra, *L'autofiction entre deux mondes : le cas de « Nulle part dans la maison de mon père » d'Assia Djébar*, Université Paul Valéry, Montpellier 3, Cahiers d'Études sur la Représentation N°2 – décembre 2017, In <file:///C:/Users/Pc/Downloads/10603-25911-1-PB.pdf>, consulté le 10-08-2021

¹³ CROSTA, Suzanne, 1998, visité le 30/04/2016

CONCLUSION GENERALE

porteur d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs ». ¹⁴

Nous pouvons confirmer que les deux œuvres ont abordé des questions importantes, à savoir en particulier l'évolution des femmes ayant vécu l'exclusion et le rejet. Djébar et Mernissi semblent conduire le lecteur à travers leurs dénonciations et à travers leurs personnages à un sage refus des pratiques sociales ancestrales, impitoyables et de l'aspect étouffant de la tradition contre laquelle les femmes du Machrek et du Maghreb en général et de l'Algérie et le Maroc en particulier essayent de lutter efficacement malgré des entraves sociales.

Même si l'engagement de Djébar dans l'univers cinématographique était voulu pour se rattacher avec ses racines et ses traditions oubliées. Dans l'interview accordée à Mireille Cale -Gruber, elle déclare : « *La Nouba est bien sûr en rapport avec un passé, ma mémoire, ma grand'mère [...]. Je suis entrée dans cette expérience filmique pour retrouver des lieux* » ¹⁵. Se réconcilier avec son passé, retourner à ses origines, vers un passé lointain qui aurait permis à l'écrivaine de renforcer son rapport avec son présent et donc d'avancer d'un pas dans sa douloureuse quête identitaire. Écrire le récit de sa vie afin de trouver son identité incertaine et perdue entre deux cultures, jeter un regard sur le passé de son pays pour retrouver ses racines, telle était l'ultime visée de la romancière.

Hafid Gafaiti affirme que l'écriture de Djébar, même si elle relève d'une écriture autobiographique, elle demeure : « ... éclairée par le principe que l'histoire du sujet est un texte inscrit dans le champ général de l'Histoire... Le « Je » est porteur d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs » ¹⁶. En effet, le « je » autobiographique (sa vie dans sa maison paternelle) se mêle au « je » historique (la période coloniale). L'opposition entre le réel et le fictif étant abolie, l'autobiographie fait peau neuve et estime dorénavant saisir les dehors et les dedans du roman. « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* ». ¹⁷ Donc, « *L'écriture pour les femmes se révèle espace de la violence qui accompagne la violence*

¹⁴ GAFAITI, Hafid, Op.Cit, p, 62.

¹⁵ ROUABHIA, Sara, Op.cit.

¹⁶ GAFAITI, Hafid, Op.Cit,

¹⁷ DJEBAR, Assia, *L'amour, La fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 1985, p. 240.

CONCLUSION GENERALE

de l'Histoire », ¹⁸ce qui « ...la rend particulièrement visible par la juxtaposition de deux écritures différentes, d'un côté avec des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond de documents historique et de l'autre encadrée... de fiction ». ¹⁹

La représentation de l'espace nous a servi, tout autant à créer une illusion référentielle, qu'à nous dire les enjeux du roman et à démontrer symboliquement la destinée commune de tous les personnages de *nos deux roman* transposant leurs projections spatiales à l'intérieur des maisons et du harem, fermées sur l'univers clos des femmes marquées par la différenciation du dedans (lieux de claustration des personnages féminins) et du dehors (lieux de liberté pour les personnages masculins).

Ces narrations féminines relèvent aussi d'une revendication de l'espace « *traditionnel* » d'où les femmes veulent s'exclure, selon Marta Segarra, de la volonté de dénoncer l'oppression séculaire qui a maintenu cachée la voix des femmes. En effet, les lieux ont reflété l'état d'esprit des personnages de Mernissi (Tamou, Yasmina, la petite Fatima, la mère de la narratrice..), entre claustration et émancipation, entre fragilité et force, entre non identité ou crise identitaire et acquisition d'identité ou affirmation identitaire. *La maison* et le *Harem* sont des lieux de claustration et d'enfermement qui sont les berceaux qui ont permis la naissance de la révolte féminine. Ces espaces sont considérés comme espace carcéral, c'est-à-dire une prison où les femmes sont cloîtrées.

Foucault les appelle « *espaces autres ou hétérotopies* », il explique ce néologisme « *hétérotopie* » en affirmant que certains espaces « *ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis* ». ²⁰ Ces lieux distincts et/ou de contestation ou de « *crise* » où se confinent les femmes algériennes et marocaines : « *supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture* », c'est-à-dire que ces lieux hétérotopiques (maison et harem) : « *semblent ouvertes mais où seuls entrent véritablement ceux qui y sont déjà initiés. On croit qu'on accède à ce qu'il y a de plus simple, de plus offert, et en fait on est au cœur du mystère* ». ²¹

¹⁸ GAFAITI, Hafid, Op.Cit, p.154.

