

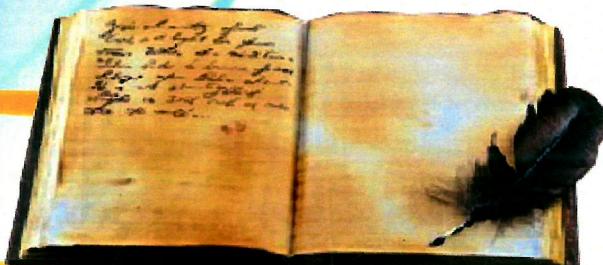


UNIVERSITE MOHAMMED 1ER
FACULTE PLURIDISCIPLINAIRE/ NADOR
Département de Langue et Littérature françaises

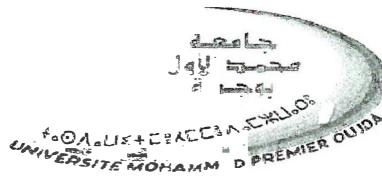
Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention

Sous la direction de:

Pr. Najat ZERROUKI

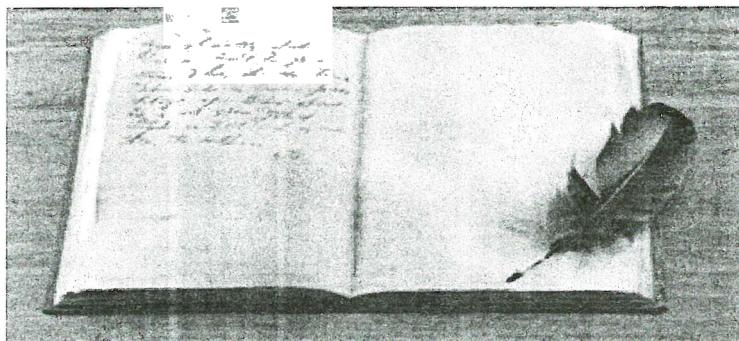


2019-2020



**UNIVERSITE MOHAMMED 1ER
FACULTE PLURIDISCIPLINAIRE/ NADOR**
Département de Langue et Littérature françaises

Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention



**Sous la direction de:
Pr. Najat ZERROUKI**

2019- 2020

©

**Livre : Voix de femmes et Voie romanesque:
de l'Intention à l'Invention**

Sous la direction de: Pr. Najat ZERROUKI

Dépôt légal : 2020 MO 0747

ISBN : 978-9920-39-215-0

Imprimerie : Imprimerie EL JOUSSOUR OUJDA

40 Bd Ramdane El Gadi Oujda

Tél/Fax : 05 36 70 31 85

E-mail : imp_eljoussour@yahoo.fr

**Voix de femmes et Voie romanesque: de
l'Intention à l'Invention**

Collectif sous la direction de:

Pr. Najat ZERROUKI

Table des matières

- Allocution du Président de l'UMP	7
- Allocution du Doyen de la FPN	8
- Préface de Najat ZERROUKI	9
- Afaf ZAID, FLSH/Oujda, Femmes et écriture ou le défi de (se) créer	13
- Jaoud ROUCHDI, FP/Errachidia, De la critique culturelle : rôle et Influence des positionnements intellectuels / à travers les écrits de Gayatri Chakravorty Spivak et Arjun Appadurai.....	30
- Bouchra EL ANDALOUSSI /CRMEF/Rabat, Écriture féminine au Maghreb au croisement de la transgression	45
-Saida KAIJOT, FPNador, Mémoire et Témoignage de deux Voix féminines face aux tabous sociaux : Le cas de Abla Ababou et Maissa Bey avec <i>Coup de Lune</i> et <i>Au Commencement était la mer</i>	59
- Firdaous BELGAID, UMP/OUJDA, De l'intention révélatrice à l'invention créatrice sous la voix méditerranéenne féminine.....	68
- Ahmed HOUARI, UMP/OUJDA, Kiffe kiffe demain, de Faïza Guène : une voix/voie contestataire des valeurs communautaires patriarcales	85
- Azedine Mbtassim, UMP/OUJDA, Noufissa Sbaï: une voix féminine retentissante: Analyse formelle et thématique de <i>L'Amante du Rif</i>	96
- Benyounes EL AISSAOUI, UMP/OUJDA, L'écriture beure entre deux fictions : l'hétérodiégétique et l'homodiégétique :Le cas de Razika Zitouni - <i>Comment je suis devenue une beурgeoise</i> , de Faiza Guène, <i>Du rêve pour les Oufs</i> , de Farida Belghoul, <i>Georgette</i>	107
- Jelloul BOUHMIDA, FLSH/Oujda, De la conscience individuelle à la conscience collective dans <i>Les Alouettes naïves</i> de Assia Djebbar.....	121
- Hanane KARROUH, FPNador, "L'art de raconter à travers la Voix de Maissa Bey dans <i>Au commencement était la mer</i>	135
- Morad MOUTAWAKKIL, FPNador, Au de-là de l'exil intérieur à travers « Je ne parle la langue de mon père » de Leila Sebbar.....	143
- Ilham MIRI, FPNador, Du récit beur au féminin : entre dualité culturelle et clivage Identitaire dans les œuvres de Minna Sif, <i>Méchamment berbère</i> et Abla Aababou, <i>Coup de Lune</i>	148

- Mohssin KHROU, FPNador, Voie féminine et l'engagement politique chez Maissa Bey dans <i>Au Commencement était la mer</i>	155
- Samira RAIS, FPNador, Najat el Hachmi, une seule voix pour deux cultures.....	163
- Majida MORABIT, FPNador, Voie féminine, voix scripturale spécifiques : <i>Le Désenfantelement de Rita El Khayat</i> , Une écriture entre régression et dérogation.....	169
- Bouchra CHOUGRANI, FLSH/EL JADIDA, Du transgressif et du Créatif à travers le roman <i>L'Envers des Autres</i> de Kaouther Adimi.....	180
- Abdelkrim CHIDMI, UMP/Oujda, Sur les traces du postmodernisme dans <i>La Controverse des temps</i> de Rajae Benchemsi.....	198
- Ouafae HENNACH, FLSH/Oujda, Les Enjeux scripturaux du mythe de Shérazade dans l'oeuvre de Leila Sebbar.....	213
- Siham SAHBI, FPNador, L'ambivalence spatiale dans <i>kiffe kiffe demain</i> et <i>Les gens du Balto</i> de Faiza GUENE Représentions, impact sur l'individu et sur l'écriture féminine.....	225
- Kaoutar GANNOUN, FP/Nador, Les Voix traductrices féministes et l'image des femmes dans la langue : Le cas de Lotbinière Harwood, Barbara Godard et Suzanne Jill Levine.....	236
- Nadia EL KADI ELOUAHABI/ Pr. Abdelilah El Khalifi/FSLH/Tétouan, Représentions culturelles de l'émigré(e) maghrébin dans la mixité de deux voix : <i>Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts</i> de Leila Sebbar et <i>Les Raisins de la Galère</i> de Tahar Benjelloun.....	243
- Chama SAMAR/Pr. Najat ZERROUKI/FLSH/UMPO, La Représentation du corps et son rapport avec l'espace dans <i>L'AMANDE</i> de Nedjma.....	259
- Abdallah AZAOUAGH, FP/Nador, Poésie et chanson amazighes: la femme et l'enrichissement de la tradition orale au Rif.....	267

Comment être une voix de femme forte sans nuir à la parole d'un homme?

Sous ce titre volontairement provocateur se cache une véritable question: est-ce favorable d'être une voix de femme forte? La représentation féminine, tant au niveau politique ou scientifique reste par principe engagée.

Nous sommes confrontés actuellement à une dialectique assez forte révélant la présence de voix féminines dans tous les niveaux. Les cénacles sont désormais ouverts aux femmes.

L'engagement en politique en général ou créatif en particulier qui accompagne les productions féminines en Afrique ou au Maroc se manifeste clairement à travers les thèmes choisis et le style adopté. Dans leurs produits, les femmes essayent toujours de traduire les réflexions qui traversent et qui tournent autour des soucis de la femme africaine en exil et en Afrique. Leur créativité épouse souvent la forme d'un réquisitoire contre les maux qui s'acharnent sur la femme en général.

Notre souci est d'ajouter un éclairage qui puisse servir la voie parfaite de jeunes femmes marocaines ou autres et qui essayent de faire parvenir leurs voix sans nuir à la parole des hommes qui sont leurs cicérones dans les parcours tracés de l'engagement vis à vis de notre société marocaine. Nous tenons à féliciter toute femme pour son courage, son audace, sa présence. Les femmes méritent tout le respect social. Il est favorable d'être une voix de femme forte.

Nous tenons donc à féliciter le Comité d'organisation du Département de littérature et de langue françaises de la faculté Pluridisciplinaire de Nador, en tête la coordinatrice Pr. Najat ZERROUKI, pour la tenacité du thème de cette journée doctorale: **Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention**, qui a réuni de jeunes femmes doctorantes, enseignantes femmes avec leurs confrères jeunes hommes doctorants, enseignants hommes qui avec leur savoir faire ont su donner le meilleur d'eux même dans ces productions sur les voix de femmes et voix romanesques.

Dans l'intérêt de nos générations actuelles et futures, nous devons développer l'intelligence, la sagesse et la capacité collectives du genre humain. La pleine et égale participation des femmes et leur leadership ne sont plus une option. Ce sont des nécessités urgentes si nous voulons réaliser les changements structurels nécessaires à tous les niveaux et dans tous les domaines de la société, en faveur du développement durable.

**Pr. Mohammed Benkaddour
Président de l'Université Mohammed Premier/Oujda/Maroc
08 mai 2018**

La Voix de femme : à la fois un pilier des valeurs et un vecteur d'évolution

La question des femmes s'impose aujourd'hui avec force dans une société marocaine en pleine mutation. L'urbanisation accélérée, l'instruction, le salariat féminin et l'ouverture sur l'économie mondiale, sont autant de facteurs qui ont conduit à l'évolution de la condition féminine. Ces deux dernières décennies, la femme marocaine a fourni beaucoup d'efforts et a pu montrer qu'elle mérite tout poste qu'on lui confie, y compris les postes à responsabilités. Elle a fait ses preuves dans tous les domaines, l'économie et les finances, la santé, le sport et bien sûr la politique et la culture...

Interroger les changements survenus dans la vie des femmes au cours des cinq dernières décennies est une tâche difficile tant les changements intervenus sont au moment de l'accès à l'indépendance, le statut et la situation de la femme marocaine restent toujours marqués par de profondes inégalités comparés à ceux des hommes. Une lente évolution verra le jour à travers les effets de l'urbanisation, de l'entrée dans le monde du travail et de la maîtrise de la maternité. A partir des années 80, sous l'influence d'organisations féminines, la place des femmes dans la vie politique et sociale sera posée avec plus de force. Le débat se cristallisera avec vigueur autour des projets de réforme du code de la famille à partir des années 2000, multiples, complexes et significatifs. Une histoire du Maroc au féminin reste à écrire. L'une des difficultés majeures que rencontrera tout chercheur(e) intéressé par l'interrogation des différentes facettes de la vie quotidienne réside dans la dispersion et l'insuffisance des données et des informations relatives à cette thématique.

Nous félicitons donc le Comité d'organisation du Département de littérature et de langue françaises de la faculté Pluridisciplinaire de Nador, surtout la coordinatrice Pr. Najat ZERROUKI, pour sa persévérance du thème de cette journée doctorale: **Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention**, qui a pu attirer un jeune public mixte avec tout son savoir faire et toute son énergie dans ces créations sur les voix de femmes et voix romanesques.

**Pr. Ali Azdi Moussa
Doyen de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador
Université Mohammed Premier/Maroc
08 mai 2017**

Préface

Voice de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention

« *La société a cherché à interdire la création aux femmes. A l'étouffer dans l'œuf. Comment ? En invoquant deux raisons. La première est liée à la nature féminine. Elle prétend que l'expression créative est contraire à la pudeur, caractéristique majeure des femmes. La seconde est liée au rôle féminin. La société a essayé d'enfermer les femmes dans le rôle d'épouse et de mère [...] La société a départagé les fonctions d'une manière tranchée. Et les hommes ont cherché à monopoliser la création*¹. »

Ecrire est une manière pour la femme de se représenter et d'exister comme sujet à part entière, de s'écrire autrement que ne l'ont écrite les hommes, s'écrire non pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Pour elles, le corps féminin joue le rôle central; il est désormais senti et vécu et non pas vu et consommé. Elles seules sont à même de rendre compte des tréfonds de leur âme, et de leur mémoire, Elles tiennent un langage qu'elles seules peuvent tenir car la vision de la femme, qu'elle a d'elle-même et du monde, elle est la seule à pouvoir la retransmettre, la continuer, la communiquer.

L'écriture féminine n'est nullement une simple prise de parole, mais elle est à la fois construction et déconstruction. En effet, l'écriture féminine est, d'une part, le catalyseur qui participe à déconstruire les structures et les mythes qui charpentent l'imaginaire collectif; et d'autre part, elle est le lieu permettant de reconstruire une identité féminine autre que celle imposée par une vision masculine et réductrice.

La minimisation de l'écriture des femmes émane parfois d'une source qu'on attend le moins. Béatrice Slama, la spécialiste française de la littérature féminine témoigne : «*Les femmes écrivains et l'institution littéraire (en France) ont toujours été prises dans une dialectique subtile. Les femmes ont conscience de leur force subversive. [...] L'institution tente de l'ignorer, de la neutraliser, ou de la récupérer. Et jusqu'à une période récente, l'institution n'a cessé de faire jouer contre elles la discrimination et l'infériorisation*

². Il demeure qu'au début du XXe siècle, dans cet univers où se décidaient la publication et la diffusion des œuvres littéraires en France (les critiques, les éditeurs, les jurys, les Académies, les historiens de la littérature...), les conditions de la réception et la consécration des œuvres littéraires étaient partialement sexistes, les écrivaines ont été jugées femmes avant d'être jugées écrivaines. Ce n'est donc pas fortuitement qu'en

¹ Evelyne Wilwerth, Visages de la littérature féminine, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles 1987, p11.

² Slama Béatrice. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution. In: Littérature, N°44, 1981, pp 51, 52.

1904, des collaboratrices du magazine *La Vie heureuse* se sont soudés les coudes pour créer *Le prix Femina*, dont le Comité fut entièrement féminin, dans le but de contrecarrer *le prix Goncourt* qui consacrait de facto des hommes et excluait les femmes.

Les Académies ont été longtemps fermées aux femmes³. En effet, il a fallu attendre cette date historique du 6 mars 1980, pour voir l'élection de la première femme écrivaine à l'académie française, il s'agissait de Marguerite Yourcenar (1903-1987). Son élection ne se fera pas aisément et sans heurts puisqu'elle n'a été élue que par une voix de plus que la majorité requise. Ses contemporains comptaient parmi les plus célèbres penseurs de l'académie de gauche comme de droite. Jean Guitton, le philosophe et écrivain français ne cachait guère son opposition, André Chamson, l'essayiste, l'historien, le romancier et l'académicien français depuis 1956, était l'un des opposants les plus acharnés contre cette élection malgré ses penchants gauchistes. Mais les déclarations les plus controversées sont celles de Claude Levi Strauss, rétif à l'entrée de la gent féminine au sein de la «tribu» académique.

D'une manière plus générale, Béatrice Didier⁴, la chercheuse universitaire française considère que l'émergence de l'écriture féminine est due essentiellement au relâchement des règles littéraires que la seconde moitié du XXe siècle a connu. Après avoir insisté sur le facteur social, elle affirme que toute une tradition littéraire fut basculée

Certes la libération des mœurs et le combat de certaines expliquent cette prise de parole, mais des phénomènes plus spécifiquement littéraires entrent aussi en jeu. Dans la mesure où les divers mouvements comme le surréalisme ou le « nouveau roman » avaient fait table rase et avaient libéré la littérature de toute une tradition, les femmes se sentaient beaucoup plus à l'aise pour reconstruire et pour créer un style vraiment neuf. Alors la prise de conscience d'une spécificité n'était plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais comme un droit à la différence⁵.

La notion de littérarité des textes littéraires répandue dans les années 60 est remise en question. Elle ne réside plus uniquement dans les procédés linguistiques comme le recommandait naguère Roman Jacobson. Désormais le texte littéraire est vu également comme un fait sociologique et ne sombre plus

³ Nous retenons toutes ces informations de l'article paru dans le Figaro du 6 mars 1980. <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/03/05>, consulté le 07/01/2018 à 19h05.

⁴ Béatrice Didier est une critique littéraire française, professeur de littérature, elle dirige les collections « Écrivains », « Écriture » et « Écrit ».

⁵ Béatrice Didier, L'écriture femme, Presses Universitaires de France, Paris 1981, p31

dans un « autotélisme stérile »⁶. Les écrivaines ne cherchent point à exalter les exploits et l'héroïsme, ni même s'adonner au plaisir des jeux formels, mais elles se sont données pour mission l'extériorisation du refoulé en mettant en exergue les destins individuels des personnages féminins en quête d'identité, loin de toute emprise astreignante de la famille et de la société, pour être reconnues comme sujets à part entière.

Que la femme écrit est souvent considéré comme une transgression. Il s'agit non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et par rapport à la tradition orale qui a été assumée par les femmes. En effet, l'acte transgressif de l'écriture féminine, qui reflète une autre vision du monde, s'opère dans une représentation de la communauté et du groupe identitaire, de l'individu, du corps féminin, du discours dominant et de l'espace. La transgression littéraire est donc un acte politique par lequel les écrivaines tentent de dépasser un système binaire basé sur une ségrégation sexiste qui impose des limites à la gent féminine : « *Pour une femme, écrire a toujours été subversif : elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit* »⁷.

Abandonnant les tourments de la psychologie classique, les **voix romancières féminines** cherchent en priorité le détail qui colore le récit d'une teinte de vérité. C'est en tout cas ce que prétend Stendhal dans sa *Lettre à Balzac* : « *Le public [...] veut un plus grand nombre de petits faits vrais sur une passion, sur une situation de la vie* ». Balzac semble lui faire écho dans la « Préface » des *Scènes de la vie privée* : « *Mais aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées [...] l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés romans... ».*

Dans cette nouvelle conception de l'Art et sa relation avec la Vérité, l'auteure choisit pour sujet son moi et décide de porter l'intérêt de son entreprise sur les

⁶ Pour les formalistes, et pour R. Jakobson en particulier, l'autotélisme du message, ou « message centré sur lui-même », constitue un des aspects théoriques fondamentaux qui permettent de définir la *fonction poétique*, par opposition aux autres fonctions (émotive, conative, référentielle, phatique, métalinguistique) du langage. L'œuvre d'art est dite authentique dans la mesure où elle ne répond à aucun besoin utilitariste. Le concept de l'autotélisme rend possible une vision essentialiste de l'œuvre. Pour Allain Robbe-Grillet, l'œuvre ne communique rien qui lui préexiste. C'est une parole qui n'a rien à communiquer qu'elle-même en tant que parole : « *Quand je parle à quelqu'un, ce que j'ai à lui communiquer, c'est un sens. Alors que, quand j'élabore une oeuvre littéraire ou cinématographique, j'admets qu'à chaque instant, il y a production de sens, mais de sens pluriel décentré, ambigu, fluctuant mobile, contradictoire, toujours remis en question, toujours en train de se retourner sur soi-même. Et c'est cette circulation du sens qui empêche le dogme de s'installer* » *Magazine littéraire*, n° 103-104, septembre 1975, p. 84-86.

⁷ Béatrice Slama, De la « Littérature féminine à « l'Ecrire-Femme », Différence et institution, in *Littérature*, n° 44, 1981, pp. 51-71.

éléments extérieurs du romantisme. D'un côté, se déroule le roman intime ou personnel à la mesure de « Le monde saura mon histoire »; de l'autre, se développe le récit historique. Mais, il existe bien des modes intermédiaires. Un tel souci de vérité ne se conçoit que dans la mesure où la romancière délaisse le cadre étroit de son choix pour se hausser à ce que Vigny appelle « un type dont le nom seul est imaginaire » puisque *la vérité dont [l'art] doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine et non sur l'authenticité du fait...* Bien évidemment, l'imagination romantique trouve dans l'Histoire le moyen d'assouvir son besoin de mystère et d'intrigue.

Dans cette journée d'étude organisée sous le thème : **Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention**, il s'avère intéressant pour le lecteur averti de savoir si les romancières surtout beures, maghrébines de langue française ou autres ont opéré des changements tangibles au niveau des représentations des femmes, et si ces changements ont dépassé le stade de la simple description vers le stade la subversion qui conduit à l'amélioration de la condition féminine. Aussi, dans quelle mesure l'écriture des femmes peut être un moyen de résistance à la domination masculine. La romancière transgresse-t-elle les tabous ou va-t-elle reproduire dans ses écrits les mêmes visions imposées par la société des hommes ?

Que les femmes écrivent est donc un fait incontestable, mais ont-elles produit une forme de littérature qui leur est spécifique ? La romancière maghrébine de langue française transgresse-t-elle vraiment des tabous ou a-t-elle intériorisé comme légitime la vision du monde des dominants qu'elle ne ferait que reproduire dans ses écrits ? Peut-on parler de stratégies énonciatives, narratives et discursives spécifiques aux écrits des romancières maghrébines? Peut-on distinguer une écriture de femme maghrébine de celle de l'homme maghrébin juste en lisant leurs œuvres ? Autrement dit peut-on parler de l'émergence d'un genre qui est le roman féminin ? Cette exclusion séculaire de la femme de l'espace public et de l'espace de l'écriture, ne donnerait-il pas une tonalité différente à une écriture féminine ? Cette appellation est-elle justifiée? Si oui, quels sont donc les traits distinctifs de ce genre ? Parler d'écriture féminine ne condamne-t-il pas son statut à la marginalité et à l'ambiguïté de la différence ? Est-il sensé d'établir une ségrégation entre écriture masculine et écriture féminine ?

Ces éléments de réflexion invitent à interroger la création littéraire féminine sous différents points de vues socioculturel, littéraire, esthétique, politique....etc. C'est ce que essayera de clarifier cette journée d'étude sur la **Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention** à travers les actes et contributions des participants.

**Pr. Najat ZERROUKI/ Coordinatrice de la journée/
Enseignante chercheur FPN/UMP/Oujda/08 mai 2018**

Femmes et écriture ou le défi de (se) créer

Pr. AFAF ZAID / FLSH/UMP/OUJDA

La présence de la femme est de plus en plus prégnante dans l'arène littéraire, sa productivité et la fécondité de ses écrits attestent la légitimité de sa place dans la création. Au Maghreb, l'écrivaine a pu relever plusieurs défis malgré les différentes contraintes : un défi de créer, de s'exprimer devant une société majoritairement patriarcale, et un défi de se créer une identité singulière qui échappe à l'identité commune tout en prônant une écriture plurielle non réduite au genre masculin ou féminin. D'ailleurs, le titre *Femmes et écriture* témoigne d'un malaise à utiliser l'expression « littérature féminine » vu la connotation essentialiste que pourrait susciter une telle étiquette, bien qu'elle est fréquente et abondamment présente quand on mobilise ce genre de thématiques en rapport notamment avec la littérature et la femme comme écrivaine et sujet écrivant. Cependant, cette appellation se voit aujourd'hui de plus en plus contestée vu la richesse thématique et la diversité esthétique d'une telle production et qui vont à l'encontre d'un certain féminin qui serait susceptible, à lui seul, de caractériser ce genre d'écrits.

Pour mieux saisir cette diversité qualitative au niveau du texte romanesque, j'entamerai cet article par un premier point pour rappeler le paradoxe féminin/masculin qui a influé sur la production littéraire et qui est révélateur de plusieurs stéréotypes, puis je m'intéresserai à la réception critique des textes des femmes au Maghreb, souvent nourrie de visions idéologiques en rapport avec certaines représentations culturelles, pour aboutir à l'idée qui confirme que c'est une production qui a défié tous les préjugés et les discours normatifs, qui se révèle un espace de la différence, selon le terme de Jacques Derrida, un espace des possibles.

Le féminin/masculin en miroir :

Malgré l'aspect de ghettoïsation que dégage la classification 'littérature féminine', entraînant certains topoi qui ont fini par l'enclaver dans ce qu'on appelle une esthétique du naturel⁸, la caractéristique du féminin a forgé l'histoire littéraire des femmes. Elle a surtout contribué à une prise de conscience de la

⁸ La littérature des femmes a été souvent qualifiée de naturelle, car elle repose d'un côté sur un langage simple ou non travaillé qui rappelle le style oral, qui refuserait les effets de la littérature, et d'un autre, sur une thématique de la vie intérieure, ce qui rappelle la définition donnée par Hélène Cixous à la notion d'« écriture féminine », la caractérisant par trois aspects : l'oralisation de la langue, le rapport revalorisé au corps et la subjectivité ouverte, IN, H. CIXOUS, C. CLEMENT, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975.

nécessité de la participation de la femme dans la sphère publique et culturelle, à sortir sa production de la marge et s'identifier dans l'espace littéraire. Elle a traduit, ainsi, son intention de marquer un territoire symbolique et de passer, par conséquent, de l'intention à la visibilité vers l'invention et donc la survisibilité. Il s'agirait, dans ce cas, d'une étiquette chargée d'acceptations péjorées mais qui est transmutée positivement en faveur des femmes servant ainsi leur élection littéraire.

En effet, si l'on remonte au XXème siècle et à deux grandes figures qui ont marqué la production française, notamment Simone De Beauvoir et Hélène Cixous, on serait en mesure de comprendre le fameux paradoxe consécutif de la qualification de l'écriture comme féminine. Il est né, d'une part, chez De Beauvoir, du dépouillement du sujet de son identité refusant toute singularité réductionniste : « *Nous rejetions la notion de littérature féminine par ce que nous voulions parler à égalité avec les hommes de l'univers tout entier.* »⁹. Elle s'est inscrite dans une démarche égalitaire qui aspire à l'universel selon une conception normative qui fait du masculin le centre de l'univers. Pour elle, si « *On ne naît pas femme, on le devient* »¹⁰, c'est que les attributs n'engendrent aucun lien naturel avec l'identité sexuelle, et la femme, dans ce cas, doit dépasser sa condition de « deuxième sexe » et égaler l'homme dans les différents domaines, notamment intellectuels et culturels. D'autre part, l'affirmation du féminin doit être, pour Cixous, une spécificité singularisant l'écriture, l'inscrivant dans une position différentialiste qui valorise l'altérité, l'autre différent de l'Un universel : « *Les vrais textes de femmes, des textes avec sexes de femmes (...). J'écris femme : il faut que la femme écrive de la femme.* »¹¹ Elle se base ainsi sur la nature biologique pour faire la promotion de la féminité, attribuant à l'écriture un marquage sexué contesté notamment par les adeptes de la première position.

Deux positions qui se révèlent excessives devant un paradoxe révélateur de plusieurs stéréotypes qui réduisent le texte littéraire, dans l'un ou l'autre cas, à sa dimension genrée : texte masculin ou féminin, au-delà des seules qualités intrinsèques de l'œuvre littéraire. Cette dernière, influencée ainsi par certains préjugés sexués, ne pourrait se défaire des prises de position idéologiques ni des représentations culturelles qui en découlent. Quelles sont alors ces visions idéologiques qui ont longtemps nourri la réception critique des œuvres maghrébines écrites par des femmes ?

⁹ Simone DE BEAUVOIR, Préface, in Anne Ophir, *Regards féminins. Condition féminine et création littéraire*, Paris : Denoël, 1976, cité par Delphine NAUDIER « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, vol. No 44, no. 4, 2001, pp. 57-73.

¹⁰ S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Tome 2, Paris : Gallimard, 1949, p.13.

¹¹ Hélène CIXOUS, *Le Rire de la méduse*, L'Arc, n° 61, 1975, p.40.

Visions idéologiques et réception critique

La critique littéraire s'est beaucoup intéressée à la production des femmes. Son évaluation a vacillé entre positive et négative, faisant valoir plusieurs critères, souvent en comparaison avec la production antérieure, celle des hommes.

En effet, l'incarnation excessive d'une subjectivité féminine est un axe majeur sur lequel s'est basée la critique. Dans ce cas, le choix de personnages souvent féminins, l'écriture de l'inconscient et de l'intime, qui sont privilégiés dans ce genre de textes, ont attiré l'attention de plusieurs chercheurs qui ne pouvaient voir, dans ce parcours, qu'une image narcissique de la femme, investissant le moi de l'auteure comme témoin et porte-parole des conditions féminines ou de sa propre condition avec des flux autobiographiques incessants.

Aussi, eu égard au nombre important de productions dans ce sens, ces dernières donneraient à voir des textes à thématiques répétitives, limités à un monde concret, naïf, plus ou moins authentique et qui n'accèdent pas à une élégance abstraite ni à une valeur esthétique. Jean Déjeux, par exemple, en sa qualité de grand critique de la littérature maghrébine, insistait sur la fonction rhétorique du discours littéraire qui devrait l'emporter sur la fonction mimétique. Il criait haut et fort que : « (...) l'écriture d'un roman est un art (...). Un roman n'est pas un témoignage ou un compte rendu, un simple récit de vie dans lequel on raconte sa vie sans fioriture. Reste que, compte tenu de l'urgence de l'émergence de la parole féminine dans le contexte social maghrébin, la prise de parole leur paraît plus importante que les fioritures. »¹² La même réaction se présente chez des critiques-femmes qui décèlent même, dans ce genre de parcours, une tendance qui s'impose. Le cas de Rachida Saigh Bousta qui affirmait que « la tendance est telle qu'on a le sentiment que cette production souffre d'une carence de créativité et ne manque pas de douter d'elle-même. »¹³

Cette convergence de points de vue a poussé les critiques à attribuer à l'écriture des femmes, notamment lors de leurs premières productions, le caractère de simple ou de simpliste, « confinée dans certains archétypes didactiques (...) selon un modèle traditionnel. »¹⁴ Cependant, cette écriture à caractère autobiographique, réductible, selon les critiques, à des données factuelles avec des cadres esthétiques ou des dispositifs narratologiques insuffisants, ne peut être analysée sans prendre en considération le contexte

¹² Jean DEJEUX, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris : Karthala, 1994, p.203.

¹³ Rachida SAIGH BOUSTA, *Romancières marocaines « Épreuves d'écriture »*, Paris : L'Harmattan, 2005, p.12.

¹⁴ *Ibid.*, p.23.

d'émergence de la littérature des femmes au Maghreb. Si le roman maghrébin francophone est né dans le contexte colonial avec des plumes masculines, à partir des années 1920 en Algérie¹⁵, 1950 au Maroc et en Tunisie¹⁶, la femme maghrébine n'a pu prendre la parole et passer à l'acte d'écrire que tardivement, l'année 1947 en Algérie avec Djamila Debèche dans *Leila une jeune fille d'Algérie* et Taos Amrouche dans *Jacinthe noire*, l'année 1975 en Tunisie avec Jalila Hafsa, dans *Cendre à l'aube* et l'année 1982 au Maroc avec Halima Ben Haddou dans *Aicha la rebelle*. Ainsi, elle se trouvait devant un double défi : chercher sa place, prendre la parole devant une hégémonie patriarcale et des tensions socioculturelles, caractéristiques des trois espaces, puis se faire entendre pour dire sa vision du monde. Par conséquent, les premiers textes féminins à caractère autobiographique peuvent être interprétés plus comme un acte vital que comme un prétexte, vu l'urgence de (se) dire après une longue période de silence.

Une autre urgence s'imposait à la femme maghrébine est celle d'inventer son propre corps pour se démarquer des représentations dominantes, pour joindre l'être et l'avoir, en ayant son corps tout en l'étant. L'écriture du corps s'est révélée ainsi une démarche distinctive car émanant d'un discours légitime sur sa propre condition, une source d'inspiration pour dire son corps réel, imaginaire, social et culturel. Des thèmes autour de la grossesse, de l'avortement, de la maladie, de la sexualité, entre autres, ont mis en relief le corps féminin mais ils ont aussi imposé un langage qui relève de l'interdit car le corps est souvent porteur de valeurs culturelles et chargé d'idéologies sociales, ce qui ne peut que soulever des réticences à l'égard des femmes et leurs entrées subversives dans la sphère des Lettres, considérant leurs paroles comme un anti-discours.

Des textes tels que *Les Impatients* (1958) d'Assia Djebar, *Le voile mis à nu* de Badia Haj Nasser (1985), *La liaison* de Rita El Khayat (2002), sont révélateurs d'une levée des tabous condamnée par de nombreux critiques, y compris par des écrivaines soucieuses de leur place au sein de l'institution littéraire et de leur quête dans le cadre de leurs propres valeurs, c'est d'ailleurs, selon Anissa Bellefqih : « *le tribut nécessaire pour sauvegarder sa liberté et ne pas aliéner à nouveau son identité. S'ouvrir sur les autres cultures soit, c'est incontournable ; mais transmettre et sauvegarder notre ancrage dans les valeurs qui font notre*

¹⁵ Parmi les premiers écrits algériens, celui de Mohammed BEN CHERIF, *Ahmed Ben Mostapha, Goumier*, Paris : Payot, 1920.

¹⁶ Les premiers romans marocains sont de Ahmed SEFRIoui, *La Boîte à merveilles*, Librairie des Ecoles, 1954 ; et de Driss CHRAIBI, *Le Passé simple*, Paris : Gallimard, 1954. En Tunisie, Albert MEMMI inaugure la production romanesque avec son texte *La Statue de sel*, Paris : Gallimard, 1953.

spécificité pour éviter une réaction de rejet et une dérive identitaire qui nous feraient perdre nos acquis. »¹⁷

Cependant, loin de voir dans cette écriture du corps un souci d'érotisme ou d'incitation à la débauche, le souci des écrivaines a dépassé le fictionnel pour instaurer, en tant qu'intellectuelles, une politique d'éducation et d'éthique sexuelle, en mesure de rompre avec le mutisme et l'ignorance et leurs conséquences dramatiques : viol,inceste, harcèlement, avortement clandestin...et d'informer sur une santé sexuelle capable d'assurer, chez les jeunes, filles et garçons, leur santé à la fois physique et mentale. Des essais sociologiques basés sur des enquêtes comme celui de Soumaya Naaman Guessouss, *Au-delà de toute pudeur* (1987), ou celui récemment publié de Leila Slimani, *Sexe et mensonges : la vie sexuelle au Maroc* (2017) sont des publications qui ont labouré ce champ de recherche qui touche de prime abord la vie pratique et quotidienne.

Devant ce constat, une question s'est toujours imposée chez les critiques, notamment du point de vue de l'horizon d'attente des lecteurs : pour qui écrit-on et quel est le public visé par ce genre de transmutations ? Il s'agit, d'autant plus, d'une littérature produite dans la langue française, conçue par une critique postcoloniale comme langue de l'Autre et qui pourrait, dans ce cas, œuvrer pour la dégénérescence du monde arabe et de ses valeurs car destinée à être lue d'abord par l'étranger, à s'adapter plus à son contexte civilisationnel au détriment du contexte d'origine, ce qui ferait encore une fois de la question de la légitimité de ces textes une question plus prégnante.

Dans ce cas, devant cette autre dichotomie d'écriture/lecture, il faudrait se poser des questions non seulement sur quelles stratégies d'écriture pour quelle identité du lecteur, mais aussi sur quelles stratégies de lecture pour quelle identité de l'auteur ? Autrement dit, d'une part, ne devrait-on pas repenser la question de la langue et des langues dans leur diversité-richesse et leur altérité, et viser un objectif ultime, celui de comprendre des visions du monde, au-delà de toute pensée totalisante et unitaire derrière laquelle le rapport colonisateur/colonisé occupe le premier plan ? D'autre part, comment ces écrivains, ceux marqués notamment par la francophonie, peuvent-ils écrire dans une autre langue qu'ils ne connaissent pas le mieux ou comment peuvent-ils ne pas répondre aux exigences de leur métalangage capable d'assurer le pouvoir dire le savoir qu'ils ont ? L'Algérienne Maissa Bey nous donne quelques éléments de réponse :

Je dis souvent que pour moi le français est une langue naturelle, dans tous les sens du mot. Simplement parce qu'elle

¹⁷Anissa BELLEFQIH, *Écritures féminines au Maroc. Etudes et Bibliographie*, (Sous la dir. d'Abdallah MDARHR ALAOUI et al.), CCLMC, Bulletin de liaison n° 4 et 5, 2013.

*me vient spontanément, sans effort, sans nul travail conscient ou inconscient de traduction, de transcription, parce qu'elle appartient à la nature des choses qui, strates après strates, se sont déposées en moi, font de moi ce que je suis, et qu'elle est en moi et en bien d'autres, la trace irréfragable et totalement vécue comme telle, d'une histoire individuelle mais aussi, ai-je besoin de le rappeler, d'une histoire collective.*¹⁸

D'ailleurs, doit-on rappeler que le lecteur étranger, à qui serait destiné ce genre de textes, se trouve souvent lui-même désorienté face à la présence dominante du bilinguisme ou du plurilinguisme puisque les écrivains francophones n'ont cessé, depuis la naissance de la littérature maghrébine à nos jours, d'arabiser leur expression artistique afin de parvenir à un lectorat franco-arabe et assurer une plus large diffusion. Écrire en français, c'est donc aussi penser dans sa langue maternelle. Nadia Chafik le dit clairement : « *J'exploite un peu l'écriture en langue française en greffant sur cette langue mon patrimoine national culturel, berbère et arabe pour épicer le tout, car il y a certaines choses, certaines idées, certains proverbes qui ne peuvent pas être rendus en langue française, et que je mets en italiques pour leur donner du relief.*»¹⁹

En outre, pour qu'il y ait diffusion, les écrivaines n'ont pas manqué de recourir aux maisons d'éditions nationales et étrangères à la fois. Cependant, il faut le reconnaître, l'audience des éditions parisiennes (L'Harmattan, Stock...) n'est pas la même que celle des éditions francophones au Maghreb qui souffraient, les années 50/70, périodes de la genèse des trois littératures dites féminines au Maghreb, de visibilité et donc de viabilité. Ce n'est que tardivement, avec l'émergence de cette littérature et ses efforts quantitatifs et qualitatifs de création, que le champ éditorial est devenu émergeant et de plus en plus vital, favorisant la publication dans des éditions telles que Eddif, Le Fennec, Marsam au Maroc, ou des éditions Barzakh à Alger et Elyzad en Tunisie, avec une accessibilité de plus en plus directe à travers les différentes manifestations culturelles et les Salons du livre. La coédition est également un processus auquel recourent les écrivaines maghrébines pour une coprésence massive visant un public à la fois large et diversifié.

Par ailleurs, si diffusion éditoriale il y a, qu'en est-il de la place des écrivaines maghrébines dans le palmarès des prix nationaux et ceux de

¹⁸ Maïssa BEY, Entretien avec l'écrivaine Maïssa Bey pour la revue Binatna, le 06/07/2017. <https://dz.ambafrance.org/>

¹⁹ Nadia CHAFIK, in *Ces écrivains marocains qui réinventent la langue française* <http://lavieeco.com/news/culture/ces-ecrivains-marocains-qui-reinventent-la-langue-francaise-6719.html#OXVLvGEQuxPM1p7K.99>, 13 mai 2005.

l'hexagone ? Certes, la réflexion sur cette question nous pousse à nous interroger également sur la position de l'écrivaine elle-même, installée ou non en France, sur sa consécration en fonction de sa reconnaissance, notamment étrangère, comme représentante d'une littérature nationale ou comme une franco-maghrebine, accédant à une communauté française, ou bien comme permettant la diffusion de la langue française hors de l'hexagone et par conséquent assurant une politique de promotion et de propagande de la culture française, ou encore comme auteure publiée par les maisons d'édition de notoriété, les plus représentées dans les prix littéraires, particulièrement les « Galligrasseuil » (Gallimard, Grasset et Seuil).

En tout cas, des écrivaines telle que Assia Djebar, première écrivaine originaire du Maghreb à être élue à l'Académie Française en 2005²⁰, a été lauréate de plusieurs prix internationaux, et pour lui rendre hommage après sa mort, un « Grand Prix Assia Djebar du roman » a été créé en 2015 pour promouvoir la littérature algérienne dans les trois langues arabe, amazighe et française. En 2016, l'écrivaine tunisienne Faouzia Zouari a également reçu le prix des Cinq continents de la Francophonie pour son roman *Le corps de ma mère*. Dans la même année, la romancière franco-marocaine Leïla Slimani a reçu le prix Goncourt, pour son roman *Chanson Douce*. Fatima Mernissi a été récompensée, bien avant, en 2003, du Prix Prince des Asturies, équivalent du prix Nobel espagnol... Ce sont de grands prix littéraires certes qui s'ajoutent aux différents prix nationaux des trois pays du Maghreb mais qui n'accèdent pas à la sur-reconnaissance dont bénéficient les écrivains français, en général, de la part de l'institution littéraire française, ce qui ne peut que susciter d'autres questionnements sur les rapports problématiques et déséquilibrés entre écrivains français et écrivains francophones écrivant en français.

Les problématiques abordées pourtant par les écrivaines francophones ne sont pas des moindres, et les discours imprégnés dans leurs textes attestent de l'humaine condition, elles se sont investies dans l'écriture pour en faire un espace des possibles.

La littérature comme espace de la *différance* :

En tant que philosophe poststructuraliste, Jacques Derrida a renouvelé la critique en substituant au système structuraliste de pensée binaire, fondée sur les oppositions, une pensée de la *différance*²¹ qui rejette l'un et opte pour le pluriel. En détruisant le mythe de la structure, tant au niveau du langage qu'au niveau de

²⁰ C'est une grande consécration si l'on sait que Marguerite Yourcenar n'entrant à l'Académie Française, exclusivement masculine, qu'en 1980, après trois siècles et demi de sa fondation en 1635.

²¹ Le terme 'différance' provient d'une conférence prononcée par Derrida, en 1968, à la Société française de philosophie.

l'identité sexuelle, il a nourri toute une pensée postmoderne et post-féministe vu que la question de la femme s'est trouvée au cœur de ses réflexions.

Par *différance*, Derrida entend à la fois ce qui est différent de l'identique et qui ne doit pas être écarté²², mais plutôt mobilisé pour plus de complémentarité et de complétude, ce qu'on pourrait appeler comme altérité, réconciliant l'inconciliable ; et ce qui est différé, c'est-à-dire suspendu ou ce qui relève de ce que Derrida nomme comme « indécidabilité », dans le sens de l'advenir, du « peut-être », refusant toute fixité et toute notion figée.

Dans ce cadre, et face aux deux positions féministes déjà mentionnées, celle dite universaliste qui rejette le féminin et le naturel comme opposé et celle dite différentialiste qui insiste sur le féminin inchangeable et figé, la position que propose Derrida fait valoir les dimensions à la fois du masculin et du féminin dans la constitution de toute identité, sans exclusion de l'une ou de l'autre et s'ouvrant à l'une et à l'autre.

C'est dans ce contexte de la *différance* que l'on peut ainsi situer l'écrivaine maghrébine francophone contemporaine, car loin de concevoir son écriture comme idéologiquement féminine, donc simpliste/réformiste ou idéologiquement masculine donc normative, elle a prôné une écriture humaine, androgyne, hybride, elle est devenue ce « *Soi-même comme un autre* » de Paul Ricœur, assurant, d'un point de vue sociologique, l'altérité, et d'un point de vue psychologique, l'hybridité. Son écriture devient ainsi de plus en plus ouverte, plurielle et hétérogène.