¹⁹ Ibid.

²⁰ FOUCAULT, Michel, « Of Other Spaces, Heterotopias », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp.46-49, in *Ditset Ecrits*, Ed Gallimard, Paris, 1984, p.1574.

²¹ Ibid., p. 33.

CONCLUSION GENERALE

Le harem, ce lieu qui se voile d'une dimension carcérale, relève aussi d'une dimension polysémique qui désigne à la fois :

La suite des femmes (concubines ou simples « beautés », les favorites) qui entouraient un personnage important en son lieu de résidence et l'espace physique circonscrit par une frontière marquant l'en deçà (le sacré) et l'au-delà (l'interdit)²².

C'est un espace interdit aux hommes et lieu où toutes les femmes étaient enfermées et régies par des conditions imposées par leur société, et où elles rêvaient de liberté et de changer leur monde carcéral. Mernissi, à travers son roman et surtout ses personnages féminins, a pu changer la vision et le vécu de ces femmes claustrées. Ainsi, leur présence au Harem de la ferme a changé beaucoup d'habitudes, leur façon de voir les choses a poussé les autres femmes à comprendre la vraie valeur de la femme, essayant de les convaincre que leur place n'était pas dans une maison enfermée, mais leur vrai rôle était d'apprendre, d'essayer de laisser une trace dans cette société, d'avoir des droits et de comprendre pourquoi et comment l'homme continue chaque jour à effacer leurs personnalités les privant de leurs rêves. L'espace se manifeste dans le récit de Mernissi par le biais de la solidarité entre les femmes du harem qui se sentent toutes méprisées par leur société. Elles essayent de créer des moments de détente et de distraction pour s'échapper à ce monde masculin qui les assiège par son autorité et en vue de retrouver leur humanité confisquée par l'homme.

²²GOKALP, Atlan, *Harems, mythe et réalité*, Ed. Ouest France, Paris, 2008, p. 9.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

– DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed.Babel, Paris, 2010.

– MERNISSI, Fatéma, *Rêves de femmes*, Ed Fennec, Casablanca, 1997.

Œuvres

– BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, Tome1: les faits et les mythes*, Ed.Gallimard, Paris, 1986.

– CAMUS, Albert, *Noces*, suivi de *L'Été*, Ed. Gallimard, Paris, 1993.

– DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Ed. Albin Michel, Paris, 1991

. – *Vaste est la prison*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995.

– *L'amour, La fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, [1ère édition 1985]1995.

– *Ces voix qui m'assiègent*. Ed. Albin Michel, Paris, 1999.

– *Les enfants du nouveau Monde*, Ed. Du Seuil, Paris, 1962..

– *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Albin Michel, Paris.

– *Le Blanc de l'Algérie*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995.

– LEMSINE, Aicha, *Ordalie des voix. Les femmes arabes parlent*, Ed. Encre, 1983.

– MERNISSI, Fatéma, *Le harem européen*, Ed Fennec, Casablanca, 2003

-*Sultanes oubliées*, Ed Fennec, Casablanca,1990.

-*Chahrazad n'est pas marocaine*, Ed Fennec, Casablanca,1987

-*Sexe, idéologie et Islam*, Ed, Tierce, 1983.

– BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Ed. Folio, Paris, 1973

– WOOLF, Virginia, *une chambre à soi*, Ed. Denoël, Paris, 1992

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages théoriques et critiques

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed. Grasset, Paris, 1978
- ABOU AL OMARAÏN, Siham, *Le discours romanesque féministe (al khitab arriwai anniswi, Hait qossour attakafa)*, Instance des palais de la culture, Le Caire, 2012.
- ABRIC, Jean-Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Ed. PUF, Paris, 2011.
- ADAM, Jean-Michel, AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique, *Image de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, Ed. Lausanne (Switzerland), Paris, 1999.
- ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, Ed. La fabrique, Paris, 2012.
- AMHIS-OUKSIL Djoher, *Assia Djebar une figure de l'aube*, Ed. Casbah, Alger, 2016.
- AMMAMOU, Hayat, *Fatima Mernissi Figure emblématique d'une féministe En terre d'Islam*, Centre culturel du livre, Casablanca, 2019.
- AMOSSY, Ruth (dir), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Ed. Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.
- AOUATTAH, Ali, *Pensée et idéologie arabes. Figures, courants et thèmes au XXe siècle*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011
- ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française, Origines et perspectives*, Ed. Publisud, Paris, 1986.
- ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Dominique, *Assia Djebar: littérature et transmission*, Nouvelle Sorbonne, Paris, 2010.
- AUGE, Marc, *La guerre des rêves. Exercices d'Ethnofiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Ed. Presses Universitaires de France, 4e édition, Paris 1964,
- BARTHES, Roland, *Le degré Zéro de l'écriture*, Ed. Du Seuil, Paris, 1972.