- Du culturel à l'interculturel :

L'identité culturelle s'avère un leitmotiv manifeste dans le roman maghrébin de langue française, et ce, depuis ses origines, en passant par une période coloniale, postcoloniale, jusqu'à nos jours, pour revêtir d'autres dimensions et s'ouvrir sur d'autres perspectives. Une dynamique interculturelle anime ainsi plusieurs textes, basée sur une poétique de la Relation et du Divers, selon l'expression d'Edouard Glissant, allant à la rencontre de l'autre à travers un nomadisme imaginaire, ou même géographique pour les écrivaines franco-maghrébines qui se situent au creux du métissage.

La pensée de l'inter a connu son apogée avec Abdelkébir Khatibi au Maroc, Abdelwahab Meddeb en Tunisie et Mouloud Feraoun, entre autres, en Algérie, et

²² Loin de concevoir le monde selon un système d'oppositions binaires qui se rejettent comme dans le sens structuraliste, Derrida a voulu, par sa théorie déconstructionniste, dépasser les oppositions conceptuelles et réunir les pôles opposés. Ce qui a remis en cause l'idée du sens univoque au profit d'une multiplicité de sens qui peuvent se dégager d'un signifiant à un autre.

elle s'est épanouie avec d'autres plumes féminines, faisant de l'espace culturel un espace de glissement de la racine vers le rhizome. S'inspirant de la théorie philosophique du rhizome développée par Guattari et Deleuze²³, la pensée du rhizome signifie, chez Édouard Glissant, que toute identité doit s'étendre en réseaux, explorant le rapport à l'autre, dans la différence. La pratique interculturelle a fait de l'œuvre un espace rhizomique où des langues et des cultures apprennent à dialoguer. Plusieurs langues et dialectes sont à l'œuvre, rebaptisant le texte dans une langue androgyne, voire plurielle qui abolit les frontières des sons et des sens et redéfinit les normes de lisibilité linguistiques. Des langues vernaculaires se conjuguent aux langues véhiculaires pour investir le champ scriptural du texte francophone. C'est l'écriture de l'entre-deux langues qui fait dire à A. Meddeb : «*c'est écrire une seule, mais à cette différence qu'aucune n'est favorisée, si l'une gagne en surface l'autre la double en profondeur, une langue travaille contre l'autre, lui sert de complément. Cette mise en abyme du sujet finit par les confondre.*»²⁴

Cette jubilation esthétique est due également à la traversée de l'intertextuel dans l'œuvre. L'altérité est ainsi consentie en ouvrant le texte à une multiplicité de références qui témoignent du relationnel et de l'identité composite, partagée entre Orient et Occident. Au Maroc, *Rêves de femmes* (1997) de Fatima Mernissi, *La Controverse des temps* (2006) de Rajae Benchemsi ; en Algérie, *La voyageuse interdite* (1991) de Nina Bouraoui ; en Tunisie, *Leïla ou la femme de l'aube* (2008) et *L'homme du crépuscule* (2013) de Sonia Chamkhi, parmi d'autres romans, construisent toute une herméneutique du sens, par le biais de la référence et de la citation de sources variées : historique, religieuse, philosophique, musicale, littéraire... Un réseau de différences et d'influences, de rencontres de plusieurs textes se construit à travers l'(auto)citation, le commentaire métatextuel, l'hypotexte, etc. Ce qui renforce la présence consciente ou inconsciente d'un alter-ego de l'écrivaine, contribuant ainsi à un «*dépassemement du narcissisme intrinsèque à toute relation.*»²⁵

Ce croisement littéraire révélateur de toute une poétique interculturelle s'ajoute au croisement culturel intégré comme thématique centrale dans les textes

²³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980. Le rhizome est une configuration dans laquelle plusieurs éléments peuvent être agencés sans qu'ils soient nécessairement de la même nature, refusant toute organisation hiérarchique. Il vient «*Contre les systèmes centrés, à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique.*», p.32.

²⁴ Abdelwahab MEDDEB, cité par Nabiha JERAD, *Bilinguisme et littérature ou la question de la langue dans la littérature maghrébine*, Université de Tunis 1, p.128.

https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/6990/1/Jerad_LF_2002_2.pdf

²⁵ Hassan WAHBI, *Abdelkébir Khatibi : La fable de l'aimance*, Paris : L'Harmattan, 2009, p.170.

de plusieurs écrivaines maghrébines ayant vécu ou non l'hybridité culturelle propre aux diasporas, notamment les écrivaines dites franco-maghrébines et les écrivaines 'Beur'.

Au Maroc, *À l'ombre de Jugurtha* (2000) de Nadia Chafik fait ressurgir de grandes légendes de l'histoire algérienne, berbère en l'occurrence, Jugurtha et la Kahéna, pour les transposer dans un contexte marocain autour de personnages français, cherchant par là à s'insérer dans une mouvance interactionnelle qui oppose le culturalisme ou le déterminisme culturel à la culturalité comme processus interculturel accueillant le soi et l'autre. Chez les franco-maghrébines également, telles Nina Bouraoui et Leila Sebbar ou les écrivaines 'Beur' telles Leila Houari, Minna Sif, Saphia Azzeddine, les textes s'inscrivent dans l'universalité, au-delà des enclavements et des tensions identitaires.

À travers leurs personnages et leurs différentes expériences d'altérité tantôt réussie, tantôt échouée, elles ont voulu apporter des éléments de réponse au fameux questionnement d'Edouard Glissant : « comment être soi-même sans se fermer à l'autre et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? »²⁶, une position intermédiaire qui peut se décliner si le soi-même ou l'autre se perd dans les trois plans mis en garde par Tzvetan Todorov dans sa *Typologie des relations à autrui*, notamment le plan 'praxéologique', 'axiologique' et 'épistémique'²⁷.

- De la mémoire individuelle à la mémoire collective

La coexistence de l'histoire personnelle et de la grande Histoire n'a jamais été contraignante dans les textes des écrivaines maghrébines. D'ailleurs, l'une se fond dans l'autre, et c'est grâce à la perception subjective de chacune que des moments de l'Histoire passée et présente se trouvent revisités dans la fiction. L'écriture, dans ce cas, se veut une trace, luttant contre le silence et l'oubli. Cependant, si la plupart de ces écrivaines retroussent en partie la grande Histoire, c'est grâce à un tiers-temps qui permet sa re-figuration par le récit et que

²⁶ Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, p.23.

²⁷ Tzvetan. TODOROV, *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, Paris : Le Seuil, 1982, p. 233.

Dans l'axe praxéologique, un premier élément cherche à opérer des transformations sur le second, ne l'acceptant pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait l'être, ou sur lui-même cherchant à s'identifier à cet autre dans une sorte d'assimilation de l'autre à soi ou d'assimilation de soi à l'autre. Dans l'axe axiologique, l'autre devient objet de jugements de valeur, ce qui freine d'emblée l'égalité avec soi. Pour ce qui est du plan épistémique, l'indifférence et la neutralité vis-à-vis de l'autre ne peuvent que perturber la communicabilité entre les 2, portant ainsi atteinte à la relation à autrui.

permet le travail de la mémoire, médiateur, selon Paul Ricœur²⁸, entre un temps du récit, phénoménologique et un temps objectif, cosmologique.

La figure algérienne emblématique par le rapport de son écriture à l’Histoire de son pays est, sans doute, Assia Djebar qui a relaté à la fois le passé lointain et proche, celui de la conquête coloniale de l’Algérie, et la guerre de libération du pays avec toutes les conséquences perverses dans plusieurs de ses fictions comme dans *L’Amour, la fantasia* (1985) ou de ses récits comme *Le Blanc de l’Algérie* (1996). Au Maroc, Nouzha Fassi-Fihri relate dans *La baroudeuse* (1994) le contexte de la publication, par les nationalistes marocains, du Manifeste de l’Indépendance du 11 janvier 1944, quant à Yasmine Chami-Kettani, elle retrace, dans *Mourir est un enchantement* (2017), la chronique d’une famille dans un cadre historique, celui de la colonisation et de l’indépendance du pays. En Tunisie, des romans d’après la Révolution de Jasmin de 2011 ont vu le jour, comme *Ouatan* (2012) d’Azza Filali, et qui montrent la place qu’occupe l’actualité historico-politique dans la littérature.

Par ailleurs, la littérature ‘Beur’ possède aussi cette dimension mémorielle et prospective, inscrivant la condition des beurs, leur exclusion dans les cités et banlieues, dans l’histoire commune de la France et du Maghreb, comme terres d’accueil et des origines. Dans le même sillage que leurs prédecesseurs, ces écrivaines chargent leurs fictions d’une valeur documentaire informant sur l’espace familial et social, sur les traditions et la culture de leurs parents, sur les écarts de langage, etc.

Dans le domaine carcéral également, la transmission de la mémoire est à la fois un acte salvateur pour celui ou celle qui écrit et indispensable comme prise de conscience publique sur les injustices commises au sein des prisons et comme une transition dans l’histoire démocratique, notamment dans un pays comme le Maroc. S’il s’agit plus d’écrits masculins, il est possible de trouver des récits et des témoignages au féminin beaucoup plus au Maroc qu’aux autres pays du Maghreb, sur le calvaire pénitentiaire enduré par la prisonnière elle-même ou subi par les membres de sa famille.

Au Maroc, les écrivaines concernées sont gardiennes de la mémoire héritée des années de plomb : Malika Oufkir dans *L’étrangère* (2006), Saïda Menebhi dans son recueil *Poèmes, lettres, écrits de prison* (1978), Fatna El Bouih dans *Hadith Al-’atama* (2001), édité en français sous le titre *Une femme nommée Rachid*, insérant dans son texte deux autres témoignages féminins, celui de Widad El Bouab et de Latifa Jbabdi, sans oublier le témoignage de Aida Hachad qui occupe une place dans les mémoires *Kabazal, les emmurés de Tazmamart* (2004), écrit sur le couple Hachad par Abdelhak Serhane.

²⁸ Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Paris : Le Seuil, 1983.

En Algérie, il s'agit de circonscrire deux temps chronologiques de l'Algérie révolue : la guerre de libération nationale et la répression post-indépendance, comme chez Zohra Drif, combattante pendant la guerre d'indépendance algérienne, dans *La mort de mes frères* (1960).

- De l'être individuel à l'être social ou la carnavalisation du discours :

D'autres tendances thématiques et préoccupations rhétoriques dans les écrits des femmes au Maghreb peuvent être synthétisées dans ce que Mikhaïl Bakhtine appelle la carnavalisation littéraire. Rappelons tout d'abord que le carnaval est une pratique sociale, expression spectaculaire d'une culture populaire. Il joue un rôle majeur dans la perpétuité du patrimoine culturel de l'humanité, ce qui lui confère une dimension universelle. On passe de l'être individuel pour se noyer dans un être social, de la collectivité, propre à ce genre de rassemblements. Bakhtine a approché le carnaval d'un point de vue socioculturel mais aussi littéraire, en s'intéressant aux effets du carnaval sur le texte, ce qu'il a appelé comme carnavalisation, d'après ses études notamment sur Rabelais et Dostoïevski et sur la tradition orale des carnavaux au Moyen Âge et à la Renaissance en France.

L'écriture carnavalisée est rendue possible quand il y a transposition du contexte carnavalesque dans la littérature, au niveau des images, du langage et des structures narratives, et sur mode d'inversion puisqu'au temps du carnaval, tout est mis à l'envers comme signe de transgression du quotidien, du normatif : déguisements et masques, désordre, diversité et confusion sont les mots d'ordre de ce genre de manifestations.

Dans ce sens, en parcourant un bon nombre de textes d'écrivains-femmes, on ne peut que déceler tout un arsenal carnavalesque transposant le rite culturel et populaire avec ses festivités, ses chants, ses danses, ses transes dans le texte littéraire. Les cérémonies du mariage, du baptême, de la circoncision, entre autres, sont revivifiées amplement dans les textes à travers leur mise en discours, décrivant l'ambiance qui règne dans ce genre de situations, faite de réjouissance solennelle, de youyous, de musique et de chants qui colorent l'écriture avec leurs sons et leurs rythmes et rendent le texte plus sonore ou audible et plus visible que lisible. *Dada L'Yakout* (2010) de Nouzha Fassi Fihri, par exemple, est un roman qui abonde de rituels populaires sur la fête de « Achoura », de chants des « Arifat » et de chants soufis ainsi que d'autres plus occasionnels, comme lors du retour des chasseurs de leur randonnée montagnarde. Il s'agit, en fait, de différentes formes et manifestations du rire et de la gaieté qui opposent le trivial au sérieux et renversent, par là, l'ordre établi. La carnavalisation, écrit d'ailleurs Bakhtine, « a

constamment aidé à la destruction des barrières de toutes sortes entre genres, entre systèmes de pensées clos, entre styles différents »²⁹.

Cette destruction de genres relative au carnaval et à son image composite est à percevoir également dans les textes qui convoquent le conte comme genre populaire de premier plan avec son oralité et ses stratégies rhétoriques de la répétition, de l'ellipse, de la fragmentation, de la mise en abîme, ce qui rend les textes plus labyrinthiques et confrontés à plus d'ambivalence, le cas de *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi qui situe son texte dans le récit-cadre des *Mille Et Une Nuits* dès le deuxième chapitre intitulé « *Schéhérazade, le calife et les mots* », ou du roman de Nouzha Fassi Fihri, *Dada L'Yakout*, qui se présente comme un conte relatant les tribulations du personnage de Dada que cette dernière raconte aux enfants pendant de longues veillées dans tout un jeu d'anachronisme : « *La vieille esclave se racle la voix, croisa les jambes en tailleur, se redressa dans son assise (...). Les enfants se collèrent à elle, se réchauffant à son giron généreux, d'une constante tendresse. La veillée allait être longue.* »³⁰

L'inversion de l'ordre établi que crée la stratégie textuelle de la carnavalisation se manifeste, par ailleurs, dans cette polyphonie et dialogisme interactif entre voix multiples au sein du récit, opposées à la voix unique dans la tradition officielle et à l'autorité du savoir du narrateur, ce qui attribue au texte un caractère sonore et protéiforme qui repousse les limites scripturales. Plusieurs textes s'inscrivent dans ce sillage, *L'Amante du Rif* (2004) de Noufissa Sbai, par exemple, convoque plusieurs voix de femmes qui se relaient la parole pour témoigner de leurs conditions sociales, *Loin de Médine* (1991) d'Assia Djebbar donne également la liberté narrative à plusieurs voix pour assumer leurs discours, des voix de femmes musulmanes qui ont côtoyé de près ou de loin le prophète Mohammed, et celles des chroniqueurs afin de ressusciter, à sa manière, toute une mémoire islamique, entre autres textes qui recourent à la polyphonie comme pluralité de discours, reflétant en partie le carnaval comme espace syncrétique, hybride.

Dans le cadre de la polyphonie, le dédoublement narratif opère aussi tout un jeu de masques et de déguisements, comme figures carnavalesques par excellence, rendant visible ce qui est caché dans une sorte de mise en scène d'une représentation de soi ou d'une altérité, ou cachant ce qui est visible pour inverser et transgresser librement les rôles, ce qui est apparent dans des textes qui font appel à une rhétorique énonciative double, oscillée notamment entre un « je » discursif et un « elle » narratif. Le cas de *Zeida de nulle part* (1985) de Leila Houari, roman construit successivement sur ces deux instances, ou d'*Oser vivre* (1999) de

²⁹ Mikhaïl BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1970, p. 158.

³⁰ Nouzha FASSI FIHRI, *Dada L'Yakout*, Casablanca : Le Fennec, 2010, p.5.

Siham Benchekroun, construit alternativement sur les deux pronoms. Il s'agit, en fait, d'un « je » qui « *confronte les subjectivités dans une énonciation hétérogène* »³¹, et cache ainsi toute une altérité et d'un « elle » qui est, selon Émile Benveniste, une instance qui relève de l'objectif, de la non-personne³² car elle admet un pluriel « elles », et par conséquent, elle « *réduit les diverses subjectivités à l'œuvre dans le discours, en une énonciation homogène qui masque, plus ou moins, le narrateur.* »³³, et cache ainsi toute une identité. Les deux instances sont dans un jeu de miroir symbolique, elles s'opposent tout en se complétant.

Ce jeu de masque se dégage aussi des pseudonymes comme pratique qui dissimule la véritable identité de l'auteure ou contourne sa censure, comme on trouve dans *La Liaison* (2002), roman de Rita El Khayat, publié d'abord sous le nom de Tiwa Lyne, ou dans *L'Amande* (2004) de Nedjma, qui garde toujours son anonymat auprès de son public, vu le ton audacieux de ces deux textes, largement ouverts à la thématique sexuelle et leur exhibition du « bas-corporel ». Cette dernière relève d'un certain réalisme grotesque qui est dû, selon Bakhtine, au fait de rabaisser le haut et d'élever le bas, impliquant une inversion de la topologie corporelle et par conséquent un renversement du monde de la pensée, relatif à l'univers carnavalesque.

Ce travestissement de la figure auctoriale n'est pas sans rapport avec l'identité culturelle ou sexuelle de l'auteure dont l'intention est la subversion d'un ordre établi. Les pseudonymes sont des lieux rhétoriques qui impliquent toute une « *praxis de la transformation par le lecteur* »³⁴ du sens affiché pour accéder à la signification, à la connaissance du signe. Ce sont donc des masques à dimensions interprétatives qui cachent tout en dévoilant et qui renseignent, pour la plupart, sur la force subversive que possède la femme-écrivaine pour s'approprier l'espace social et l'espace de l'écriture. Ainsi, cette rhétorique de la carnavalisation donne à voir et à lire moins une manifestation folklorique pour plaisir qu'un défi de créer et se créer un monde hétérogène, qui subvertit toutes sortes de rapports hiérarchiques.

Enfin, il est important de dire que l'entrée qualitative et quantitative des femmes dans l'arène de l'écriture a renouvelé l'histoire littéraire maghrébine. L'éthique de l'écriture est ainsi infléchie par des possibles narratifs et esthétiques variés, ce qui accentue davantage le plaisir de lire et de sentir le divers et le dynamique d'un nouveau Maghreb.

³¹ Jean-Paul DESGOUTTE, *Le discours et le récit, L'UTOPIE CINÉMATOGRAPHIQUE*, Paris : L'Harmattan, 1997. http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/utopie/ut_discours.htm#trois

³² Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p.231.

³³ Jean-Paul DESGOUTTE, *Op.-cit.*

³⁴ Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983, p. 25.

Références bibliographiques

Romans et textes cités :

Maroc :

- BENCHEKOUN Siham, *Oser vivre*, Casablanca: Eddif, 1999.
- BENCHEMSI Rajae, *La Controverse des temps*, Paris : Sabine Wespieser, 2006.
- BEN HADDOU Halima, *Aicha la rebelle*, Paris : Jeunes Afrique, 1982.
- CHAFIK Nadia, *À l'ombre de Jugurtha*, Casablanca : Eddif, 2000.
- CHAMI KETTANI Yasmine, *Mourir est un enchantement*, Arles : Actes-Sud, 2017.
- CHRAIBI Driss, *Le Passé simple*, Paris : Gallimard, 1954.
- EL BOUIH Fatna, *Hadith Al-'atama*, Casablanca : Le Fennec, 2001. Traduit de l'arabe par Francis GOUIN, *Une femme nommée Rachid*, Casablanca : Le Fennec, 2002.
- EL KHAYAT Rita, *La liaison*, Casablanca: Aini Bennai, 2002.
- FASSI FIHRI Nouzha, *La baroudeuse*, Casablanca : Eddif, 1997.
- FASSI FIHRI Nouzha, *Dada L'Yakout*, Casablanca : Le Fennec, 2010.
- HAJ NASSER Badia, *Le voile mis à nu*, Paris : Arcantère éd., 1985.
- HOUARI Leila, *Zeida de nulle part*, Paris : L'Harmattan, 1985.
- MENEGBHI Saïda, *Poèmes, lettres, écrits de prison*, Paris : C.L.C.R.M, 1978.
- MERNISSI Fatima, *Rêves de femmes*, Casablanca : Le Fennec, 1997.
- NAAMAN GUESSOUS Soumaya, *Au-delà de toute pudeur : la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca : Eddif, 1988.
- NEDJMA, *L'Amande*, Paris : Plon, 2004.
- OUFKIR Malika, *L'étrangère*, Paris : Grasset, 2006.
- SBAI Noufissa, *L'Amante du Rif*, Casablanca : Eddif, 2004.
- SEFRIoui Ahmed, *La Boîte à merveilles*, Librairie des Ecoles, 1954.
- SERHANE Abdelhak, *Kabazal, les emmurés de Tazmamart*, Casablanca : Tarik éd., 2004.
- SLIMANI Leila, *Chanson Douce*, Paris : Gallimard, 2016.
- SLIMANI Leila, *Sexe et mensonges : la vie sexuelle au Maroc*, Paris : Les Arènes, 2017.

Algérie :

- AMROUCHE Taos, *Jacinthe noire*, Paris : Chariot, 1947.
- BEN CHERIF Mohammed, *Ahmed Ben Mostapha*, Goumier, Paris : Payot, 1920.
- BOURAOUI Nina, *La voyageuse interdite*, Paris : Gallimard, 1991.
- DEBECHE Djamila, *Leila une jeune fille d'Algérie*, Alger : imp. Charras, 1947.
- DJEBAR Assia, *Les Impatients*, Paris : Julliard, 1958.
- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, J. C. Lattès/Enal, 1985.
- DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris : Albin Michel, 1991.
- DJEBAR Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris : Albin Michel, 1996.
- DRIF Zohra, *La mort de mes frères*, Paris : Maspéro, 1960.

Tunisie :

- CHAMKHI Sonia, *Leïla ou la femme de l'aube*, Tunis : Elyzad, 2008.
- CHAMKHI Sonia, *L'homme du crépuscule*, Tunis : Arabesques éd., 2013.
- FILALI Azza, *Ouatan*, Tunis : Elyzad, 2012.
- HAFSIA Jalila, *Cendre à l'aube*, Tunis, MTE, 1975.
- MEMMI Albert, *La Statue de sel*, Paris : Gallimard, 1953.
- ZOUARI Faouzia, *Le corps de ma mère*, Paris : Gallimard, 2016.

Ouvrages et Revues

- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1970.
- BEAUVOIR (De) Simone, *Le deuxième sexe*, Tome 2, Paris : Gallimard, 1949.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966.
- CIXOUS Hélène, *Le Rire de la méduse*, L'Arc, n° 61, 1975.
- CIXOUS Hélène, CLEMENT Catherine, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975.
- DEJEUX Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris : Karthala, 1994.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- DESGOUTTE Jean-Paul, *Le discours et le récit, L'UTOPIE CINÉMATOGRAPHIQUE*, Paris : L'Harmattan, 1997.

- DUCAS Sylvie, « *La place marginale des écrivains dans le palmarès des grands prix d'automne* », Outre-Mers. Revue d'histoire 2001, pp. 347-388.
- GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.
- MDARHR ALAOUI et al. (Sous dir.), *Écritures féminines au Maroc. Etudes et Bibliographie*, CCLMC, Bulletin de liaison n° 4 et 5, 2013.
- NAUDIER Delphine, « *L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique* », *Sociétés contemporaines*, vol. No 44, no. 4, 2001, pp. 57-73.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris : Le Seuil, 1983.
- RIFFATERRE Michael, *Sémiose de la poésie*, Paris : Seuil, 1983.
- SAIGH BOUSTA Rachida, *Romancières marocaines « Épreuves d'écriture »*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, Paris : Le Seuil, 1982.
- WAHBI Hassan, *Abdelkébir Khatibi : La fable de l'aimance*, Paris : L'Harmattan, 2009.

De la critique culturelle : rôle et influence des positionnements intellectuels à travers les écrits de Gayatri Chakravorty Spivak et Arjun Appadurai

Pr. Jaouad Rouchdi/Faculté polydisciplinaire d'Errachidia
- Université Moulay Ismaïl

Notre article s'articulera autour du rôle et de l'influence des positionnements intellectuels de la critique culturelle à travers les écrits de Gayatri Chakravorty Spivak, l'une des figures de proue du postcolonialisme, pionnière d'une critique culturelle qui jette un pont entre la littérature et les sciences humaines et Arjun Appadurai ; l'un des anthropologues culturels les plus influents aux Etats-Unis. Comme l'indique bien le titre, nous tâcherons d'offrir plus d'éclairage sur l'évolution des positionnements intellectuels de la critique culturelle d'autant que ces deux auteurs se ressourcent de disciplines variées. Notre objectif c'est de voir jusqu'à quel point la critique culturelle est à même de rendre compte des structures profondes de la réalité postcoloniale et jusqu'à quel point elle propose des alternatives. Il faut reconnaître dès le départ que la critique culturelle se ressource de plusieurs disciplines et approches. Ce ressourcement lui permet de renouveler et ses positionnements et ses perspectives. C'est bien cela, en dépit de quelques contraintes méthodologiques, qui fait sa richesse.

Il est à préciser que l'ouverture de la critique culturelle chez Spivak comme chez Appadurai est, globalement, de nature éclectique. De cette sorte, elle vise des thématiques et des angles d'attaque très spécifiques en vue de décortiquer le pouvoir du système culturel ou encore l'hégémon(en tant que puissance hégémonique) qui œuvrent de façon à figer la culture dans le préconstruit et l'image culturelle dans l'inconscient collectif. C'est dans ce sens que la critique culturelle est dotée d'une dimension heuristique et holistique visant à examiner les différents prismes du pouvoir à travers la fiction(le féminisme, le postcolonialisme...), la linguistique, l'art, les mass-médias(la médiologie), l'histoire, la philosophie, la science, la politique etc. La tâche du critique culturel consiste donc à mobiliser ces disciplines dans le dessein d'étudier un savoir spécifique tout en étant convaincu que l'étude qu'on en fera ne serait pas définitive. Ainsi, la critique n'acquiert son vrai sens qu'à travers son ouverture sur la pluridisciplinarité et à travers un soulèvement contre tout système culturel. C'est cela qui donne lieu à des déclics et partant de nouveaux positionnements critiques, car c'est cela

l'essence de la critique culturelle et médiaculturelle³⁵. En effet, l'enjeu de la critique culturelle chez Spivak comme chez Appadurai, consiste en profondeur à fouiner dans les coulisses du pouvoir entre deux époques : coloniale et postcoloniale. C'est bien cela, à notre humble avis qui contribue au bout du compte au rajeunissement et de la culture et de la littérature. Effectivement, ces deux auteurs s'appliquent de plein fouet à battre en brèche les traditions désuètes, les non-dits, les systèmes culturels sclérosés, le passéisme figé etc, visant par cela, la déconstruction de tout ce qui entrave la liberté de l'être. D'où la dimension subversive de la critique culturelle chez eux. En se lançant sur les traces d'Edward Saïd, ces critiques, ont comme finalité la déconstruction des fins fonds du volcanisme thématique de l'époque postcoloniale convaincus dans cette mission du fait que les valeurs n'évoluent pas uniquement par le dialogue et l'échange, mais aussi par une conscience critique avancée. On peut donc anticiper les choses en disant que les écrits postcoloniaux, sont, d'une manière ou d'une autre, au service d'une veine réformatrice. Concrètement, ces écrits et ces créations, se fixent comme objectif, la réhabilitation de l'opprimé si longtemps subjugué, inférieurisé et anticivilisé par le colonisateur occidental à travers ses idéologies surplombantes. C'est exactement ici où intervient la critique culturelle. Son souci primordial consiste à stigmatiser le système culturel de l'Occident et s'opposer au primat de son éthique qui incorpore une dense symbolique de domination. A partir d'ici, il s'avère clair que le modèle culturel et civilisationnel occidental, n'est pas l'unique modèle à suivre ! Chaque peuple crée son propre modèle exprimant ainsi sa contestation en défendant sa souveraineté identitaire et culturelle.

Il est vrai d'ailleurs que la civilisation de l'universel, est l'ouvrage de toute l'humanité, toutefois, ce n'est pas au nom de celle-ci ou encore de la solidarité civilisationnelle que l'on tolère de passer sur les particularités culturelles des peuples. Tel est l'enseignement que l'on peut tirer des écrits de Spivak et d'Appadurai à l'exemple de quantité d'autres comme : Edward Saïd, Homi Bhabha, Stuart Hall, Frantz Fanon, Slavoj Žižek, *Martín Jesús Barbero*, Fernando Ortiz Fernández, Abdallah Laroui etc. Toujours dans cette même perspective, il est pertinent de dire que la critique culturelle, en essayant de dépasser les décombres de la vérité de l'époque coloniale, tend à restaurer la réalité culturelle postcoloniale tout en défendant les spécificités culturelles et identitaires des peuples. C'est à travers cette défense que Spivak et Appadurai à l'instar de quantité d'autres, qu'ils arrivent à disqualifier le réductionnisme et l'occidentalocentrisme prégnant dans les écrits coloniaux. Autant dire, c'est en faisant

³⁵ Voir à ce propos pour plus de détails, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2012-v44-n1-socsoc0262/1012142ar.pdf>, consulté le 28/11/2017.

l'apologie du spécifique qu'ils fustigent, par ricochet, le prétendu triomphalisme colonial. C'est évidemment dans leur rapport viscéral à la réalité postcoloniale que Spivak et Appadurai mènent une critique canonnière de l'hégémon, de l'héritage colonial, des dimensions narcissiques, des fondations idéelles pseudo-logiques, des représentations irrationnelles, de l'idéologie des représentations et des configurations du pouvoir politique qui les cautionnent. Il convient de dire dans ce contexte que Spivak s'est basée dans ses études du postcolonialisme sur des théories freudiennes et marxistes. Elle a focalisé, entre autres, sur les éléments suivants : **classe, race et genre**. Au fait, pour approfondir sa réflexion sur le statut de la femme, elle a examiné de tout près le concept de « subalternisme » à travers "En d'autres mondes, en d'autres mots : Essai de politique culturelle", "Nationalisme et imagination", "Can the subaltern speak ?" (Les subalternes peuvent-ils parler ?) etc. C'est en s'opposant à l'idée de l'invisibilisation de la femme en général et de la femme indienne en particulier qu'elle porte plus d'éclairage à ce qu'elle appelle "**Le circuit de l'hégémonie**"³⁶. Pour elle, "le subalterne" est celui qui ne peut pas avoir accès à la sphère publique et partant à la **mobilité sociale**³⁷. Selon Spivak, c'est bien la conscience qui détermine le positionnement de la femme dans la société. Autrement dit, **les femmes ne peuvent pas mener une résistance sociale sans avoir conscience de la valeur de leur action**. Cela s'applique aussi sur d'autres catégories sociales, parmi lesquelles il y a ce qu'on pourrait appeler « **les oubliés de l'histoire** ». C'est à ce titre que la réflexion prend sa vraie valeur. D'un côté parce qu'elle lui permet de dépasser le préconstruit -une vision historiciste portant sur le statut de la femme-, d'un autre, pour pouvoir le transformer. C'est en tirant des enseignements du passé, qu'elle développe un regard critique. S'agissant des écrits d'Appadurai, ils taitent de façon générale la question des valeurs dans un contexte globalisé. À travers "**La modernité débordée Dimensions culturelles de la globalisation**"(1) par exemple, Appadurai met l'accent, entre autres, sur la globalisation, la mondialisation, la modernité, la dislocation et la différence dans l'économie culturelle et les paysages ethniques globaux etc. A propos de la modernité, cet

³⁶ Voir à ce propos pour plus de détails, http://www.huffingtonpost.fr/anne-verius/gayatri-chakravorty-spivak-parle-avec-elles_b_6158226.html, consulté le 22/11/2017 Voir, <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-224.htm>, consulté le 21/11/2017.

³⁷ C'est nous qui traduisons. L'ouvrage est écrit à l'origine en anglais. La copie dont nous disposons est en espagnol. La première édition de ce livre en anglais, était publiée en 1996 alors que l'édition espagnole est parue en 2001. La durée qu'a prise ce livre avant d'être publié est six ans. Nous précisons à ceux qui s'intéressent aux études culturelles et comparatives qu'Arjun Appadurai est un sociologue culturaliste et anthropologue, il était codirecteur du centre des études culturelles transnationales de l'Université de Pennsylvanie et il l'a achevé quand il était à l'Université de Chicago. Il a manifesté son intérêt aux études culturelles, interdisciplinaires et comparatives depuis son jeune âge.

anthropologue américain précise qu'il est plutôt question "d'un projet incomplet". A cet égard, il est pertinent de dire que le multiculturalisme dont il parle, devrait être un enrichissement de la culture humaine plutôt qu'un enlisement dans des questions relatives à la dichotomie antithétique suivante : **valeurs centriques et valeurs périphériques**. Surtout que, pour lui, le multiculturalisme est un ensemble de particularités qui doivent se compléter. Ceci dit, il faut prôner les contextes discursifs plutôt que les contextes conflictuels.

A cet égard, il a consacré une grande partie dans son livre intitulé "**Fear of small numbers an essay on geography of anger**" (Peur des petits nombres un essai sur la géographie de la colère), pour parler des clashes en distinguant entre clashes des civilisations et civilisations des clashes. La guerre contre les Etats-Unis d'Amérique menée par exemple par certains mouvements islamistes, reflète en profondeur le danger que représentent les terreurs globalisées, en l'occurrence le terrorisme qui dépasse les frontières étatiques et qui participe de la complexification de ce monde transnationalisé. Pour lui, le danger, la terreur, la violence etc, dans le contexte de la globalisation, ne proviennent pas uniquement de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur. Ces phénomènes trouvent leur enracinement dans l'époque coloniale. Ces actes poussés vers l'extrémisme en même temps qu'ils mettent en question la politique extérieure américaine, ils interpellent le puritanisme moral (la droiture morale excessive) chez une quantité de groupes religieux à travers le monde, notamment quelques groupes religieux extrémistes dans le monde musulman³⁸. Des groupes fondamentalistes et néo-fondamentalistes dont les convictions culturelles sont diamétralement opposées à la démocratie. Face à ce nouveau monde, cet anthropologue américain affirme que l'entichement de la violence globalisée doit être pensé profondément, car si les civilisations d'aujourd'hui subissent plus de chocs, cela montre, tant soit peu, qu'il y a des frontières culturelles, religieuses et partant identitaires, en quelque sorte, infranchissables. Et l'une des thèses à mettre en valeur dans ce monde animé par des vagues de violence, les disparités et les conflits, est bien celle qui défend le multicentrisme plutôt qu'un monde unicentrique et unipolaire présidé par les Etats-Unis d'Amérique. Ici, Appadurai défend au juste l'unité du genre humain autour duquel il y a des cultures variées. De cette sorte, l'on comprend aisément la dimension relativiste des valeurs et l'on finit par intégrer corps et âme l'humanisme éclairé au sens le plus large du terme. Si Appadurai évoque incessamment la centralité occidentale et plus précisément américaine, ce n'est pas pour légitimer en contrepartie la violence à laquelle participent intensément quelques extrémistes musulmans, c'est plutôt pour la dénoncer tout en essayant de comprendre l'origine de l'extrémisme. La normalisation avec la violence n'est

³⁸ Voir à ce propos pour plus de détails, "The civilization of clashes" in **Fear of small numbers an essay on geography of anger**, Arjun Appadurai, Durham and London (New York), Ed. Duke University Press (Public planet books), 2006, pp. 15-33.

pas ce qui assurerait l'équilibre entre ces deux mondes. C'est la raison pour laquelle Appadurai à l'instar de Chaubet, examine de près l'irruption du fanatisme comme celle du fondamentalisme islamique en s'arrêtant sur ses particularités idéologiques et insiste, à ce propos, sur l'horizon périlleux de ce mouvement extrémiste dont le fonctionnement s'appuie sur des organisations cellulaires dénationalisées. Il en ressort assez clairement que la question de la tolérance doit être pensée profondément, car du moment qu'on se pose la question suivante : qui va tolérer qui ? Cela laisse entendre qu'il s'agit d'un supérieur face à un inférieur. Défendre une nouvelle éthique culturelle de la tolérance, pourrait déboucher, entre autres, sur ce qu'il convient d'appeler "le respect mutuel". Dans cette même optique, il importe de dire qu'une vraie éthique, qu'il soit chez Appadurai ou Spivak, est une pratique. Autrement dit, "une instantiation" et qui dit "instantiation" dit un exemple d'un problème de nature éthique exigeant une allégorisation de la part de la critique³⁹. Une éthique qui ne mène ni à l'utopie ni au désastre. Pour Homi Bhabha, ce sont bien les positions discursives qui peuvent assurer le retour à l'équilibre. Si l'on se réfère à Bernard Lewis concernant le conflit entre l'Occident et l'islam, on trouve que celui-ci est allé très loin en précisant que

« le problème central pour l'Occident n'est pas le fondamentalisme islamique. C'est l'islam, civilisation différente dont les représentants sont convaincus de la supériorité de leur culture et obsédés par l'infériorité de leur puissance⁴⁰. »

Voilà pourquoi Al-Qaeda aux yeux d'Appadurai, est une organisation qui ne soulève pas uniquement la question du terrorisme globalisé, mais elle le dépasse pour éveiller en nous des questions d'ordre économique, social, culturel, ethnique, éthique etc. Lors de son analyse de la globalisation, l'anthropologue américain insinue que celle-ci pourrait être vue comme : « une nouvelle phase (face) du capitalisme, ou d'impérialisme, ou de néocolonialisme, ou de modernisation ou de développementalisme.⁴¹ ». Cela rend l'idée du dialogue des cultures plus difficile dans un monde de plus en plus globalisé. Manifestement, cela problématise davantage les questions d'ordre culturel et religieux. D'où la multiplication des géographies de la colère à travers le monde. Pour cette raison, on a besoin d': « [...]une voix transparente d'une humanité responsable »([...]the

³⁹ Voir, Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone, in <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501247ar.pdf>, Ibid., p. 88, consulté le 30/11/2017.

⁴⁰ Bernard Lewis(Cité in, *Le choc des civilisations*, Samuel P. Huntington, Paris, Odile Jacob[1996]2000.) in, *La mondialisation culturelle*, François Chaubet, Paris, Puf Point Delta, 2013, pp. 78-79.

⁴¹ Voir, ibid., p. 36. C'est nous qui traduisons de l'anglais.

transparent voice of a responsible humanity)⁴² pour reprendre les termes de Spivak. Il importe de dire ici que la globalisation en tant que politique postcoloniale, vise en profondeur la superficialisation de la différence des non-occidentaux et ce pour les maintenir dans le rang des subalternes. Face à cette réalité, il s'engage à dénoncer la réduction des différences culturelles à de simples traits stéréotypés et se consacre à la libération des savoirs colonisés. Son mérite réside dans l'analyse des valeurs culturelles dans un monde globalisé. Son intérêt primordial, c'est d'être audible et utile autant aux spécialistes qu'aux non-spécialistes.

Il semble qu'il a bien réussi sa gageure surtout qu'il est conscient du fait que la globalisation tend, entre autres, à extranéiser les différences en vue de les marginaliser et finir par les rejeter. Conjointement à ceci, et en plus du thème de la radicalisation et de l'hégémonie analysés en profondeur par Appadurai dans beaucoup de ses écrits, il y a une interrogation non moins importante qui a suscité notre intérêt : la profonde crise identitaire de l'être arabo-musulman, ne trouve-t-elle pas son enracinement dans son « rejet » de la modernité ? Il pourrait y avoir de multiples réponses, mais, au bout du compte, on ne peut pas écarter du débat le rapport de cet être arabo-musulman à la modernité. Le sociologue et culturaliste américain a lié cette crise déstabilisante à la distance prise au monde musulman à l'égard des valeurs de la modernité. Ici encore, il importe de s'interroger : S'il est clair que la religion ne peut pas porter la responsabilité de toutes les violences perpétrées, est-il logique d'accepter toutes les interprétations du texte sacré ?Est-il plausible de restreindre les valeurs universelles au nom de certaines interprétations religieuses ?Est-il acceptable d'octroyer à l'Islam la palme d'or de l'obscurantisme ?Pourquoi le monde arabo-musulman ne produit-il pas de nouvelles valeurs concurrentielles qui constituerait ses propres Lumières pour faire contrepoids à l'hégémonie occidentale ?Pourquoi ce monde ne voeute-t-il pas un culte digne de grandeur à la civilisation de l'universel plutôt que rester enlisé dans sa propre culture ?Quoi qu'on dise, cette montée en puissance de « la violence sacrée ! », et de l'obscurantisme, implique une mutualisation des efforts pour une mise en chantier d'une vraie réflexion sur la diversité culturelle, la pluralité des modes de vie, les valeurs universelles et le vivre-ensemble.

C'est au moment où l'occidentalisme estimera avoir tout aboli dans la culture de l'autre pour maintenir et faire perdurer son hégémonie que la critique culturelle intervienne pour combler ce point rompu de l'histoire de l'opprimé. Effectivement, Spivak comme Appadurai, en perçant l'opacité du discours colonial et en fustigeant ses structures sous-jacentes(les procédés esthétiques), ils

⁴² <http://abahlali.org/files/Can the subaltern speak.pdf>, p. 101, consulté le 28/11/2017.

engendrent non seulement de nouvelles significations accumulées sur le dominé, mais aussi et surtout de nouvelles positions critiques plus viscérales et partant réformatrices dont les rôles et influences ouvrent de nouveaux horizons culturels. Ce positionnement critique se trace comme objectif de porter plus d'éclairage sur le statut de l'entre-deux(*In-between*) en tant que fruit d'un métissage culturel qui nous ouvre sur une troisième voie identitaire et culturelle et non pas un simple reflet de l'indétermination. Ceci dit, se laisser féconder par les apports culturels de l'autre, ne doit pas faire prévaloir son hégémonie. Tout doit se faire dans un rapport d'égal à égal par la reconnaissance au préalable de la différence de tout un chacun. D'autant que l'hégémonie culturelle, met éventuellement en cause tout rapport influençiel à l'autre et à sa richesse foisonnante voire brasillante.

L'intérêt primordial de Spivak, consiste à mettre en cause tout ce qui constitue notre imaginaire postcoloniale, à examiner de tout près le pouvoir systémique du dominant, ou pour le moins son impact. C'est ce processus qui va libérer le subalterne et tous ceux qui sont dans une position de subalternité(une position sans identité selon Gramsci)⁴³. A cet égard, il convient de rappeler que Spivak, en développant ce concept de "subalterne" qu'elle emprunte à Gramsci, tend à jeter plus de lumières sur l'impasse culturelle des prolétaires, des sous-classes et des oubliés de l'histoire⁴⁴. Pour elle, la subalternisation est un processus et que l'identité n'est pas fixe, elle est plutôt mouvante par définition. A cela, il convient d'ajouter que, dans cette démarche, Spivak se sert de tous les savoirs accumulés sur "le dominé"; notamment les sciences humaines pour décoloniser la culture de l'opprimé et déconstruire les modes de domination. Ses écrits sont rigoureusement bien argumentés. Cette auteure frappe par sa capacité à associer et mobiliser dans ses approches critiques de multiples disciplines. Dans ces critiques et réflexions, elle s'emploie à stigmatiser l'extrémisme impérialiste qui cultive chez le dominé la violence, le chauvinisme(le mythe de la nation), le communautarisme, le sectarisme, le tribalisme, le paternalisme, le patrimonialisme etc. Ici, il importe de dire que la critique littéraire ou encore culturelle, ne sont pas, pour elle, une fin en soi, c'est plutôt des alternatives pour déconstruire l'hégémonisme occidental⁴⁵. De cela s'ébauche une nouvelle

⁴³ Voir pour plus de détails, <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, consulté le 23/11/2017.