Poétique du récit, Ed. Du Seuil, Coll. Points, Paris, 1997.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARY, Cécile (de), *La fiction aujourd'hui*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2013.
- BEKRI, Taher, *De la littérature tunisienne et maghrébine*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1999.
- BELCIUG, Ana Maria Briana, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djébar*, Editions Universitaires Européennes, 2014.
- BENOIT, Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Ed. Seuil, Paris, 2000.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.
- BERGEZ, Daniel, BARBERIS, Pierre et (all), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Coll. Lettres Sup. Paris, 2002.
- BESSIERE, Jean, ARROUYE. J., BRUNO. G, et les autres, *Art(s) et fiction*, Pu Vincennes, Saint Denis, Paris, 1997.
- BLANCKMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français, contemporain*, Prétexte éditeur, Paris, 2002.
- BONN, Charles, *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire ou l'énigme de la reconnaissance*, Université Paris- Nord, Paris, 1994.
- BONN, Charles et ROTHE, Arnold, *Littérature maghrébine et littérature monde*, Ed. Königshausen und Neuman, Germany, 1995.
- BOURGET Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Ed. Karthala, Paris, 2002.
- BOURNEUF, Roland, et OUELLET, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972.
- BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond, *Des femmes et de l'écriture*, Ed. Karthala, Paris, 2006.
- BRIANA BELCIUG, Anna Maria, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djébar*, Ed. Universitaires Européennes, 2014.
- BUTOR, Michel, « L'Espace du roman ». *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CALLE GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Ed. L'Harmattan, 2001,
- CHARLES, Aline, *Ecrire le voile « Réponses aux discours colonial et patriarcal dans les œuvres d'Evelyne Accad et Assia Djébar »*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2020.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Ed. Biarritz, Atlantica, 1999.
- CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo musulman*, Ed.PUF, Paris, 1993.
- CHEVILLOT, Frédérique, NORRIS, Anna, *Des femmes écrivent la guerre*. Ed. Complicités, Coll. « entre l'art et la littérature », Paris, 2007
- CHIKHI, Beida, *Littérature algérienne: désir d'histoire et d'esthétique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997.
- CHIKHI, Beida, *Assia Djébar « Histoires et fantaisies »*, Presses de l'université Sorbonne, Paris, 2007.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*. Ed Galilée, Paris, 2010.
- DEJEUX, Jean *La littérature féminine de langue française*, Ed. Karthala, Paris, 1994.
-Littérature féminine au Maghreb, Ed Karthala, Coll. Lettres du sud, Paris, 1994.
- DETREZ, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Ed. La Dispute, Paris, 2012.
- DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Ed. Honoré Champion, Paris, 2000.
- DIDEROT, Denis, NAIGEON, Jacques André, *Œuvres inédites de Denis Diderot: le neveu de Rameau. Voyage en Hollande*, Parmentier Editeur, Paris,
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture- femme*, Ed. PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1981
- DUBY, Georges, *Dialogues*, Ed. Flammarion, Paris, 1980.
- DUMORTIER, Jean Louis, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage: théorie et pratique*, Ed. De Boeck supérieur, Paris, 2001.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- EL OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, regard sur la littérature marocaine*, Publisud, Paris, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1986.
Dits et Écrits, Ed. Gallimard, Paris, 1994.
Le corps utopiques- les hétérotopies, Ed. ligne, Paris, 2009.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 2004
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. Du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1982.
- GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998
- GONTARD, Marc, *Le récit féminin au Maroc: une écriture de la diction*, PU Rennes, Rennes, 2001.
- GUSDORF, Georges, *les écritures du moi, Lignes de vie*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1991.
- HAASE DUBOSC, Danielle et LAL, Maneesha, *De la Postcolonie et des femmes: apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes*, Ed. Antipodes, Paris, 2002.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 1993.
- HURAUULT, Marie- Laure, *L'imaginaire du texte: Maurice Blanchot. Le principe de la fiction*, Presse universitaire de Vincennes, PUV, Saint-Denis, Paris, 1999.
- ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la nouvelle*, Ed. J. Corti, Paris, 1976.
- JACQUEMOND, RICHARD, *Ecrire l'histoire de son temps: Europe et monde arabe, l'écriture de l'histoire*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005
- JODELET, Denise, *Les représentations sociales*, Ed. PUF, Paris, 1997.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. PUF, Coll. « Ecriture », Paris, 1992