⁴⁴ Spivak précise à ce propos qu'« On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! On ne peut donc dire « Je suis un subalterne » sans trahir la notion même de subalterne. Cette récupération identitaire de la notion de subalterne est vraiment dommage. Cela reste néanmoins un concept extrêmement utile pour penser l'histoire de l'oppression, de la domination, de l'exploitation, de l'exclusion. », ibid.

Ici Appadurai fait allusion aux identités déterritorialisées à cause du flux médiatique.

⁴⁵ Voir à ce propos pour plus de détails, Critiques, **Regard sur ... Gayatri Chakravorty Spivak, En d'autres mondes, en d'autres mots : Essais de politique culturelle** (Payot, Paris,

conceptualisation du colonialisme et du postcolonialisme et partant de la critique culturelle visant à examiner les tréfonds des différents antagonismes dans leur globalité, contextualité et relationnalité. Sur la base de cette nouvelle conceptualisation, Spivak fonde ce qu'elle appelle « **Le régionalisme critique** ».

Selon elle, **Le régionalisme critique** "est une notion géopolitique qui permet de penser une multitude de situations sociales, culturelles et juridiques mouvantes, instables, « critiques », en lieu et place du prisme d'analyse de l'État-nation, lequel a été vidé de sa substance par la globalisation des échanges. La notion de « **régionalisme critique** » est en ce sens, comme son objet, un concept très complexe, mais plein d'avenir.⁴⁶"

Autrement dit, une nouvelle configuration identitaire et culturelle « **multi-située** » (**multi-sited**) d'autant que la révolution médiatique a généré des nationalismes diasporiques, des dynamiques transfrontalières, de nouvelles localités et des identités modernes⁴⁷.

Voilà ce qui cautionne son opposition à l'occidentalisation systématique des cultures tiers-mondistes au nom de l'universalisme et de la mondialisation. Le rapprochement que beaucoup font -un certain temps- entre occidentalisation et européanisation, se tourne aujourd'hui plutôt vers l'américanisation. C'est dans ce contexte culturellement hégémonique qu'intervient Appadurai pour analyser les effets de l'hégémon. C'est effectivement en examinant les valeurs de l'ère de la mondialisation-globalisation que le sociologue culturaliste américain, arrive à contourner et mesurer les effets du pouvoir culturel occidental sur le monde. Et s'il nous est permis de qualifier la critique culturelle dans ces contextes plus mouvementés, on pourrait dire qu'elle est porteuse d'un nouveau regard néo-postcolonial dont la signification des sous-entendus tournent autour des thèmes plus pointus comme, "la violence sacrée", "les crispations identitaires", "les géographies de la colère", "les civilisations des chocs"(1), etc, qu'on ne peut pas comprendre, à notre sens, sans déconstruire les structures sous-jacentes de l'anthropologie autant culturelle que politique. Cela trouve sa justification dans le

2009, 512 pages) et **Gayatri Chakravorty Spivak, Nationalisme et imagination** (Payot-Rivages, Paris, 2011, 158 pages) par Virginie Dutoya, Travail, genre et sociétés n° 28 – Novembre 2012, p. 225, consulté le 03/12/2017.

⁴⁶ Voir pour plus de détails, <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, consulté le 23/11/2017

⁴⁷ Voir à ce propos pour plus de détails, APPADURAI Arjun (2001), <i>Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation</i> Paris: Payot, 322 p. Note de lecture par Fabien Granjon Enseignant-chercheur en post-doctorat - France Télécom R&D / Université de Rennes I [file:///C:/Users/pc/Downloads/58-58-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/58-58-1-PB%20(1).pdf), consulté le 22/11/2017.

fait que le discours culturel n'est pas l'unique incarnation du pouvoir, il y a en plus de celui-ci, le discours politique. Concrètement, les fluctuations de la critique culturelle se manifestent largement à travers le politique. Pour donner plus de persistance et de consistance à la question des valeurs, Appadurai est surtout motivé par cette volonté d'incorporer dans son entreprise scripturaire la dimension globale pour déconstruire cette autosatisfaction narcissique de l'Occident. Voilà pourquoi il a centré ses efforts sur l'homme global. C'est effectivement en ayant publié "Condition de l'homme global" ([« The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition »]) en 2013, qu'il prend acte de ce formidable potentiel de l'interculturel planétaire pour examiner de tout près la question des valeurs. Cette démarche s'inscrit dans une dynamique libératoire de l'homme et plus précisément ; l'homme aliéné, réprimé, subjugué etc. Il est pertinent d'ajouter ici que cet anthropologue américain, a comme but de produire de l'éveil ; contribuant ainsi à la stabilisation du monde où la violence a pris des dimensions paroxystiques. Pour nous, cela témoigne en profondeur de cette transition à la fois difficultueuse et problématique d'un monde unipolaire vers un monde multipolaire. Un monde occidental qui s'efforce de maintenir sa politique hiérarchisante et polarisante et un monde sudique qui se bat au quotidien pour s'imposer. A l'aune de cette phase transitoire, force est de constater que le discours de la critique culturelle a tendance à se radicaliser pour faire contrepoids à une éventuelle montée en puissance d'un discours néocolonialiste ou encore néopostcolonialiste.

Il est intéressant de rappeler dans ce contexte qu'Appadurai est conscient du fait que le conflit des valeurs est un conflit de pouvoirs et partant d'intérêts. Il va sans dire qu'il a reconnu que ce conflit que l'on vit aujourd'hui, s'origine, entre autres, dans l'époque coloniale et dont les résidus sont tantôt sous-jacents tantôt manifestes. Cette époque, en ce qu'elle a de plus répressif et intense, a comme répercussion concrète l'unipolarité économique avec toutes ses ramifications hégémoniques à travers le monde. Ce sont bien ces ramifications hégémoniques qui discreditent le discours prônant la diversité culturelle. Appadurai, en ayant fouiné dans les coulisses de l'hégémon, s'engage dans la défense de la différence. Celle-ci, contrairement à la diversité culturelle, renvoie plus précisément aux spécificités identitaires.

Appadurai souligne qu'il s'agit plus précisément d'un choc entre différents modes d'organisation à grande échelle (clash between different modes of large-scale organization), voir pour plus de détails, *Fear of small numbers an essay on geography of anger*, Arjun Appadurai, Durham and London (New York), op. cit., p. 31. Pour lui, ce qui est prioritaire, c'est la reconnaissance de la différence de l'autre. De façon plus concrète, la différence dans l'égalité en plus du respect mutuel. C'est cela qui donne sens à l'édification de la solidarité civilisationnelle.

Ce positionnement d'Appadurai est basé sur un nouveau regard critique de la réalité culturelle du monde en fondant ses thèses sur la pluridisciplinarité et sur le croisement d'approches tout en portant un intérêt spécifique à l'économie. Il importe d'ajouter ici que les idées qu'il élabore sur la condition de l'homme global, se ressourcent d'un dialogue intarissable entre la réalité telle qu'elle se manifeste à travers la culture et les aspirations futures. Au fait, cet auteur, en rejetant toutes les formes d'hégémonisme et de réductionnisme, défend avec acharnement les valeurs de l'égalité et de la liberté. Du coup, l'accomplissement de l'humanité de l'être humain, passe obligatoirement par ces valeurs.

Etant convaincu du fait que l'imaginaire se charge profusément d'une symbolique densément révélatrice, Appadurai s'est consacré à l'étude de ses structures, notamment les valeurs qu'il incarne. Voilà pourquoi d'ailleurs il le spécifie comme suit : « *l'anthropologie de l'imaginaire* ». C'est ainsi qu'il se met à creuser dans les limbes et les tréfonds de l'homme global en approchant et évaluant au tout près la pensée symbolique de cette « discipline » : la vie mentale des personnages, les valeurs symboliques, les images mentales, l'observation de la construction des images et leur noyau organisateur, les rêves, les rêveries, les mythes, la psychologie religieuse, l'aliénation, la névrose, la psychose, les visions, les hallucinations. Manifestement, l'étude de l'imaginaire d'un angle anthropologique, se justifie aussi par le fait qu'il contient des images puissamment suggestives. Les images sont « *le moule affectif représentatif des idées* » précise Gilbert Durand⁴⁸.

Il est tout à fait clair que la critique culturelle dans un contexte hégémonique, prend une dimension plus acerbe, cependant et au-delà de ceci, le rapport à la culture en soi est problématique. Il suffit de dire qu'il n'y a pas de culture sans entrecroisement des différences et par là d'inter-influences. Sur cette base, il est légitime de s'interroger : Est-il logique de parler des impuretés culturelles qu'elles soient dans le contexte colonial ou postcolonial ? Est-il possible de parler d'une origine spécifique de la culture sans tomber dans l'idéalité ?

Il n'est pas d'ailleurs étonnant que cette culture hégémonique, comme le souligne Bhabha, à bien des reprises, est liée un tant soit peu au stéréotype d'autant que : « [...] le stéréotype est à la fois un substitut et une ombre.⁴⁹ ». Effectivement pour désautoriser les systèmes culturels hégémoniques, il est

⁴⁸ Gilbert Durand, in [https://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire fr 14969.html](https://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire-fr-14969.html), consulté le 23/11/2017.

⁴⁹ Homi k. Bhabha, *Les lieux de la culture une théorie postcoloniale*(traduit de l'anglais (Etat-Unis) par Françoise Bouillot), op. cit., p. 143.

prioritaire de reconnaître : « **un droit à la différence dans l'égalité⁵⁰** ». A cela il faut ajouter que pour élaborer une nouvelle théorie culturelle de performance, cela nécessite une ouverture sur la pluridisciplinarité et la question des valeurs dans le contexte de la globalisation. Il va sans dire que l'étude du concept du pouvoir dans les relations culturelles internationales ne serait que bénéfique à la reconstruction de l'humanisme sur de nouvelles bases : le droit effectif à la différence, l'égalité culturelle, la culture savante et populaire, un compromis entre l'homogénéisation et l'hétérogénéisation culturelle, une pragmatique culturelle, fusionnement de la diversité pour en faire une unité harmonieuse, le souci de faire en sorte que le modus vivendi et le modus operandi se complètent réciproquement pour donner une forme d'ensemble exemplaire, dépassement de la dichotomie culturelle classique centre/périphérie. A cela s'ajoute l'importance de la surestimation des valeurs productives basée sur l'échange, le dialogue, la critique, l'autocritique et la subversion. C'est cela qui pourrait nous amener vers un fond(s) de signification(s).

On comprend bien par là que les inégalités culturelles qui caractérisent le paysage culturel global, sont dues à plusieurs facteurs dont ceux relatifs au pouvoir économique, ethnique, systémique etc. En s'opposant à toutes les stratégies hégémoniques, le dominé mène un mouvement révisionnaire afin qu'il puisse faire face au dominant, bannir les rapports de forces et accéder à ce que Bhabha appelle la « **sécurité panoptique** ». A ce propos, il importe de dire qu'on ne peut pas neutraliser les cultures pour faire dominer une autre, en ce sens que celle-ci devient épicentrique. La culture ne s'enrichit que dans sa mise en relation avec d'autres cultures (relationnalité/contextualité). Il importe de dire à cet égard que le concept de l'interculturalisme est : « **l'idée d'un échange fructueux entre différents groupes culturels qui vont enrichir toute la société⁵¹** ».

Reste à dire que l'évolution des positionnements intellectuels de la critique culturelle chez Gayatri Chakravorty Spivak et Arjun Appadurai, en s'appuyant sur l'analyse de la réalité culturelle, entre autres, la subalternité et la question des valeurs, débouche sur la nécessité de restituer à l'opprimé sa valeur et ses droits. Il est à rappeler que Spivak dont les approches sont particulièrement heuristiques et

⁵⁰ Etienne Balibar (*Masses, Classes, Ideas*, (trad. James, Swenson), New York et London, Routledge, 1994, p. 56), in *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ C'est nous qui traduisons de l'anglais en français.

Voici le texte original en anglais : ([...] the concept of interculturalism, which emphasises “the idea of a fruitful exchange between different cultural groups that will enrich the whole society”(European Commission2009:3) A multicultural Italy? Riccardo Armillei in, *Cultural, Religious and Political Contestations The Multicultural Challenge*, collectif, Switzerland, Ed. Springer, 2015, p.138

éclectiques, s'est consacrée à défendre une nouvelle éthique de la diversité basée sur le respect de la différence à travers une pratique réitérative de la critique⁵². Pour elle, être reconnu dans son identité et sa différence, revient à dire ; s'éloigner de l'indétermination et de l'indicibilité, contester la masculinisation excessive, se sentir libre et autonome dans ses décisions, abolir le statut d'un être clivé, marginalisé, réprimé, invisibilisé et subalternisé. Autant dire, si on a à synthétiser les fondements de sa théorie critique, on pourrait les résumer dans trois éléments : l'anti-essentialisme, c'est-à-dire l'exclusion du sujet pour accéder à plus d'objectivité(elle s'appuie ici sur les thèses de Karl Marx et Jacques Derrida). Le deuxième élément, c'est l'opposition forcenée à la violence épistémique occidentale dans son rapport au tiers-monde(ici elle s'est basée sur la thèse de Michel Foucault) dans la mesure où les représentations de l'Occident sur le reste du monde sont basées sur les décombres de la vérité. Ce positionnement intellectuel et critique de Spivak, constitue dans notre point de vue un vrai contre-pouvoir et une vraie sédition parce qu'ils s'affranchissent des contraintes idéologiques et hégémoniques. En d'autres termes, une opposition au pouvoir systémique de la domination occidentale. Le troisième élément, renvoie à la tradition *Sati*. Il s'agit plus précisément ici des sacrifices des femmes veuves en Inde. A travers l'évocation de cette tradition, Spivak, la révolutionnaire sans fanatisme⁵³, tend à nous dire que parfois les subalternes, même s'ils font d'énormes sacrifices pour être entendus, ils n'y arrivent pas⁵⁴. Voilà pourquoi penser le lien du patriarcat et du colonialisme laisse encore à désirer et ce pour contester l'androcentrisme, l'essentialisation des stéréotypes, la culturalisation masculine des inégalités, les visions orientalistes et toutes les formes de domination. Autant dire, à débusquer les marges de l'épanouissement en vue de renforcer les nouveaux postulats émancipateurs⁵⁵. C'est pour cette raison que

⁵² Voir à ce sujet pour plus de détails, Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501247ar.pdf>, Ibid., pp. 91-92, consulté le 30/11/2017

⁵³ On reprend ici les mots de Isaiah Berlin « Un revolucionario senza fanatismo », voir, *Il potere delle idee*(A CURA DI HENRY HARDY TRADUZIONE DI GIOVANNI FERRARA DEGLI UBERTI, titolo originale, The power of ideas), Milano(Italie), Adelphi edizioni,2003, pp. 143-157.

⁵⁴ Ces trois fondements critiques dont on a parlé sont la synthèse de Khalifa Touré. Voir : Gayatri spivak, ou la critique littéraire au service de subalternes, in http://www.dakaractu.com/Gayatri-spivak-ou-la-critique-litteraire-au-service-de-subalternes_a51472.html, consulté le 02/12/2017.

⁵⁵ On reprend ici les mots de Luciano Fabbri « fortalecimiento de nuevos postulados emancipatorios » in *Apuntes sobre Feminismos y construcción de poder popular*, Puño y Letra Editorialismo de Base, Argentina, 2013, p. 50. C'est nous qui traduisons de l'espagnol.

l'écriture est une forme de contre-stigmatisation de la femme, une forme de résistance et de militantisme. En dépit des grands efforts très louables qu'elle a déployés à ce niveau, il est à reconnaître que la question du pouvoir culturel, de par les positionnements intellectuels qui en émanent, reste un domaine qui présente jusqu'à aujourd'hui plusieurs problématiques surtout que le pouvoir ne peut se tenir s'il ne se ressource pas des flux interculturels en ce sens que le droit culturel ne peut devenir le synonyme d'une entité identitaire imperméable. A cela vient s'ajouter une autre problématique non moins importante. Celle-ci a trait à la complexité des frontières culturelles dans son versant identitaire et souverainiste. Cela pourrait, à notre humble avis, ouvrir de nouveaux horizons aux études culturelles. S'agissant d'Appadurai, celui-ci s'est employé à défendre un monde multiculturel et multicentrique en investissant la pluridisciplinarité et le croisement des approches. Son souci majeur, c'est de rendre ses positions intellectuelles plus influentes et dépasser la critique aphone et les expériences de l'aporie auxquelles certains détracteurs tentent de l'amener. C'est ce qui le rapproche de Stefan Collini. Pour ce professeur à l'Université de Cambridge, la critique culturelle ne s'occupe pas uniquement de la culture, mais aussi « **du discours public prédominant** »⁵⁶. Enfin, ce qu'il y a à retenir, c'est que Spivak et Appadurai s'accordent sur l'obligation de s'opposer aux différentes formes de pouvoir⁵⁷ et d'hégémonie postimpérialiste.

Corpus de base

-Appadurai Arjun, **Fear of small numbers an essay on geography of anger**, Durham and

London (New York), Ed. Duke University Press (Public planet books), 2006

-Appadurai Arjun, **La modernité débordée Dimensions culturelles de la globalisation**(titre original : Modernity at large : Cultural Dimensions of Globalization, traduit de l'anglais en espagnol par Gustavo Remedi en 2001), Minnesota(Etats-Unis d'Amérique), Ed. University of Minnesota press, Minneapolis, 1996

⁵⁶ Voir, **¿QUÉ ES LA CRÍTICA CULTURAL?**, p. 33, in
<file:///C:/Users/pc/Downloads/Francis%20Mulhern,%20Qu%20es%20la%20crtica%20cultural,%20NLR%2023,%20September-October%202003.pdf>, consulté le 03/12/2017

C'est nous qui traduisons de l'espagnol.

⁵⁷ On entend par cela le pouvoir dans le sens foucaldien, c'est-à-dire une « une microphysique du pouvoir», voir pour plus de détails à ce sujet, **L'archéologie du savoir**, Michel Foucault, France, Editions Gallimard, 1999(première édition1967).

-Spivak, Gayatri Chakravorty, **En d'autres mondes, en d'autres mots : Essais de politique**

culturelle (In Other Worlds: Essays in Cultural Politics), Paris, Payot, 2009

- Spivak , Gayatri Chakravorty, **Nationalisme et imagination**, Payot-Rivages, Paris , 2011

-[http://abahlali.org/files/Can the subaltern speak.pdf](http://abahlali.org/files/Can%20the%20subaltern%20speak.pdf), p. 101, consulté le 28/11/2017

Bibliographie :

-Bhabha, Homi k., **Les lieux de la culture une théorie postcoloniale**(traduit de l'anglais

(Etat-Unis) par Françoise Bouillot), Paris, Editions Payot, 2007

-Collectif, **Cultural, Religious and Political Contestations The Multicultural Challenge**,

Switzerland, Ed. Springer, 2015

-Chaubet François, **La mondialisation culturelle**, Paris, Puf Point Delta, 2013

-Berlin Isaiah, **Il potere delle idee**(A CURA DI HENRY HARDY TRADUZIONE DI GIOVANNI FERRARA DEGLI UBERTI, titolo originale, The power of ideas), Milano(Italie), Adelphi edizioni, 2003

-Fabbri Luciano, **Apuntes sobre Feminismos y construcción de poder popular**, Puño y Letra Editorialismo de Base, Argentina, 2013

-Foucault Michel, **L'archéologie du savoir**, France, Editions Gallimard, 1999(première édition1967)

Webographie

-<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2012-v44-n1-socsoc0262/1012142ar.pdf>, consulté le 28/11/2017

-http://www.huffingtonpost.fr/anne-verjus/gayatri-chakravorty-spivak-parle-avec-elles_b_6158226.html, consulté le 22/11/2017

-<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-224.htm>, consulté le 21/11/2017

-[http://abahlali.org/files/Can the subaltern speak.pdf](http://abahlali.org/files/Can%20the%20subaltern%20speak.pdf), p. 101, consulté le 28/11/2017

-<http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>, consulté le 23/11/2017.

-Critiques, Regard sur ... **Gayatri Chakravorty Spivak, En d'autres mondes, en d'autres mots : Essais de politique culturelle** (Payot, Paris , 2009, 512 pages) et **Gayatri Chakravorty Spivak, Nationalisme et imagination** (Payot-Rivages, Paris,

2011, 158 pages) par Virginie Dutoya, Travail, genre et sociétés n° 28 – Novembre 2012, p. 225, consulté le 03/12/2017

-APPADURAI Arjun (2001), <i>Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation</i>Paris:Payot, 322 p. Note de lecture par Fabien Granjon Enseignant-chercheur en post-doctorat - France Télécom R&D / Université de Rennes 1 [file:///C:/Users/pc/Downloads/58-58-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/58-58-1-PB%20(1).pdf), consulté le 22/11/2017

[https://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire fr 14969.html](https://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire-fr-14969.html), consulté le 23/11/2017

-Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone, Claire Nouvet, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501247ar.pdf>, Ibid., pp. 91-92, consulté le 30/11/2017.

-Gayatri spivak, ou la critique littéraire au service de subalternes, in [http://www.dakaractu.com/Gayatri-spivak-ou-la-critique-litteraire-au-service-de-subalternes a51472.html](http://www.dakaractu.com/Gayatri-spivak-ou-la-critique-litteraire-au-service-de-subalternes-a51472.html), consulté le 02/12/2017

-¿QUÉ ES LA CRÍTICA CULTURAL?, p. 33, in <file:///C:/Users/pc/Downloads/Francis%20Mulhern,%20Qu%20es%20la%20crtica%20cultural,%20NLR%2023,%20September-October%202003.pdf>, consulté le 03/12/2017.

Écriture féminine au Maghreb au croisement de la transgression

Pr. Bouchra EL ANDALOUSSI

CRMEF/Rabat.