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- KEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya et MEIZOZ, Jérôme (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Éd. Antipodes, coll. « Littérature, Culture, société », Lausanne, 2006.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman Maghrébin*, Ed. Maspero, Essai, Paris, 1968.
- KIAM, Soheila, *Ecritures et transgression d'Djebar Assia et Laila Sebbar: les traversées des frontières*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2009.
- KOUDJIL, Abderrahmane, *Polygamie au Maghreb*, « Confluences Méditerranée », Ed. L'Harmattan, Paris, 2002.
- LANSON, Gustave, *L'histoire littéraire et la sociologie, Essai de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Ed. Hachette, Paris, 1965.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Ed. Du Seuil, Paris, 1975.
- LOTMAN, Youri, *Die Narratologie des Raumes*. Ed. Walter de Gruyter, Berlin, 2009.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Ed. François Maspero, Paris, 1978.
- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Ed. Sindbad, Paris, 1983.
- MC DONALD, Margaret, *Le langage de la fiction*, Ed. Du Seuil, Coll. « esthétique et poétique », Paris, 1978.
- MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Éd Slatkine, Genève, 2011
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Ed. Gallimard, Paris, 1969.
- MIRAUX, Jean Philippe, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Ed. Armand Colin, Paris, 2009.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, édition PUF écriture, Paris, 1980.
- MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, *Approche de la réception, Sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*, Ed. PUF, « Perspectives littéraires », Paris, 1993.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800- 1900)*, Ed. Du Seuil, Paris, 2000.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement: essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Ed. Silex, Paris, 1984.
- MOURRA, Jean Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Ed. PUF, Paris, 1998.
- MOUTOTE, Daniel, *André Gide: esthétique de la création littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 1993
- MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Ed. Puf, Paris, 2012.
- NABTI. Mehdi, *Les Aissawa. Soufisme musique et rituels de transe au Maroc*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011
- NADJIB, Redouane et SZMIDT-BENAYOUN, Yvette, *Assia Djébar*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2008.
- NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones « Afrique, caraïbe, Maghreb »*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2004.
- NISBET, Anne-Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980, représentations et fonctions*, Ed. Naamane, Sherbrook, Canada, 1982.
- PAQUOT, Thierry et YOUNES, Chris, *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Ed. La Découverte, Paris 2012.
- PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, Ed. Du Seuil, Paris.
- PELLEGRINO, Pierre, *Le sens de l'Espace, L'époque et le Lieu*, Volume I, Ed. Anthropos, Coll. Anthropos bibliothèque des formes, Paris, 2001.
- PICOUET, Patrick, *Le monde va à la frontière*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2011.
- PLANTE, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Ed du seuil, paris, 1989.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1993.
- RANAIVOSON, Dominique, *Assia Djébar L'Amour la fantasia, entre les lignes littérature sud*, Ed Honoré Champion, Paris, 2016

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- REDOUANE, Nadjib, *Ecritures féminines au Maroc: continuité et évolution*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2006.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd Nathan université, Paris, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1984.
La mémoire, l'histoire, l'oubli, Ed. Du Seuil, Paris, 2000.
- RODDEN, John, *The Politics of Literary Reputation: The Claiming and Making of "St. George" Orwell (1989)*, Ed. Oxford University Press, New York, 2001.
- ROUSSIAU, Nicolas et BONARDI, Christine, *Les représentations sociales: état des lieux et perspectives*, Ed. Mardaga, Paris, 2001.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fiction transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Ed. Du Seuil, Paris, 2011
- SALLENAVE, Danielle, *Le Don des morts*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature, Situation II*, Ed. Gallimard, Paris, 1948.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Ed. Du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.
- SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Ed. L'Harmattan, 1997.
- SLAMA Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » », *Littérature*, n°44, 1981, L'institution littéraire II, p. 51.
- SOLLERS, Philippe, *Logique de la fiction et autres textes*, Cécile de faut, 1962.
- SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, *Can the Subaltern Speak?* Cary Nelson and Larry Grossberg, Eds, 1985.
- TAALBI, Ben Meziane, *L'identité au Maghreb*, Ed. CASBAH, Alger, 2000.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- TAUVERON, Catherine, *Le personnage, une clef pour la didactique du récit à l'école Élémentaire*, Ed. Delachaux et Nestlé, Neuchâtel et Paris, 1995
- WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Ed. De la maison des sciences de l'homme de Paris, Paris, 1989.
- WEISGERBER, J. *L'Espace romanesque*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1978.
- WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Ed. De Minuit, Paris, 2007.
- ZALBERG, Malvine, *Qu'est-ce qu'une attend de sa mère*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2010.
- ZERRAFA, Michel, *Personne et personnages*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.