Introduction

Il est vrai que dans le monde de la francophonie, la production littéraire des femmes au Maghreb, est assez jeune, mais elle n'en est plus à ses débuts puisqu'on parle déjà des pionnières, comme Assia Djebbar et Fatéma Mernissi, d'une part et des contemporaines comme Leïla Slimani, de l'autre. Un nombre considérable d'écrits a vu le jour depuis que la femme maghrébine a pris la plume, et qu'elle s'est mise à transcrire ses idées, ses sensations, ses frustrations et ses plaisirs dans des livres, et sous toutes leurs formes.

Les voix des écrivaines maghrébines se sont manifestées depuis qu'elles se sont rendues compte que les personnages féminins dans les écrits des auteurs masculins, ne répondaient pas à leurs attentes, et ne correspondaient qu'en apparence à leur vécu. Laura Freixas précise que « 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.⁵⁸ » C'est peut-être même plus vrai, plus authentique et plus profond.

Ces femmes se sont également aperçues qu'il fallait « arracher » la muselière qu'on leur avait imposée pendant si longtemps, et qu'elles s'expriment enfin, avec leurs propres mots. Najib Redouane affirme, avec justesse, à notre sens, que « seule une expression féminine, innovatrice et inventive peut rendre compte que c'est à la femme de s'interroger sur le discours concernant son identité dans lequel elle est tout autant productrice qu'objet d'étude. C'est que le regard de l'homme écrivain, même quand il veut être objectif et engagé, reste marqué par ce fait indéniable qu'il est homme et que sa perspective aliénante par les préjugés et les stéréotypes dominants, ne saurait, par conséquent, exprimer une vision réelle de l'être féminin. »⁵⁹

⁵⁸ www.Arabian People & Maghrebian World, par O. Hind rencontre autour de l'écriture féminine. Audace du «nous» et liberté du «je», entretien avec Laura Freixas, 3 Mars 2012 dans le cadre du Mois de la femme consacré par l'institut espagnol Cervantès en Algérie, le jeudi 23 Février 2012, consulté le 02/02/2019.

⁵⁹ Najib Réduane, *Ecritures féminines au Maroc : continuité et évolution*, l'Harmattan, Paris, 2006, p35

En se penchant sur cette littérature, nous avons été en effet, interpelée par la tendance de ces auteures à nous présenter une large palette de figures de femmes allant des plus simples aux plus complexes des personnages. Ceux-ci nous transportent en tant que lecteurs dans leurs univers et nous dévoilent leurs réalités. Dans la majorité des cas, ces protagonistes féminines prennent la parole sous une forme autobiographique ou semi-autobiographique pour témoigner des mécanismes d'oppression qui régissent leur statut de subalternes. Les sujets matrimoniaux du corps, de l'amour et du couple sont les aspects les plus immédiats de leurs témoignages.

La réalité maghrébine n'est assurément, pas très aimable vis à vis de la femme. Elle a même tendance à devenir antagoniste et à entraver toute prétention à un quelconque épanouissement. Et depuis les premières productions littéraires féminines, les thèmes traités restent d'actualité parce que justement, cette réalité n'a pas beaucoup changé. Le statut de la femme au Maghreb n'a pas suffisamment évolué surtout depuis les années 80. Elle a acquis certes, quelques droits de plus, mais la société dans laquelle elle se meut ne tolère pas les transmutations, et ceci d'autant plus qu'elle est essentiellement patriarcale.

En effet, le système qui régit les relations entre les individus dans les pays du Maghreb se fonde sur une interprétation assez contingente des préceptes de l'islam, et sur des traditions controversées. C'est la raison pour laquelle, il a depuis longtemps confiné les femmes dans des espaces clos afin de les soustraire aux regards des hommes, mais surtout à la vie et au débat publics. Pourtant, elles ont toujours cherché à transgresser l'ordre établi car il n'a jamais répondu à leurs attentes.

Il y a lieu donc, dans cet article, de voir dans quelle mesure les figures féminines telles qu'elles apparaissent dans les productions d'auteures maghrébines toutes générations confondues, s'installent dans une dynamique de transgression par rapport à des normes sociales contraignantes. On verra également, par quels procédés thématiques et esthétiques ces écrivaines tentent à leur tour, de faire valoir leur droit à l'originalité avec une écriture personnelle remarquable et reconnaissable.

I- Auteures maghrébines : les déclinaisons du féminin:

Les personnages de femmes qui apparaissent chez les écrivaines maghrébines sont divers et multiples. Elles incarnent presque toutes les couches sociales et appartiennent à des mondes variés. Elles dépendent presque toutes néanmoins, d'une même culture. Celle-là même dont certains aspects sont remis en cause.

a- Figures féminines entre rêve et rébellion

Ces aspects sont appelés tantôt « *hudud* » tantôt « *hchouma* » d'autres fois, « *laqaida* ». Autant de noms qui veulent dire presque tous la même chose et qui existent dans le seul but de dresser une forteresse autour des femmes limitant ainsi leurs mouvements et leurs déplacements. Ils se consignent dans un système de convenances et d'habitudes sociales contraignantes. Pour elles, « la plupart du temps *laqaida* est contre les femmes, »⁶⁰ mais on essaye de les justifier par tous les moyens, même avec des propos incohérents comme ceux tenus par l'un des personnages masculins dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi et qui avance que, « quand Allah a créé la terre, (...) 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*. »⁶¹

L'ordre et l'harmonie selon lui sont tributaires du cloisonnement des femmes. Et ce n'est pas le temps ni l'évolution de la société qui a changé cette attitude ni ce comportement.

Si le roman de Mernissi traduit la mentalité régnante dans les années quarante, celui de Siham Benchekroun qui décrit le Maroc des années 90 ne s'en écarte pas tellement puisque Nadia, la jeune protagoniste dans *Oser Vivre* souffre effectivement de l'attitude de son mari vis à vis des codes socio-familiaux qui instaurent des interdits jugés absurdes ;

« Mais enfin chéri, s'écria la jeune femme, jusqu'à quand doit-on subir d'absurdes traditions par simple respect ou par complaisance? Tu ne te rends pas compte que la moindre concession à ces préjugés t'implique dans ta vie la plus personnelle, la plus intime?»⁶²

Il n'est donc pas étonnant de voir ces auteures construire des intrigues où les personnages féminins subissent une éducation aliénante et rêvent surtout de changer leur réalité, « de transgresser les limites ». Ce sont des voix féminines propres qui voient le jour et qui tranchent inéluctablement avec l'autocratie masculine normative. La plupart s'inscrivent en effet, dans une perspective de révolte car pour elles, il est « insupportable de se réveiller avec des murs comme seul horizon. »¹

Perla Servan Schreiber qui a elle-même baigné physiquement dans la civilisation orientale, marocaine en l'occurrence, explique « qu'il est difficile

⁶⁰ Fatima Mernissi, *Rêves de femmes*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1997, p. 81.

⁶¹ Ibid. p. 7

⁶² Siham Benchekroun, *Oser vivre*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1999, p. 45

d'imaginer un système d'éducation plus efficace pour développer le goût de la transgression. »²

Cependant, la transgression ne peut être réalisable qu'après la phase de rébellion. Et les personnages féminins brandissent cet étandard et l'orientent dans différentes directions. Cette révolte est évidemment orientée dans plusieurs directions. Elle vise la mentalité masculine, celle-là même qui considère la femme comme un être inférieur incapable de gérer sa vie personnelle ou celle du couple, et encore moins celle d'une famille et tout cela au nom de la religion et des convenances. Elle est également, dirigée contre l'essence de la société patriarcale, à savoir les convictions surannées qui maintiennent les femmes dans une position d'assujettissement et propulsent les désirs des hommes au premier rang. Puis, il y a les autres femmes qui s'acharnent à perpétuer des us et usages venant d'un autre temps.

Les femmes auxquelles les écrivaines maghrébines confèrent la parole dans leurs romans proviennent de milieux sociaux différents et ont des statuts disparates, mais elles sont presque toutes, animées par le désir de concrétiser leur rêve d'atteindre le bonheur parce qu'une « femme heureuse est une femme qui peut exercer tous les droits, y compris ceux de se déplacer, de se créer, de se mesurer aux autres, sans risquer cependant d'être rejetée. »³

Seulement, la concrétisation de leurs rêves est tributaire de l'adhésion de l'homme car pour ces écrivaines « Construire une nouvelle société passe non seulement par une réévaluation de la femme, dans ses désirs comme ses responsabilités, mais aussi par l'exploration de l'autre, afin de mieux le comprendre et par-delà aboutir à un changement de l'homme dans ses conceptions et son comportement envers la femme⁶³. »

Et l'homme tel qu'il apparaît dans leurs romans n'acquiesce pas toujours aux théories d'épanouissement des femmes. Certains sont convaincus de leur supériorité ou tout simplement de la supériorité du masculin par rapport à tout ce qui est féminin ; alors ce type d'homme accable la femme de tous les maux pour se forger une place de seigneur intouchable.

Face aux aléas de la vie de couple, par exemple, cet homme se protège par tous les moyens pour éviter d'être accusé de la moindre faiblesse. S'il ne réussit pas à avoir un fils c'est la femme qui en est responsable et il n'hésite pas alors, à la répudier. D'ailleurs, Mernissi s'interroge dans son roman à propos d'un homme de pouvoir : « est-ce là un bon dirigeant musulman, qui répudie une femme uniquement parce qu'elle ne lui donne pas de fils⁶⁴ ? » Cet homme est

⁶³ Fatema Mernissi, op.cit., p. 77.

⁶⁴ Perla Servan Schreiber, *La féminité de la liberté au bonheur*, Ed. EDDIF, 1995, p.17

censé donner l'exemple à ses concitoyens et faire preuve de bon sens et de logique dans le raisonnement avant d'être juste et équitable.

Les auteures insistent pour dénoncer l'obstination de certains hommes maghrébins à s'approprier tous les pouvoirs en plus des résistances qu'ils affichent face au désir d'affranchissement des femmes. Pourtant, cela peut s'expliquer par le contrat tacite établit depuis très longtemps entre les deux sexes dans la société orientale et qui d'emblée les privilége puisque « le désir et le plaisir étaient l'apanage du masculin, avec la responsabilité économique. La soumission-« l'obéissance » était la valeur féminine avec l'abnégation. Dans le meilleur des cas, ces valeurs se sublimaient en dévouement, ce qui restaurait au moins le sentiment d'un sens donné à la vie et procurait quelques gratifications secondaires liées à l'approbation sociale⁶⁵. »

Il n'est donc pas étrange de relever dans le roman de Dounia Charaf, *les petites filles et l'oued*, des figures masculines qui déprécient les efforts des femmes, comme c'est le cas de ce commissaire qui « croit toujours que les femmes dans la police sont des secrétaires ! » p229 et que « les machines à écrire ont été imaginées pour que les filles s'y cassent les ongles. » p45.

Ils vont parfois jusqu'à mépriser les femmes qui ont réussi à acquérir leur indépendance financière ou du moins leur statut de personnes actives dans la société.

Dans *les petites filles et l'oued*, les hommes dans le village ont des difficultés à accepter de communiquer avec une femme qui représente le pouvoir même s'il s'agit d'une policière qui enquête sur la mort mystérieuse de l'une des leurs. Une petite fille faisant partie de leur bourg. Alors la policière est amenée à faire appel à des stratagèmes spécifiques pour imposer son autorité

« Assia a parlé dans l'arabe le plus administratif possible, celui de la télévision, des tribunaux, des livres... Elle repasse au dialecte une fois sa position assise. C'est un truc dont elle use envers les hommes dans cet univers provincial et rural, afin de bien leur faire sentir son autorité⁶⁶. »

Fadela Sebti dans son roman, *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina* dénonce vigoureusement les maux de la société musulmane marocaine traditionnelle. Elle estime qu'elle est fondée sur l'hypocrisie religieuse et l'exclusion de la femme. Mireille la femme étrangère scrute la relation des femmes avec l'homme au sein du foyer marocain et se rend compte qu'elle est basée sur la dichotomie : suprématie de l'homme et sujétion de la femme ;

⁶⁵ Fatema Mernissi, Ibid., p. 102.

⁶⁶ Dounia Charaf, Dounia Charaf, *Les petites filles et l'oued*, ED. MARSAM, Rabat, 2012, p.

« Je compris que ce que j'avais pris pour de la sollicitude d'une femme pour son fils, de sœurs pour leur frère n'était que l'attitude servile d'êtres élevés dans la conviction que leur condition était inférieure, que l'homme était le pourvoyeur de fonds et la femme la pourvoyeuse de service⁶⁷. »

Pourtant, la rébellion des femmes prend parfois des formes plus concrètes, plus percutantes et plus ciblées comme c'est le cas dans *La fièvre dans des yeux d'enfant* de Assia Djebar. Celle-ci ancre le récit de sa nouvelle dans la période de la décennie noire d'une Algérie en proie aux attentats de toutes sortes au nom d'un extrémisme religieux violent et agressif. Nawal l'héroïne de cette nouvelle, rejoint « la seconde manifestation (...) pour la sauvegarde des femmes qui (travaillent), elles que des loubards prétendent au nom de la religion, (agressent) dans des petites villes du Sud, du Nord...⁶⁸ »

Elle fait partie de ces femmes qui sont particulièrement convaincues de leur capacité à convertir les mentalités. Alors, loin d'avoir peur pour leur vie, elles bravent l'interdit et sortent dans les rues pour manifester, protester et crier haut et fort leur mécontentement par rapport à l'attitude des hommes qui les stigmatisent au nom de la religion et des traditions. Les « loubards » assaillants ici sont des hommes persuadés de la légitimité de punir toutes celles qui défient leur pouvoir, et investissent l'espace public en tant que femmes actives. Ils se sentent menacés depuis que le pacte dominants/dominés a été brisé. Ils s'aperçoivent malgré eux que les temps modernes qui ont succédé aux indépendances, ont insufflé aux femmes l'ambition de passer à une culture plus ouverte à l'égalité des sexes où on parle plus de consentement mutuel, de devoirs et de priviléges partagés.

b- Le poids d'une culture immuable

Depuis sa prise de parole, c'est un discours par la femme qui remplace le discours sur la femme. Il paraît donc évident de voir dans l'écriture féminine maghrébine, que la majorité des protagonistes sont des femmes. Elles sont pour la plupart dans une dynamique de lutte pour s'affranchir des contraintes coutumières et des interdits religieux qui règlent les rapports de genre en prônant l'obéissance comme signe de respect et de considération. La réalité est que, c'est bien au nom de « *laqaida* » que la femme est gardée en otage et qu'elle est placée de facto sous la tutelle des hommes. Ce qui prouve selon Mernissi que « malheureusement la plupart du temps *laqaida* est contre les femmes⁶⁹. » D'ailleurs, il y a une sorte d'interdépendance entre l'homme maghrébin d'une part

⁶⁷ Fadéla Sebti, *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina*, Ed. Le Fennec, Casablanca, 1995, p 39.

⁶⁸ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, Ed. Actes Sud ; Col. Babel, 1997, p.104

⁶⁹ Fatema Mernissi, op.cit., p. 81

et les usages établis de l'autre puisque « Les lois sont faites de telle manière qu'elles (...) dépossèdent (les femmes) d'une façon ou d'une autre⁷⁰. » Alors, les hommes tentent par tous les moyens de les maintenir vivantes dès le moment où elles protègent leurs priviléges.

La particularité des us et usages au Maghreb est qu'ils sont intimement reliés au fait religieux et acquièrent ainsi des aspects sacrés. Ils se fondent l'un dans l'autre à tel point qu'il est difficile voire des fois impossible de distinguer les frontières qui les séparent.

La soumission aux traditions archaïques prend de ce fait, l'aspect d'une obligation religieuse. Par conséquent, « faire quelque chose de nouveau {est} bid'a, une violation criminelle de la tradition sacrée⁷¹ ». Tout ce qui est « nouveau » n'est pas forcément pernicieux, mais il est prohibé dès le moment où il dévie des sentiers indiqués par les usages devenus sacrés.

Malgré l'ouverture sur le monde moderne, les mentalités dans la société maghrébine n'ont pas suivi. Elles persistent à protéger ce type de coutumes. Les interdits pour les femmes sont nombreux et résistent au temps. Dans *Rêves de femmes* qui brosse la vie dans l'ancien Fès des années 40 et 50, Fatema Mernissi met l'accent sur la dialectique espace intime, dans lequel se meuvent les femmes et espace public qui leur est refusé sauf sous conditions. Les femmes dans son roman ne quittent leurs maisons que s'il s'agit d'occasions particulières, comme pour aller au *hammam* ou pour participer aux scènes de transe animées par des *Gnaouis*, ou alors exceptionnellement, pour aller au cinéma. Elles ne sont cependant, jamais toutes seules, les hommes de la famille, sont continuellement présents à leurs côtés pour les escorter dans leurs déplacements au sein de l'espace public ;

« En ces occasions, les femmes quittaient la maison en procession, tôt dans l'après-midi. Mes cousins marchaient devant, comme pour empêcher les foules de se rassembler pour entrevoir à la dérobée les beautés cachés de la famille Mernissi⁷². »

Dans le Maroc moderne décrit par Dounia Charaf dans son roman *Les petites filles et l'Oued*, les interdits prennent d'autres allures. Si les femmes ont désormais, investi l'espace public en fréquentant l'école puis leur lieu de travail, il n'en demeure pas moins que leurs déplacements obéissent à des codes de conduite bien définis. « On ne se marie pas avec une fille qui a accepté vos avances⁷³, » à titre d'exemple. La « *hachouma* » a fait place à la « *bida'a* » et

⁷⁰ Ibid, p. 82

⁷¹ Fatema Mernissi, op.cit., p. 257

⁷² Ibid., p. 155.

⁷³ Dounia Charaf, op.cit., p. 44.

elles sont toutes aussi préjudiciables pour la femme l'une que l'autre. Najia, l'une des protagonistes du roman est une jeune fille active qui subvient à ses besoins en faisant la cuisine dans la cantine d'une école au sud du Maroc, seulement elle n'est pas à l'abri des commérages. La communauté où elle évolue ne tolère pas qu'elle s'affiche ouvertement avec des garçons de son âge. Cela est possible de souiller sa réputation.

Elle risque par conséquent de perdre l'occasion de se marier avec l'homme qu'elle désire. Malgré son jeune âge, la petite Hassiba le sait :

« -Moi je te dis, le maître, il ne va jamais se marier avec elle (...) »

« - Parce qu'elle va avec les garçons, et je l'ai vue.⁷⁴ »

L'honneur de la jeune fille est ainsi intimement, relié à son comportement dans l'espace public qui est fondamentalement réservé à l'homme. Si elle doit le franchir, son passage requiert d'être furtif et rapide, comme si elle était désolée de le traverser, sinon elle serait désavouée et condamnée à l'opprobre ;

« - Sa mère est bonne à Ouarzazate. Au lieu de la mettre au travail, elle, cette pécheresse toujours à courir dehors au lieu de rester chez elle comme les filles des gens honnêtes⁷⁵. »

D'ailleurs, le drame dévoilé dans ce roman est le résultat de l'oppression effectuée par la société traditionnelle sur les femmes. C'est la peur d'être rejetée par l'homme qu'elle aime et de finir en marge de sa communauté qui a incité Najia à commettre son crime en tuant la petite Hassiba. Même Kébira, la petite enfant se rend compte de l'absurdité de l'équation ;

« - Pourquoi Najia est obligé de tuer ses amies pour pouvoir se marier avec le maître ? (...) – Si elle avait pu se marier quand même, elle n'aurait pas commis ce crime !⁷⁶ »

La constante chez la plupart des auteures maghrébines est que la narration se fait et se défait autour de personnages féminins. Les protagonistes sont presque toutes des femmes. Les hommes n'apparaissent le plus souvent qu'en tant qu'acolytes. Et elles ont certainement le mérite d'afficher une application visible pour rompre avec une image de la femme, saisie uniquement, comme une victime des préjugés communautaires, alors qu'elle peut, elle-même, contribuer au processus de sa propre victimisation ou de celle d'une autre femme. C'est du moins le cas des femmes résignées qui pour la plupart, appartiennent à l'ancienne génération, plutôt conservatrice des systèmes de valeurs hérités d'un passé parfois

⁷⁴ Ibid., p. 156.

⁷⁵ Ibid., p. 54.

⁷⁶ Abdessamad Dialmy, *Le féminisme au Maroc*, Casablanca, Ed Toubkal, 2008, p. 17.

lointain. Ce sont des femmes auxquelles on a inculqué le devoir de soumission jusqu'à ce qu'il soit devenu une seconde nature.

Mernissi met en scène dans son roman, le personnage de Lalla Mani qui incarne cette génération de femmes gardiennes et protectrices des coutumes, les défendant corps et âme, contre toute tentative de révolte de la part des générations suivantes ;

« *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. L'innovation allait de pair avec la laideur et l'obscénité*⁷⁷. »

L'auteure dénonce les dogmes qui prennent le dessus dans la société phalocratique et imposent leurs lois de pérennité aux femmes. Mais ce qui reste surprenant à chaque fois, c'est bien le parti pris de ce qu'on pourrait appeler « *des victimes consentantes* » qui deviennent à leur tour des tortionnaires. On pourrait même les comparer à ces otages souffrant du « syndrome de stockholm », qui finissent par aimer leurs ravisseurs. Peut-être que le contexte n'est pas le même, mais ces femmes sont prises dans un engrenage d'oppression qu'elles perpétuent elles-mêmes et qu'elles transmettent de génération en génération. Elles reprennent et confirment les discours masculins qu'elles devraient condamner. Ceux qui réduisent la femme à un corps-objet de tous les désirs ;

« *Si les femmes étaient libres de courir les rues, dit-elle, les hommes s'arrêteraient de travailler car ils ne penseraient qu'à s'amuser*⁷⁸. »

Le corps de la femme dans la société maghrébine, est ainsi considéré comme une « *fitna* », un mot arabe signifiant désordre public. Ce terme provenant du Coran désigne une menace aux valeurs morales et aux croyances religieuses qui gouvernent cette société traditionnelle. Selon certaines interprétations des textes sacrés, ce corps est à l'origine des souffrances de l'homme. Ainsi, il doit demeurer caché, voilé, mis à l'écart, asphyxié ou même puni parce qu'il pervertit l'homme et le déprave. Il est donc, préférable qu'il reste cloisonné dans un espace privé.