Articles cités dans des revues

Articles:

- AMMAMOU, Hayat, « Fatima Mernissi Figure emblématique d'une féministe En terre d'Islam », Ed. Centre culturel du livre, Casablanca, 2019
- BARON, Christine, « Littérature et géographie », in KREMER, Nathalie, *Le partage des disciplines, Fabula, revue LHT N° 8*, avril 2011.
- BEDARIDA, Catherine, « L 'Académie française ouvre ses portes Assia Djébar ». *Le Monde*, 17 Juin 2005.
- BENFOUR, A, « L'ensablement », dans Itinéraire et contact de cultures, *Littérature et oralité au Maghreb*, n°15/16, L'Harmattan, Paris.
- BOUANANE, Kahina, « Esthétique de l'écriture de l'Histoire: une nouvelle dynamique des jeux et enjeux dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar », *Insaniyat* / [En ligne], 67 | 2015, mis en ligne le 20 juillet 2016.
- BOUHASSOUNE, Farida. «Paradigmes de l'interculturel dans la littérature marocaine féminine de langue française», *PHARES Manarat*, 1/2, Printemps 2003
- BENZAKOUR-CHAMI, Anissa, « La littérature féminine au Maroc: de la posture politique à la poétique de l'être », *Expressions Maghrébines*, Vol 8, N°1, 2009.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CALLE- GRUBER. M, « ...Et la voix s'écrit (e)ra: Assia Djébar ou le cri architecte », *Le Renouveau de la Parole identitaire*, Montpellier-Kingston (Canada), Cahier du Grefic, n°2, 1993
- CHATTI, Mounira, « L'écriture est dévoilement » à propos (d'Assia Djébar et Nawal El Saadawi), in *Femmes et création*, Ed. L'Amandier, Paris, 2012
- DECHAUFOUR, Laetitia, « introduction au féminisme postcolonial », *revue Nouvelles questions féministes*, Vol 27, Ed. Antipodes, Paris, sur Cairn.info, 2008/2.
- DJEBAR, Assia, *gestes acquis, gestes conquis*, lettre publiée dans *Présence de Femmes*, Ed. Hiwar, Alger, 1986.
- DEJEUX, Jean, « Littérature féminine de langue française au Maghreb », in *Itinéraires et contacts des cultures*, N°10, 2° semestre, 1989.
- FARHOUD, Samira, *Interventions autobiographiques des femmes du Maghreb. Écriture de contestation*, Ed Peter Lang, New York, coll. Francophone Cultures & Literatures, n°62, 2013.
- FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie et SCHAEFFER, CLIVAZ, Claire, « Peut-on parler de posture littéraire pour un auteur antique », *Revue CONTEXTES* [En ligne].
- GUELLIL, Nahida, « La Quête de l'identité féminine dans la différence », In *Écriture féminine: réception, discours et représentations*, Ed. CRASC, Oran, 2010.
- KACIMI, Mohammed, « Langue de Dieu et langue du Je », in *Autrement*, série Monde, n°60, H.S. Mars 1992.
- KOROGHLI, Ammar, « Malek Hadda: la langue française est mon exil », *ElWatan*, le 09-06-2015.
- LAAROUSSI, Fouad, « Eloge de l'absence dans La femme sans sépulture d'Assia Djébar », *Journal of Francophone Studies*, Yale University International, 2004.
- LOUDIYI, Mourad, « L'Islam et le féminisme. Les liaisons dangereuses dans Rêves de femmes: une enfance au harem de Fatima Mernissi », in *Revue Legs et littérature*, Legs éditions, Haïti, 2020.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- MDARHRI ALAOUI Abdallah, « Approches du roman au féminin au Maroc: historique, dénomination et réception de la littérature », *CCLMC*, Bulletin de Liaison 4 et 5, 2001.
- MEZGUELDI, Zohra, « Les voix du récit féminin » in *Le Récit féminin au Maroc*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, 2005.
- MEIZOZ, Jérôme, « Qu'entend-on par posture ? », *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ed. Slatkine Érudition, Genève, 2007.
- MICHEL, Lisse, « La fiction: prothèse de l'histoire », in *Interférences littéraires*, Louvain, 2002, n°2
- PIERRON, Jean-Philippe « L'engagement. Envies d'agir, raisons d'agir », *Sens-Dessous* 2006/1, N° 0
- SPIVAK CHAKRAVORTY, Gayatri, « French feminism in an International frame. » *Yale French Studies*, 62, 1981.
- STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique* N°3, Ed. Du Seuil, Paris, 1970,
- TRIAIRE, Sylvie, PLANTE, Christine, VAILLANT, Alain, *Féminin/Masculin: Ecriture et représentation*, Revue lieux littéraires, n°7-8, Université Paul Valéry, Juin 2005.
- TSIBINDA, Marie Léontine, « Des rêves et des assassins portatifs de Sylvian Bamba », entretien avec Sylvian Bamba, *notre librairie*, N° 92-93, 1988

Monographies électroniques: articles en ligne

ALI, Wijdan, « Les femmes musulmanes: entre cliché et réalité », In

<https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-3-page-92.htm>,

– ALI, Zahra, « Les femmes musulmanes sont une vraie chance pour le féminisme ».

Entretien avec Zahra Ali, In <https://www.contretemps.eu/les-femmes-musulmanes-sont-une-vraie-chance-pour-le-feminisme-entretien-avec-zahra-ali/>

– AMAND, Saint-Denis, VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*

[En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, disponible In

<http://journals.openEdition.org/contextes/4712>; DOI: 10.4000/contextes.4712.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMMAR KHODJA, Soumya, « Ecriture d'urgence des femmes Algériennes », Femmes au Maghreb, 1999, cité in, <https://journals.openedition.org/cliio/289#tocto1n9>.
- BELARBI, Lamiae, « Fatima Mernissi, sociologue, écrivaine et féministe marocaine (1940-2015) », In https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/citoyennes/chapter/_unknown/
- BERQUE, Jacques, cité par PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>,
- BONN, Charles, « Bibliographie littéraire sélective: Maghreb et émigration maghrébine », *Littérature maghrébine*, In <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00034904>,
- CHAOUATI, Amel, Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar « L'homme et la femme en Algérie », Revue *Dialogue*, n°180, p.43-53, cité in <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm>.
- CHARTIER, Daniel, SAVOIE, Chantel, VIDAR HOLM, Helge, VIBE SKAGEN, Margery, « Frontières », In <https://archipel.uqam.ca/11540/1/222054559.pdf>
- CHARTIER, Roger, « Pouvoirs et l'imites de la représentation sur l'ouvre de Louis Marin », In https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1994_num_49_2_279267
- CHIKHI, Beïda, in <https://www.limag.com/Textes/Manuref/Djébar.htm>
- DE GOUGES, Olympe, « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », In <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>
- DIALNA, Nora, « Portrait: Fatima Mernissi », 21 Février 2019, <http://dialna.fr/portrait-fatima-mernissi/>.
- EL-AZOUZI Sallem, *Fatema Mernissi, autobiographie ou autofiction* In <https://www.marocagreg.com/doss/monographies/Fatema-mernissi-Autobiographie-ou-autofiction.php> consulté le 01-06-2020.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Hétérotopies*, cité in <http://libertaire.free.fr/Foucault12.html>

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- GAGNON, Alex, « Représentation », In <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>.
- HORVATH, Miléna, « Retour aux voix perdues de l'origine », *SMEN, Revue Sémiolinguistique des textes et discours*, 2004, disponible In <https://journals.openedition.org/semen/2232>
- IRIDAG, Osman, « Le harem, fantasme des occidentaux », cité in <https://istanbulcityzen.skyrock.com/618014958-Le-harem-fantasme-des-Occidentaux.html>
- KATEB, Yacine cité par VARGA, Robert, « Pour une « histoire littéraire du Maghreb »: quels paradigmes, quels publics, quelles stratégies discursives ? », In <https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2014-champs-littraires-pour-une-histoire-robert-varga.pdf>,
- MAOUGAL, Mohamed Lakhdar, cité par PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>
- MELLOUKI, M'hammoud, « Fatima Mernissi, Le harem politique: Le Prophète et les femmes », In <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1991-v4-n2-rf1644/057660ar.pdf>,
- MERETE STISTRUP, Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 09 novembre 2007, URL: <http://journals.openedition.org/cliio/218>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cliio.218>.
- MARTIN, Hélène, « Fatéma Mernissi: le Harem et l'Occident », cité in <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2002-3-page-122.htm>
- MONQID, Safaa, « Mouvements féminins et féministes en Égypte: rétrospective et histoire d'une évolution », In <https://journals.openedition.org/insaniyat/16591>
- NAL, Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », cité in <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446>.
- NAVARRO SWAIN, Tania, « *Les hétérotopies féministes: espaces autres de création* », Communication présentée au Colloque International de la recherche féministe francophone Rupture, Resistances et Utopies, Toulouse, 17-22 Septembre 2002. Cité in https://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anh3.htm#_ftn1