Les auteures maghrébines récusent les forces qui s'associent pour pérenniser cette situation inique où comme l'affirme Abdessamad Dialmy, « *Le pouvoir féminin est lié au simple pouvoir de la séduction et de la sexualité.* »³ Le regard rabaisant porté sur la femme, n'ayant que les mérites de la beauté, du charme et de la procréation, a contribué aussi à la relégation de la femme à un rôle de subordination absolue, loin des lieux du savoir, de la production et de la recherche.

⁷⁷ Dounia Charaf, op.cit., p. 84.

⁷⁸ Ibid., p. 121.

II- Procédés innovants dans l'écriture féminine:

En parallèle à une écriture de la contestation et de la dénonciation de toutes les formes d'asservissement qui réduisent au minimum le champ d'action des femmes, les auteures maghrébines introduisent l'oralité comme moyen de réinvention de cette transmission de la mémoire collective.

a- L'oralité ou la transmission d'une mémoire collective :

Il faut dire qu'il ne s'agit pas d'une entreprise créative. Nombre de leurs homologues masculins au Maghreb ont déjà fait appel à ce procédé. *La Nuit Sacrée* de Tahar Ben Jelloun se présente sous forme d'un conte oral avec la même structure, les mêmes formules contiques et les interpellations permanentes de l'auditoire en l'occurrence ici, les lecteurs : « Dites-moi, compagnons fidèles, devinez, amis du bien, qui était là devant moi, majestueux sur sa jument argentée, ... »⁷⁹ Dans *La mère du printemps*, Driss Chraibi qui est également habitué par les mots et l'imaginaire de la culture originelle, engage l'oralité comme preuve de son profond enracinement dans la terre natale.

Il est donc question d'examiner le fonctionnement et les différentes significations que recouvre la notion d'oralité pour nos écrivaines maghrébines. C'est en cela que leur aventure pourrait revêtir l'aspect de l'innovation. Leur mérite serait d'introduire cette culture orale pour d'autres finalités intimement liées à la réalité féminine. Elles semblent en effet, donner à entendre la parole habituellement tue des femmes, parole qui semble retranscrite directement dans l'écrit.

C'est ainsi que dans *Rêves de femmes*, Mernissi oppose aux images de femmes résignées qui se plaisent dans leur rôle de détentrices de la sagesse ancestrale et de gardiennes de l'esprit des traditions, d'autres figures de femmes qui proclament leur différence. Celles-ci se dressant face à l'enlisement qui a contribué à leur chosification et à la dépréciation de leurs droits. Elles tentent tant bien que mal, de réclamer leur droit à une vie digne, où elles ne seraient plus diminuées dans leur être, où elles ne vivraient pas dans l'ombre des hommes et où elles auraient une existence propre. Alors, dans leur étouffante réclusion, ces femmes maghrébines essayent d'extérioriser leur vécu, leurs sensations, leurs regrets, leurs moments de joie et de tristesse, et même leur révolte. Elles ont également besoin d'évacuer leur surplus d'énergie. Pour ce faire la seule alternative dont elles disposent, c'est leur capacité à user du verbe. Faute d'écriture, puisque ces femmes n'avaient pas le droit de fréquenter l'école, c'est le dire qui a toujours été présent. Dans son article sur l'oralité, Paul Zumthor affirme que « La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement,

⁷⁹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit Sacrée*, Ed. Seuil, coll. Cadres rouge, 1987, p. 1.

le discours que cette société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture : c'est pourquoi un lien spécial et très fort l'attache à la « tradition », celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle.⁸⁰ »

Le dire féminin s'exprime par l'ensemble des proverbes, des contes, des textes lyriques ou autres, qui constituent une matière propice à son expression ;

« *Elle savait parler la nuit, tante Habiba. Rien qu'avec des mots, elle nous mettait tous dans un bateau voguant d'Aden à Maldives, ou nous emmenait sur une île où les oiseaux parlaient comme des êtres humains.*⁸¹ »

Cette parole a certes, permis l'exaltation de soi, mais elle a également, assuré plusieurs fonctions. D'un simple moyen de distraction et de transmission d'enseignements, de génération en génération, elle est devenue un procédé de confession des inquiétudes des femmes et leur a favorisé l'extériorisation d'une détresse permanente. C'est en cela que ce legs s'avère très important, que ce soit sur le plan anthropologique, sociologique ou littéraire.

L'oralité dans les œuvres des femmes maghrébines comprend les chants, les jeux de rôles, les contes et la narration d'histoires comme celles de, ou sur Schéhérazade dont on retrouve la présence aussi bien chez Mernissi que chez Assia Djebar. Elles suscitent même des réflexions assez surprenantes, mais ô combien pertinentes, de la part des auditrices

« *Et pourquoi ne pas renverser la situation au palais et exiger que ce soit le roi qui lui raconte une histoire captivante tous les soirs ? Il se rendrait compte alors combien c'est effrayant d'avoir à plaire à quelqu'un qui a le pouvoir de vous faire couper la tête.*⁸² »

Parfois, comme c'est le cas dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, la parole est déléguée à des narratrices féminines. Elles témoignent de leur vécu, le temps d'un récit, en utilisant un style oralisé, démunie, censé être transposé tel qu'il a été prononcé. Cette transmission orale contribue chez Djebar d'une manière ou d'une autre, à pérenniser l'histoire de son pays

« *La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie, le récit déroule la chevauchée à travers les étendues rousses de ces monts appauvris, où je circule aujourd'hui. (...) La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants : nous nous trouvons au cœur d'une orangeraie du Tell... La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain*

⁸⁰ Zumthor, Oralité. Intermédierités, 169202 <https://doi.org/10.4324/9780203328064>, consulté le 04 février 2019 à 00h56.

⁸¹ Fatéma Mernissi, op.cit., p.27.

⁸² Ibid., p. 21.

comme un plomb⁸³ »

L'oralité dans les écrits des auteures maghrébines leur permet finalement, d'accéder à leur identité authentique puisqu'elle les rattache surtout, à l'univers de leur culture. Naima Bennani-Smires écrit à ce sujet que « le texte de Djebab balance entre deux pôles : oralité et écriture, cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire. Grâce aux chants du you-you, au hululement, au tzarl-rit, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de leur double ombre ; des traditions islamiques et de l'exclusion des colonisés.⁸⁴ »

a- L'inscription du corps et du désir féminins

Le corps est un sujet privilégié dans les écrits féminins. Il est au centre de leurs préoccupations parce qu'il a été la plupart du temps la cause des malheurs de la femme orientale. C'est ce corps qu'on a toujours tenté de retirer de l'espace public, de cloîtrer et de séquestrer par un discours patriarcal humiliant. La société maghrébine jette volontairement un voile nommé *'yahchouma'* sur ce qui se rapporte aux caractéristiques physiques de la femme. D'ailleurs, tout ce qui se rattache au corps de la femme est considéré comme inviolable. En parler est impudique. Le désir féminin est quant-à lui, tabou.

Même les occidentaux sont surpris lorsque Leïla Slimani publie son roman *Dans le jardin de l'ogre* à l'été 2014. Elle le dit elle-même dans *Sexe et mensonge, la vie sexuelle au Maroc*. Elle raconte que « certains journalistes français se sont étonnés qu'une Marocaine puisse écrire un tel livre. Ils entendaient par-là « un livre libre et sexuel », un livre trash et cru, qui raconte l'histoire d'une femme souffrant d'addiction au sexe. Comme si culturellement, j'aurais dû être plus pudique, plus réservée. Comme si j'aurais dû écrire un livre érotique aux accents orientalistes, en digne descendante de Shéhérazade. »⁸⁵

Pourtant, le corps et le désir féminins ont trouvé leur place dans les productions littéraires féminines depuis quelques décennies déjà. C'est une parole qui se délie et qui dévoile le plaisir et le déplaisir au féminin. Dans *Loin de Médine*, Assia Djebab décrit le plaisir ressentit par Oum Keltoum qui « s'enroulait, lascive, autour des reins de Zeid qui fermait les yeux.⁸⁶ »

⁸³ Assia Djebab, *L'Amour, la fantasia*, Le Livre De Poche, 2001, p. 201.

⁸⁴ Bennani-Smires, Naima, "Assia Djebab ou l'identité tatouée" in *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Éd. Lucie Lequin, Maïr Verthuy, Paris: Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 119

⁸⁵ Leïla Slimani, *Sexe et mensonges, la vie sexuelle au Maroc*, Ed. LE FENNEC, Casablanca, 2017, p. 5.

⁸⁶ Assia Djebab, *Loin de Médine*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1991, p. 189.

Bahaa Trabelsi de son côté, défie l'inquisition en désacralisant les interdits sociaux. Chez elle, la femme est épanouie et exprime librement son désir et sa jouissance. Elle prend des latitudes dans un domaine où le privilège a toujours été masculin, et c'est l'homme qui est cette fois-ci, pris au dépourvu par la posture de sa compagne ;

« *Il me caressait fébrilement, maladroitement. Je percevais ses hésitations et sa maladresse comme des signes de faiblesse. Il était à ma merci. Son visage était bouleversé, il semblait au bord de l'évanouissement.*⁸⁷ »

La femme récupère le pouvoir sur son propre corps et décide d'aimer et de désirer avant d'accorder ses faveurs. Dorénavant, elle refuse de subir les relations charnelles dans la sujexion que ses congénères ont longtemps endurée. Le viol conjugal est l'une des manifestations des déplaisirs qui ont défini le supplice féminin et auquel elle a répondu, le plus souvent par une soumission déprimante ;

« *Elle craignait de le vexer en se refusant à lui. Très tôt, elle oublia de le désirer, ou n'apprit pas à le faire, mais fut hantée par la peur de dévoiler son manque de désir.*⁸⁸ »

Ce n'est plus le cas non plus chez Dounia Charaf qui concède à sa protagoniste dans *Les petites filles et l'oued*, le droit au plaisir et le décret comme une manifestation naturelle et légitime. En allant à son rendez-vous galant, Najia tremble den « honte mêlée de plaisir anticipé. Elle obéit à Brahim parce qu'elle en a envie, affreusement envie.⁸⁹ »

Les romancières maghrébines écrivent désormais le corps érotique, le désir et les relations charnelles. Si les unes adoptent un style tout en allégories et en formules délicates oscillant entre la grâce littéraire et l'autocensure, d'autres choisissent une écriture explicite, et sensuelle. Leur objectif à toutes, est de faire réfléchir sur le corps comme espace de plaisir et d'émotion mais aussi de délivrance de la parole désapprouvée. Leur écriture inspire la résolution de rompre le pacte de silence qui a créé les tabous, et de modifier l'ordre préétabli dans la société maghrébine.

Conclusion

Les voix des auteures maghrébines s'élèvent ainsi, pour examiner la mémoire inaccessible et envahir le territoire des interdits. Elles libèrent la parole en campant une multitude de personnages féminins en quête de reconnaissance et d'épanouissement. Elles récupèrent une identité propre, loin de celle que leur a imposée la société patriarcale dans laquelle elles ont évolué.

⁸⁷ Bahaa Trabelsi, *Une femme tout simplement*, Ed. EDDIF, Casablanca, 2002, pp. 36-37

⁸⁸ Siham Benchekroun, op.cit., p.134.

⁸⁹ Dounia Charaf, op.cit., p. 40.

Leur écriture franchit l'espace privé synonyme de cloisonnement et d'oppression pour envahir l'espace public avec des sujets osés, intrépides où elles rendent compte de l'intime des femmes dans les expériences les plus cruciales pour elles. C'est en cela qu'on peut parler ouvertement d'écriture sexuée qui a définitivement les marques du genre. Pour Madeleine Gagnon, l'écriture n'est pas neutre. Des marques du genre féminin ou masculin s'y dévoilent toujours. Cependant, pour les femmes, elle est surtout un espace de liberté ;

« *Les femmes ont un imaginaire différent de celui des hommes, ne serait-ce que parce qu'elles ont pensé dans l'ombre, dans la marge. À partir de cette place, elles ont imaginé le monde, l'ont fantasmé. On peut dès lors croire que l'écriture des femmes serait plus proche du pulsionnel...* ⁹⁰ ».

Bibliographie

- Benchekroun Siham, *Oser vivre*, Casablanca, Ed. EDDIF, 1999
 - Bennani-Smires, Naima, "Assia Djebbar ou l'identité tatouée" in *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Éd. Lucie Lequin, Maïr Verthuy, Paris: Montréal, L'Harmattan, 1996
 - Charaf Dounia, *Les petites filles et l'oued*, Rabat, Ed. MARSAM, 2012
 - Dialmy Abdessamad, *Le féminisme au Maroc*, Casablanca, Ed. Toubkal, 2008
 - Djebbar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre De Poche », 2001
 - Djebbar Assia, *Loin de Médine*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre De Poche », 1991
 - Djebbar Assia, *Oran, langue morte*, Ed. Actes Sud ; Coll. Babel, 1997
 - Mernissi Fatima, *Rêves de femmes*, Casablanca, Ed. Le Fennec, 1997
 - Réduane Najib, *Ecritures féminines au Maroc : continuité et évolution*, Paris, l'Harmattan, 2006.
 - Sebti Fadéla, *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina*, Casablanca, Ed. Le Fennec, 1995
 - Servan Schreiber Perla, *La féminité de la liberté au bonheur*, Casablanca, Ed. EDDIF, 1995
 - Slimani Leïla, *Sexe et mensonges, la vie sexuelle au Maroc*, Casablanca, Ed. LE FENNEC, 2017
 - Trabelsi Bahaa, *Une femme tout simplement*, Casablanca, Ed. EDDIF, 2002
Zumthor, Oralité. Intermédialités, 169202
- <https://doi.org/10.4324/9780203328064>, consulté le 04 février 2019 à 00h56.

⁹⁰ Francine Bordeleau, *L'écriture au féminin existe-t-elle ?* in « Lettres québécoises », numéro 92, 1998, p.16.

Mémoire et Témoignage de deux Voix féminines face aux tabous sociaux : Le cas de Abla Ababou et Maissa Bey avec *Coup de Lune* et *Au Commencement était la mer*.

Saida KAJJOT/Pr. Hassan BANHAKEIA

FPN/UMP/OUJDA

L'écriture maghrébine que ce soit sur le sol du Maghreb ou en Europe se lie depuis son apparition aux plumes masculines à cause des circonstances politiques et idéologiques dominantes dans la société à une certaine époque. L'écriture romanesque connaît la naissance de voix féminines qui visent défendre des causes, dénoncer certains faits définis comme tabous sociaux. L'écriture féminine devient un phénomène nouveau. Cette écriture a longtemps existé sans qu'on ait manifesté la spécificité féminine de son écrit. Le lecteur ne trouvait pas d'indices indiquant le sexe de l'auteur de l'œuvre dans quelques cas comme celui des algériennes Assia Djebbar, Aïcha Lemsine, Safia Ketou. On procédait au pseudonyme pour éviter d'engager ses proches et ainsi permettre de dire certaines vérités sans se dévoiler. Le courage de l'écrivaine maghrébine devient grand dans la mesure où elle arrive à franchir les frontières des tabous et réussit dans plusieurs cas à prendre la parole.

Des romancières maghrébines ou d'origine se mirent en accord sur le fait de faire parvenir leur voix des deux côtés de la Méditerranée afin d'imposer leur présence. La présence de cette voix féminine se fait par l'écriture qui se veut en elle-même un moyen stylistique qui les situera au rang de la célébrité littéraire d'une part et par le choix de narratrices femmes de l'autre part. Dans *Au commencement était la mer*, Maissa Bey crée une histoire qui se déroule à Alger. À travers son héroïne Nadia, Bey fait un témoignage au niveau de la condition de la femme arabe en général, et l'algérienne en particulier. Au pays voisin, Abla Ababou s'inspire de la culture de son pays le Maroc et crée une héroïne, Myriam dans *Coup de lune*, tiraillée entre son pays d'origine et le pays d'accueil la France. Les deux romancières optent à offrir au lecteur un texte de témoignage d'une certaine époque où la femme fut obligée de conserver les valeurs, et respecter les convenances sociales des origines. L'écriture dans les deux textes n'est qu'une écriture de mémoire voire de témoignage contre certains faits sociaux considérés comme tabous. Le travail de Bey comme enseignante et Ababou comme journaliste leur permit de s'intéresser à la condition de la femme en tant qu'être important dans la société mais la réalité décevante témoigne d'une marginalisation et d'une violence appliquée sur cet être.

1-Ecriture de témoignage dans l'œuvre de Bey

L'auteure de *Au commencement était la mer* y décrit la vie de toutes les femmes algériennes lors d'une époque de conflits, en pleine montée de l'islamisme. Elle emploie la langue comme moyen pour faire passer ses idées. Les événements racontés par la narratrice Nadia donnent au récit une touche réelle puisqu'elle narre des événements vécus par une jeune femme. Nadia est une jeune femme dont les rêves sont irréalisables dans un monde fondé sur les interdictions.

Tout au long du roman de Bey, une période dite des années noires ou la décennie du terrorisme, marquait ses événements historiques de violence, d'assassinats et d'attentats à la bombe. « *Elle est là à présent. Tout près. Pas comme à la télé. Plus proche. Plus vraie. La mort est là, au bout de la cité. Sur le trottoir, des flaques de sang. Elle les a vues. Toutes noires. Des cris. Un homme est tombé. Pour de vrai.* »⁹¹ Or, la mémoire de l'auteur recourt à deux espaces : le premier est sombre (ville d'Alger bombardée) et le second est un espace ouvert (la mer pure univers d'avenir et d'espoir de se libérer). L'héroïne est soumise à l'autorité fraternelle. Son frère Djamel, ayant des idées des islamistes l'étouffe par ses recommandations et ses interdictions. Sa sœur Nadia se situe dans l'état de la révolte contre les traditions et le fanatisme religieux.

Nadia représente toutes les femmes qui souffrent à cause de leur silence continu. Et Bey désire faire un témoignage à travers son héroïne pour faire parvenir sa voix et la voix de toutes les femmes aliénées. Maissa Bey est cofondatrice et présidente d'une association de femmes algériennes, « Parole et écriture », au sein de laquelle elle anime des ateliers d'écriture et de lecture. Elle a vécu dès son adolescence les événements survenus en Algérie. La mémoire algérienne est structurée par la société. La Seconde Guerre Mondiale et le colonialisme, qui ont bouleversé la société, regorgèrent de témoignages personnels. Bey en est témoin. D'autre part son écriture se veut pour un engagement pour la condition de la femme algérienne. Son engagement est un témoignage de vérité.

Elle aborde, le sujet des conflits entre les partis islamistes et l'autorité, l'injustice contre la femme et surtout elle se dérange du silence féminin : « *Alger autrefois blanche s'abandonne à l'inertie sous un ciel insupportablement bleu. Alger se redécouvre bardée de chars et de militaires en treillis.* »⁹² Nadia est cette Algérie qui ne peut réagir face aux violences qu'on lui applique. L'œuvre propose

⁹¹ Maisa BEY, *Au commencement était la mer*, Éditions de Marsa, Barcelone, 1996,
p122

⁹² Ibid, P19

l'histoire d'une jeune femme qui affronte plusieurs convenances sociales car elle ne peut s'y adapter.

*«Il lui faut attendre, elle aussi, tenter de défaire l'angoisse dans la monotonie presque rassurante des gestes répétés, derrière l'illusoire protection des murs de sa chambre. Attendre comme une délivrance que vienne enfin le jour où elle pourra vivre ses rêves.»*⁹³

L'œuvre de la romancière algérienne décrit la situation de conflit intérieur dans laquelle se trouve son héroïne. Elle vit dans l'angoisse continue à cause des circonstances vécues dans le pays lors de la guerre civile. La femme était un être hanté par l'angoisse du futur flou. Elle était témoin de la grossièreté de la guerre. Son influence sur la vie quotidienne du peuple était grande au point qu'on craignait tout.

*«Perdue au milieu des résurgences d'un passé pétrifié que des prédateurs vêtus d'étranges défroques s'obstinent à faire renaître à la pointe de sabres et de couteaux aiguisés au fil de leur haine inextinguible, dévastatrice.»*⁹⁴

Certes, l'effet de la violence dans le pays a marqué la vie des algériennes de manière particulière. Par la suite, l'autorité masculine s'accroissait de plus en plus. La femme était considérée comme être inférieur sans valeur considérable. Elle était privée de plusieurs droits : choix de son conjoint, sortir seule, possibilité de poursuivre ses études, et autres. L'homme concevait mal la femme. Nadia était contrôlée par son frère. L'autorité fraternelle remplaçait celle du père perdu.

Le texte de Bey est un témoignage en faveur de toutes les femmes qui souffraient de tabous. Nadia et sa mère en sont le modèle convenable. La maman a tant souffert de l'autorité de son beau-père après la mort de son mari.

*«Elle rappelle les brimades, les humiliations, l'enfer qu'était devenue sa vie depuis la mort de son mari. Ravalée au rang de domestique pour faire accepter sa présence, elle avait subi toutes les avanies en silence.»*⁹⁵

Le mutisme de cette femme est lié à la souffrance qui lui était imposée par l'autorité despote du beau-père. Lors du siècle XX, la femme n'arrivait pas à exprimer ses désirs ni à éléver sa voix devant l'Autre. Son incapacité de réagir et sa lâcheté suscitent la pitié du lecteur. C'est alors qu'elle cherchait partout n'importe quelle lueur d'espoir. Grace à l'oncle Omar, elle put échapper de cette autorité. Bey met son doigt sur le déchirement de cet être passif à qui elle donne une voix. À travers son écriture, nous percevons que Bey fait un témoignage de silence

⁹³ Ibid, P76

⁹⁴ Ibid, P22

⁹⁵ P41

féminin qui opte vers la parole car tout au long du roman le mot « silence » revient régulièrement.