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- NOIRAY, Jacques, cité par LAROUSSE, Fouad, « Ecrire dans la langue de l'autre ? Quelques réflexions sur la littérature francophone » In http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_3/gp1314laroussi.pdf,
- OFFEN, Karen, « sur l'origine du mot « féminisme » et « féministe », In https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421
- PAGAN LOPEZ, Antonia, « Assia Djébar ou l'écriture-parole », Francofonia, 2003, disponible In <file:///C:/Users/Pc/Downloads/assia%20djébar%20%C3%A9criture%20parole.pdf>
- PILLET, Stéphane, colloque en ligne sur la fiction, <http://www.fabula.org>
- RYAN, Marie-Laure, « Frontière de la fiction: digitale ou analogique », cité in https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/211.php,
- SCORZA, Claude, VREL, Malena, La féministe marocaine Fatima Mernissi n'est plus. Hommage à la fille qui a brisé les limites du harem, In <https://www.revolutionpermanente.fr/La-feministe-marocaine-Fatima-Mernissi-n-est-plus-Hommage-a-la-fille-qui-a-brise-les-limites-du>
- SINDACO, Sarah, « Compte rendu de Popovic (Pierre), Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne », In <https://journals.openedition.org/contextes/4003>
- STIENON, Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *CONTEXTES* [En ligne], 8/2011, disponible In <https://journals.openedition.org/contextes/4721> .
- TALAHITE, Fatiha, « Féminisme et islam. Fatema Mernissi, une pionnière ? », In <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02263791/document>,
- TALIBI, Khadîdja, « L'impact de l'espace dans le bouleversement de l'éducation bourgeoise dans *Rêve de femmes* de Fatima Mernissi et Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir », In <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02065490/document>
- ZEPHIR, Jacques. J, *le néo-féminisme de Simone Beauvoir*, Ed. Denoël-Gonthier, Paris, 1982.
- WEEDON, Chris, « Key Issues in Postcolonial Feminism: A Western Perspective », *Generalizations*, 2002, In www.genderforum.unikoeln.de/genderealisation/weEd.on.html,

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Thèses

- AMEUR, Souad, *Écriture féminine: Images et portraits croisés de femmes*, Thèse de doctorat, HAL, université Paris – Est- Créteil, Paris, 2012- 2013.
- ALAOUI, Malika, *Lecture à contre-fil de la captivité Littérature marocaine féminine des années 90*, thèse de doctorat, université de Kansas, 2010.
- CHARLES, Aline, *(SE) DÉVOILER Réponse aux discours colonial et patriarcal dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université de Virginie, 2014.
- ELALAOUI, Bouchera, *l'évolution de l'engagement littéraire dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, thèse de doctorat, Université de Fès, 2019.
- FARHOUD, Samira, *Interventions autobiographiques au Maghreb: l'écriture comme moment de transmission des voix de femmes*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2008.
- GUETTAFI, Sihem, *Postures de création et transfiction dans l'œuvre de Aïcha Lemsine*, thèse de doctorat, université de Ouargla, 2019.
- LABONTU-ASTIER, Diana, *L'image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2015.
- LESRINGANT, Frank, *Hétérotopies, Hétérologies. Espaces autres, espace de l'autre dans la littérature de voyage (XVIe- XIXe s)*, séminaire de master1 et 2, Paris Sorbonne, 2011/2012.
- MALTI, Nathalie, *Voix, mémoire et écriture: transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche*, thèse de doctorat, université de Louisiane, 2006.
- NISBET, Anne-Marie, *Représentation et fonctions du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française*, thèse de doctorat, Université de Nouvelle-Galles du Sud, L'Australie, 1980.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

–REGAIG Nejiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de ['écriture.' étude de l'amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, Paris, octobre 1995

–SAMI, Mustapha, *L'écriture de l'enfance dans le texte autobiographique marocain. Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq récits .Le cas de CHRAIBI, KHATIBI, –CHOUKRI, MERNISSI ET RACHID*, thèse de doctorat, université de Floride, 2013.

–TALL, Gorgui Ibrahima, *La problématique de l'engagement dans la littérature africaine francophone: étude sur les œuvres de Yasmina Khadra, de Mariama Bâ et d'Ahmadou –Kourouma*, Mémoire de Master, Université de Texas, 2014.

Colloques/ Séminaires/ Articles de colloques

–BUENO ALONSO, Josefina, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Universidad de Alicante Departamento de Filologías Integrada, conférence prononcée à l'UNED. dans le cadre d'un séminaire sur *Le roman français et francophone: thèmes et auteurs contemporains*. Madrid, avril 2004.

– DAOUD, Mohamed, BENDJELID, Faouzia, DETREZ, Christine, « Pour une poétique du féminin au Maghreb » cité In *Ecriture féminine: réception, discours et représentations*, acte de colloque international organisé le 18 et 19 novembre 2006 au CRASC, Oran.

–HELM, Y, *Malika Mokeddem: envers et contre tout*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, cité in Josefina BUENO ALONSO, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Universidad de Alicante Departamento de Filologías Integrada, conférence prononcée à l'UNED. dans le cadre d'un séminaire sur «Le roman français et francophone: thèmes et auteurs contemporains». Madrid, avril 2004.

–LARONDE, Michel, « De la fiction à l'Histoire: Résurgence de l'Histoire forclosée. Le 17 Octobre 1961 », intervention lors du colloque *Vers un dépassement de la dialectique de l'Histoire et de la fiction*, Lille3, 9/10/11 octobre 2017.

–LESRINGANT, Frank, *Hétérotopies, Hétérologies. Espaces autres, espace de l'autre dans la littérature de voyage (XVIe- XIXe s)*, séminaire de master1 et 2, Paris Sorbonne, 2011/2012.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

–MATHIEU, Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie*, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994 [organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines], Ed. L'Harmattan, CELFA, Paris, 1996.

Dictionnaires

– ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

– BEAUMARCHAIS. Jean-Pierre, COUTY. Daniel, REY. Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Ed. Bordas, Paris, 1987.

–Dictionnaire Larousse, cité in <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>

–Dictionnaire Le petit Robert, Édition des 50 ans, 2017.

–MAINGUENEAU, Dominique, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éd du Seuil, Paris, 2002.

–MAURIAC, François, *Encyclopaedia universalis*, 1990.

Interviews / lettres

– BELHAJ, Emna « Au moment où j'écris, je ne me sens pas femme plus que ça. » *Interview avec la chaîne française TV 5* disponible sur https://french.ava360.com/emna-belhaj-yahia-au-moment-ou-jecris-je-ne-me-sens-pas-femme-plus-que-ca_2893682b5.html

– BENMANSOUR, Latifa, Interview avec ACHOUR, Christiane dans *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Ed. Biarritz, Atlantica, 1998.

– BEY, Maïssa, « la voix des femmes d'Algérie », *Interview avec la chaîne française TV5* disponible sur <https://information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-61075>

– GLISSANT, Edouard, « Poésie antillaise, poétique de la relation: interview avec Edouard Glissant », Wolfgang Bader Europe-Caraïbe, *Relations littéraires*. Coll. Karibische literatur beziehungen, Presses de l'université de Beyrouth, 1984, N°9-10,

– Lettre de Marcel Proust à son éditeur Bernard Grasset, in PROUST, Marcel, *Lettres*, le 14 Aout 1916.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- MONEMEMBO, Tierno et BENAOUA, Lebdaï, interview Publié dans le journal El Watan du 24 - 05 – 2007
- NORA, Pierre lors d'un entretien dans le journal Le Monde du 02/02/2006
- SADE Alphonse-François (de) [dit Marquis de Sade], dans un extrait de correspondance qui date de sa cinquième année d'emprisonnement, le 25 juillet 1783.
- Entretien avec ZALESSKY, M, *Diagonales* N°5, 1988.

Résumé:

L'écriture féminine est au cœur de notre recherche centrée sur la problématique de la femme maghrébine dans les œuvres d'Assia Djebar et de Fatéma Mernissi. Loin d'être de simples récits autobiographiques, les romans des deux écrivaines se présentent comme actes de combat contre un discours masculin patriarcal. Notre intérêt est d'apporter un éclairage sur les différents positionnements adoptés par Djebar et Mernissi pour élaborer leur production romanesque.

Ce travail prend toute sa légitimité dans son ambition de saisir et de comprendre, à travers une démarche interprétative et comparatiste, la spécificité de l'engagement des deux écrivaines maghrébines à partir de la double posture d'écrivaine et de féministe. Il est prouvé donc que l'écriture féminine est capable de créer un espace essentiellement féminin où la parole se délie pour construire une identité féminine dans le domaine social masculin.

الملخص:

تقع الكتابة النسوية في صميم بحثنا الذي يركز على قضية المرأة في المجتمع المغربي في أعمال آسيا جبار وفاطمة المرينسي. بعيداً عن كونها قصصاً بسيطة للسيرة الذاتية، يتم تقديم روايات الكاتبتين على أنها أعمال نضالية ضد الخطاب الذكوري. اهتمامنا هو إلقاء الضوء على المواقف المختلفة التي اتخذتها جبار والمرينسي لتطوير إنتاجهما الروائي.

يأخذ هذا العمل كل شرعيته في رغبته لفهم وتوضيح خصوصية التزام الكاتبتين المغاربيتين من الموقف المزوج للكتابة والنسوية من خلال نبح تفسيري ومقارن. لذلك ثبت أن الكتابة النسائية قادرة على خلق مساحة أنتوية بشكل أساسي حيث يكون الكلام غير مقيد لبناء هوية أنتوية في مجتمع ذكوري.

abstract:

Women's writing is at the heart of our research centered on the issue of North African women in the works of Assia Djebar and Fatéma Mernissi. Far from being simple autobiographical stories, the novels of the two writers are presented as acts of combat against a patriarchal male discourse. Our interest is to shed light on the different positions adopted by Djebar and Mernissi to develop their novelistic production.

This work takes all its legitimacy in its ambition to grasp and understand, through an interpretative and comparative approach, the specificity of the commitment of the two North African writers from the double posture of writer and feminist. It is therefore proven that feminine writing is capable of creating an essentially feminine space where speech is untied to build a feminine identity in the masculine social domain.