Quant à Nadia, elle représente la troisième génération qui souffre de convenances sociales mais qui n'accepte pas le silence comme sa mère. Elle préfère agir pour changer une condition qui lui a été imposée et qu'elle n'a pas choisie. « *Nadia veut oublier. Tout oublier. Sa vie jusqu'à présent. Tout ce qui la déchire et l'entrave.* » A partir de cette citation dans l'œuvre, apparaît la situation néfaste dans laquelle elle vivait. A cause de circonstances politiques du pays, la femme ne pouvait défier l'homme car elle n'avait pas droit à la parole. Quoique Bey offre à ses lecteurs une jeune héroïne instruite et ambitieuse de poursuivre ses études universitaires, le lecteur n'arrive pas à ressentir sa liberté. Les islamistes considèrent la femme en tant que corps suscitant le péché. La jeune Nadia se révolte contre leurs idées et transgresse leurs lois. « *Elle a fauté. Elle a commis l'irréparable. Transgressé le Commandement Absolu : tu ne disposeras pas de ton corps. Mais d'où vient qu'elle se sente aussi légère? Délivrée au contraire. Délivrée d'un poids encore plus lourd. La somme écrasante de tous ces mots imprononçables. Elle sait pourtant. Sa mère n'avait même pas eu à lui en parler. D'ailleurs elle n'aurait pas su trouver les mots. Car chez eux, même les mots sont tabous.* »⁹⁶

Elle dépasse les tabous. Ainsi, on opte à la brider. Ces gens ont une conception erronée pour la religion. Ils trouvent plaisir à priver la femme de ses droits, croyant qu'elle transgresse les lois sociales.

Pourtant l'héroïne de Bey possède un courage qui la classe parmi celles qui refusent la soumission à l'homme. Le fait qu'elle fréquente Karim en cachette laisse à penser que l'auteur désire doter son héroïne d'un pouvoir qui pourrait mettre la femme en position d'importance tel l'homme.

« *Ce n'est pas de cette liberté-là qu'elle voulait, mais puisque c'est le prix à payer pour avoir le droit de vivre ses rêves... Elle a appelé Karim une nuit qu'elle n'en pouvait plus du désir de l'entendre, de le revoir. Sa voix, tout de suite au bout du fil, comme s'il attendait. Sa voix enrouée d'émotion et de surprise incrédule. Une voix qui efface toutes les peurs et les lendemains impossibles.* »⁹⁷

Le lecteur du roman touche un défi chez Bey à dépasser les tabous imposés à la femme. Malgré le comportement arrogant de Djamel, elle tient à vivre ses « rêves ». Elle vit sa passion avec Karim. Elle le rencontre régulièrement à son retour à Alger car il représente « *ce souffle nouveau venu s'engouffrer dans sa vie, ce souffle irrésistible qui porte un nom que pour la première fois elle s'entend prononcer.* » Mais cet homme déçoit Nadia lorsqu'il la délaisse et préfère être

⁹⁶ p98.

⁹⁷ P : 85

obéissant à sa mère et aux conventions familiales. Il devient « pitoyable et ridicule » aux yeux de Nadia. De nouveau l'héroïne est déçue par le comportement masculin. Or, la mer et le soleil lui sont les seuls compagnons. Ces deux éléments de la nature se trouvent partout dans le roman, cela symbolise que l'espoir existe malgré ces frontières mises par l'Homme. L'espérance dans un futur ailleurs se dégage à travers la « mer ».

« *Des femmes peuvent raconter cela dans les livres. D'abord avoir le courage de le faire, puis celui de le dire. Non, pas ici. De l'autre côté de la mer. Les femmes ici ne racontent pas. Depuis toujours, elles se taisent. Elles se terrent. Le sang, la souffrance et les larmes. Un acte de libération disent-elles, ces femmes qui se disent aujourd'hui libérées.* »⁹⁸

L'auteur présente son désir à tenir la parole et la donne à ses personnages féminins. L'acte de raconter l'Histoire de toutes ces femmes victimes de ces tabous doit se faire à travers la parole et l'écriture loin de ce pays où elles n'ont connu que souffrance continue.

De ce fait, on peut avancer que l'écriture de Bey dans ce roman est une écriture de faits réels relatant de vérité concrète. L'écrivaine refuse de se taire, alors elle décide de démontrer ces réalités sociales à travers ce texte.

Bey écrit pour témoigner et en même temps dénoncer la terreur qui régnait en Algérie pendant la décennie noire : violence contre le peuple algérien en général et contre la femme en particulier. Elle s'identifie à travers la narratrice qu'elle a créée pour se joindre à cette génération des années 90. Nadia, Djamel et Karim représentent cette génération qui a souffert dans une époque en Algérie.

2-Ecriture de la mémoire:

Parler de l'écriture de la mémoire mène à parler de la conscience humaine et les influences subites sur l'âme humaine. Des sociologues tel Maurice Halbwachs se sont intéressés à tisser les liens entre la mémoire et l'écriture. Pour Halbwachs, la mémoire collective prend deux voies : Dans la première, la notion de mémoire collective renvoie à l'idée que la mémoire individuelle est systématiquement influencée par les cadres sociaux dans lesquels elle s'insère. Dans la deuxième, la mémoire collective prend un sens plus radicalement collectiviste et renvoie à la mémoire du groupe en lui-même, au-delà de la mémoire de ses membres. A ce propos, le sociologue avance :

« *Le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. [...] C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est*

⁹⁸ P :129

dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir. »⁹⁹

L'écriture de la mémoire d'une œuvre telle celle de Bey garde l'image réelle de la femme algérienne à certaine époque historique. Et Bey désire partager avec ses lecteurs cette catégorie qui souffre en silence malgré son désir de changer sa destinée.

En Algérie, la littérature maghrébine de langue française est née dans un contexte colonial surtout avec les plumes féminines. Bey est parmi celles qui se sont engagées pour instaurer l'existence dans le domaine intellectuel. La romancière présente dans son œuvre la mémoire d'un peuple à travers les souvenirs vécus après l'indépendance et les années 90. Pour une cause sociale et précisément prendre la défense de la femme, elle affirme dans un entretien : « *Écrire c'est écrire pour ne pas sombrer, écrire aussi et surtout contre la violence du silence, contre le danger de l'oubli et de l'indifférence* ». Son écriture exprime ses révoltes et sa lutte contre le désespoir et l'insoumission pour l'autre.

La cause sociale, pour laquelle l'écriture de Bey s'engage, invite le lecteur de la langue française à la découvrir. Elle dénonce le traitement injuste fait contre les femmes et les jeunes filles victimes silencieuses des lois des hommes.

2-Le témoignage et la mémoire dans l'œuvre d'Aabla Ababou

Ababou tout comme Bey est née sur le territoire du Maghreb. Elles partagent les mêmes cultures et mêmes modes de vie. Le milieu socioculturel est pareil. Elles vivent au sein d'un pays où elles soulignent la difficulté des circonstances où vit la femme. Dans *Coup de lune*, Ababou a choisi une narratrice à travers laquelle elle évoque des événements et des faits sociaux. Le milieu socioculturel dans lequel elle a grandi, l'a inspiré. La vie entre le Maroc (pays d'origine) et la France (pays d'études et de travail) a poussé la romancière à inventer son personnage féminin, la jeune Myriam Bensouda. L'héroïne d'Ababou est tiraillée entre l'orient et l'occident. Les faits racontés entre Paris et Fès sont marqués par un « va et vient ». Ce tiraillement mène la jeune Myriam à travers des souvenirs vers le passé nostalgique.

« Aujourd'hui, ma mémoire tente de faire revivre les gestes, les lubies et les paroles du premier homme de ma vie. Enfant, j'avais souvent été choquée par ses cris et surtout par les moqueries qu'il destinait à certains membres de la famille. »

Le souvenir est présent dans l'œuvre d'Ababou. L'héroïne est liée à des protagonistes au pays d'accueil et à d'autres au pays d'origine. La romancière a basé son texte sur la mémoire de la narratrice qui se souvient et témoigne en même temps d'autres protagonistes féminins vivant au Maroc. Elle trouve une

⁹⁹ Halbwachs M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925), pVI.

Ité à choisir entre un mode de vie traditionnel conservateur et un autre rne libertin. Quoique Myriam trouve le luxe et la liberté en France, elle ue de temps à autre sa vie au Maroc avec sa famille paternelle.

Sa grand-mère Lalla Malika tentait de lui inculquer les bonnes manières et bonnes mœurs marocaines lorsqu'elle était en vacances au Maroc. Cette me était le modèle de femme attentive à ne pas toucher aux « tabous ».

«Elle avait elle-même refusé d'apprendre à lire et à écrire malgré les efforts de son père adoptif pour en faire une femme lettrée. Elle condamnait l'excès de savoir qui ne pouvait que polluer l'esprit d'une femme. Fidèle à ses convictions, elle avait interdit à ses filles de pousser leur scolarité jusqu'au lycée. »¹⁰⁰

La romancière choisit ces générations différentes pour témoigner de la différence de mentalités. Au Maroc, Myriam se trouve privée de liberté de la part de sa grand-mère lalla Malika. Cette dernière lui reprochait ses habits, ses manières de parler et autres. La jeune fille était obligée de respecter certaines règles instaurées par la famille. A travers les souvenirs, des protagonistes masculins témoignent d'une autorité face à laquelle la femme devrait être soumise. L'arrière-grand-père de Myriam était un professeur réputé à la mosquée d'El Qaraouiyine et son grand-père qu'elle appelait « Ba Sidi » allait à l'école coranique depuis son enfance. Les valeurs religieuses et sociales qui régnait au sein de sa famille nécessitaient un respect de la part de toutes les femmes de la famille Bensouda. Myriam, qui représente la jeune femme ambitieuse et intellectuelle, se trouve dans un état de choc culturel.

Elle est consciente de tout ce qui est interdit par sa grand-mère et pourtant elle se met contre. Plusieurs épisodes sont sujets de mémoire et en même temps de témoignage dans l'œuvre d'Ababou. Lorsque la jeune Myriam, ne trouvait pas de compréhension avec son premier mari au Maroc, elle décida le divorce après un an de mariage traditionnel. Cet acte déclencha un refus de la part de sa grand-mère paternelle. Pour cette vieille, la femme doit accepter son destin et continuer à vivre avec son conjoint malgré les mauvaises circonstances. « Je venais de comprendre que je ne saurais m'épanouir auprès d'un homme que j'estimais plus que je ne l'aimais ». L'héroïne se considérait comme « une bête en cage ». ¹⁰¹ Le texte est abondant de protagonistes conservant les valeurs sociales et attachés à tout ce qui est traditionnel. La scène de décès du père de l'héroïne témoigne d'un choc entre la modernité et les exigences traditionnelles. La romancière met son héroïne face à des tabous qu'elle ignorait. Cette génération décrite jouit d'un esprit ouvert et indifférent de ce qu'on lui impose.

¹⁰⁰ P145

¹⁰¹ p121

« Et en me serrant davantage elle murmura

—Avant de me raconter comment ton père est mort, monte dans ta chambre enfiler une djellaba. Et, surtout, enlève-moi ces ridicules bottes de cowboy. N'oublie, pas que les gens te regardent!

Qui étaient ces gens? Aveuglée par ma douleur, je les voyais à peine. Pourquoi s'affairaient-ils autour de moi et de mon frère Karim? »¹⁰²

La présence de groupes différents au niveau des idées et esprits les met en position de choc. Chacun désire imposer ses idées. On témoigne, alors, d'un refus de tabous imposés par la société marocaine. La famille Bensouda y est attachée mais Myriam en est surprise et ne peut s'y adapter. L'héroïne choisit de tenir une relation amoureuse avec Aziz hors mariage pendant des années. Cette situation témoigne d'une transgression des lois sociales marocaines. Même Yamna la grand-mère maternelle de Myriam choisit de se révolter contre les tabous depuis des années lorsqu'elle s'unit à un français. Chose qui se considère comme une exception dans la société marocaine à cette époque.

Coup de lune dresse l'image de générations en conflits car chacune d'elles tente convaincre l'autre de la pertinence de ses jugements. La première génération représentée par les grands parents et les parents vise à imposer les lois qui respectent les convenances sociales.

« Elle tenait simplement à porter cet habit de deuil en mémoire de l'absent. Et moi, je haïssais cette djellaba, ce foulard, ces chaussettes et ces babouches blanches immaculées qui lui donnaient une allure de fantôme! (...) Le deuil était aussi affaire de société »¹⁰³

L'écriture d'Ababou dresse ce tissu social respectant l'origine marocaine tout en mettant face à celle de la France.

« En utilisant la langue française, je me sentais plus libre. J'avais plus de facilité à parler d'amour et à formuler mes désirs. En m'exprimant en arabe, je me sentais tenue à plus de pudeur. Même mon regard devenait plus timide. »¹⁰⁴

Eblouie par la liberté, Myriam, Ghita et les autres émigrées aspirent à réaliser leur liberté dans le pays d'accueil tandis que la génération première telle la grand-mère et les tantes de Myriam lui imposent les règles de la société maghrébine.

Ababou a le souci de rapporter l'image de refus et de révolte de la femme contre certaines convenances sociales. Son héroïne Myriam désire vivre en liberté

¹⁰² P36

¹⁰³ P34

¹⁰⁴ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF, 1981, p171

et n'accepte pas qu'on lui exige des choix dans sa vie. La révolte de Myriam n'est qu'un refus de la romancière en position de journaliste qui n'a cessé d'appeler à laisser la parole à la femme pour choisir son futur. Un combat féministe est en chemin vers la quête de cette vie respectée. Ainsi, avec la libération des mœurs, l'écriture féminine trouvera un point d'ancrage dans la littérature contemporaine. A ce sujet la critique, Béatrice Didier souligne

« Certes, la libération des mœurs et le combat de certaines expliquent cette prise de parole, mais des phénomènes plus spécifiquement littéraires entrent aussi en jeu. »¹⁰⁵

Les mœurs de la famille marocaine exigent du respect de la part de la femme surtout une sorte de soumission et d'un effacement devant l'Homme. Ababou, comme Bey et d'autres romancières maghrébines ou d'origine qui se soucient d'élever la voix de la femme et de mettre fin à tout ce qui entrave sa liberté d'expression.

Bibliographie

❖ Corpus :

- Ababou, Abla (2008), *Coup de lune*, Editions de ROCHER, 219p
- BEY, Maissa (2012), *Au commencement était la mer...*, Editions Barzakh. 168 p.

❖ Articles :

- Chaque pas que fait Maissa Bey, interview lors du Maghreb des livres, 08 février 2015.
- «Délurée, pas vraiment... plutôt provocatrice» in L'Economiste, N°:2981 Le 13/03/2009
- Maissa Bey, Les mots en partage, in Le Monde des Livres, par Christine Rousseau le 28-07-2005.

❖ Œuvres critiques:

- Brunel, Pierre (2000), *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris : Armond colin, 172 p.
- Chevrel, Yves, (1989), *La littérature comparée*, Edition Presses Universitaires de France, 127p
- Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, PUF, 1981, 286p
- Halbwachs M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925)
- Zerrouki Najat, *Perspective et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : entre identité et altérité*, Volume 1, Paris: EDILIVRE, 2016.

¹⁰⁵ P31

De l'intention révélatrice à l'invention créatrice sous la voix méditerranéenne féminine

Firdaous BELGAID

UMP Oujda

La littérature maghrébine de langue française devient de plus en plus riche et variée, les auteures eux-mêmes sont décidément des deux genres. Si nous assistons à une véritable production féminine, l'émergence d'une littérature de femme au Maghreb est aujourd'hui une réalité bien établie dans les milieux culturels, il reste à s'interroger sur le processus profond qui a impulsé cette écriture et d'en dégager quelques spécificités.

En effet, nous constatons qu'actuellement, il y a une floraison de jeunes romancières qui mettent en scène des sujets évoquant l'influence de l'univers social et culturel du Maghreb dans la vie des femmes maghrébines.

Généralement, les critiques et les penseurs estiment que lorsqu'un homme écrit sur les hommes, il écrit sur la condition humaine, en ce sens que lorsque l'homme produit des œuvres, elles passent pour une création universelle, mais quand une femme écrit, beaucoup d'auteurs croient souvent qu'elle fait une littérature de femme.

La création devient ainsi une nécessité, l'auteure sent le besoin de s'écrire, elle est investie d'une mission celle de se raconter et de transmettre quelque chose, une histoire, un roman, à quelqu'un, le Public, par écrit.

Pour réaliser cette ambition, elle recherche la possibilité de s'affirmer en tant que femme et de s'imposer en tant qu'écrivain. Ce double défi consiste d'abord à faire parler d'elle et puis de se frayer un chemin dans l'élite sociale ; cette aspiration à une meilleure condition se fera par la réalisation de deux étapes : de l'intention de produire au besoin de l'invention.

À cet effet, nous nous proposons d'aborder les voix narratives féminines et leurs processus de créativité. Nous étudierons le passage de l'intention d'établir ce qui n'est pas vers ce qu'il y a, en ce sens l'intention est la réalisation d'une chose. Dans notre cas d'étude, c'est le besoin pour une femme de s'écrire, une manière de se représenter et d'exister comme sujet à part entier. L'écrivaine tient un langage qu'elle seule peut tenir, car la vision de la femme qu'elle a d'elle-même et du monde, elle est la seule à pouvoir la décrire et la retransmettre.

Ainsi, nous nous proposons de réfléchir sur le phénomène de l'intention à l'invention, en deux temps, d'abord le concept de réalisation de l'expression à

travers trois points : l'**Auteure, le sujet et le lecteur**, ensuite le processus de l'invention à travers trois cas : la complémentarité, la superposition et la fiction. Cette aspiration à une meilleure condition se fera en deux étapes : L'invention révélatrice et l'intention créatrice.

Pour ce faire, six romancières ont retenu notre attention, trois maghrébines Rita El Khayat, Rachida Tazi (d'origines marocaines) et Maïssa Bey (d'origine algérienne) ; et trois Beures Abla Ababou, Minna Sif (d'origines marocaines) et Faïza Guène (d'origine algérienne).

En effet, l'œuvre de Rita El Khayat¹⁰⁶ *Le Désenfantement* retrace le parcours tragique d'une mère affligée par la perte de sa fille. Face à l'épreuve de la mort, la narratrice ne trouve un salut que dans l'exercice thérapeutique de l'écriture.

Saâdia Tazia, ma mère de Rachida Tazi¹⁰⁷ est la saga d'une grande famille marocaine en toile de fond l'histoire de ce pays. C'est un récit autobiographique fait de réminiscences et d'instants de remémoration de la jeunesse d'une famille fassie.

Maïssa Bey¹⁰⁸, quant à elle, raconte dans son livre *Au commencement était la mer* les désillusions d'une jeune fille qui croit avancer vers le bonheur, qui gravit les marches de la solitude jusqu'à atteindre peut-être la mort.

Abla Ababou¹⁰⁹ dans *Coup de lune* fait un traité sur l'éducation sentimentale autour des confidences intimes et les errements d'un personnage pris entre deux cultures marocaine et française.

Méchamment berbère de Minna Sif¹¹⁰ est la chronique d'une famille marocaine émigrée à Marseille, où le personnage central, une mère, après la fuite de son mari, est obligée d'élever toute seule ses cinq enfants.

Enfin, *Les Gens du Balto* de Faïza Guène¹¹¹ met en action la vie des jeunes dans un petit village mis en lumière par le discours sur un meurtre. C'est surtout l'autopsie d'une banlieue.

Nous constatons que ce sont toutes des histoires qui ont pour objectif de mettre en scène la condition de la femme. Ce qui unit tous ces romans, malgré les divergences culturelles, les horizons épars et même si les thèmes abordés sont

¹⁰⁶ Rita EL Khayat, *Le Désenfantement*, Édition : Aïni Bennai, Casablanca, 2002.

¹⁰⁷ Rachida Tazi, *Saâdia Tazia, ma mère*, Édition : LeFennec, Casablanca, 2010.

¹⁰⁸ Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Éditions de l'Aube, Barcelone, 2011.

¹⁰⁹ Abla Ababou, *Coup de lune*, édition Rocher, Paris, 2010.

¹¹⁰ Minna Sif, *Méchamment berbère*, Éditions : Ramsay, Paris, 1997.

¹¹¹ Faïza Guène, *Les Gens du Balto*, Hachette Littératures, Paris, 2008.

aussi différents les uns des autres, n'est-ce pas l'intention révélatrice et l'invention créatrice.

1. L'Intention Révélatrice :

Nos écrivaines représentent une nouvelle vision de la littérature Beure et maghrébine. Elles sont investies de la mission de parler au nom de toutes celles qui ne peuvent pas prendre la parole, ces auteures incarnent toutes les tranches de la société. Elles veulent inscrire leurs romans, qui dépassent de loin leur seule condition de femme pour atteindre l'universalité. Ces écrivaines parlent aux hommes, mais aussi des hommes.

En effet, Marc Gontard affirme que :

*« C'est surtout depuis 1995 que les Marocaines encouragées par une véritable effervescence associative, sont entrées en littérature au point que le roman de langue française est devenu l'un des modes d'expression privilégiée de la contestation féminine. »*¹¹²

La prolifération qualitative des publications de plusieurs femmes indique que l'être féminin a investi des lieux jusque-là réservés au genre masculin. Les écrivaines se sont imposées et ont combattu des courants de pensées contraires comme la soumission au pouvoir patriarcal. Leur action trouve une raison dans le fait d'être lues et d'être reconnues comme des entités complètes par une société qui les a réduites au rôle de subalterne. Elles se battent pour instaurer leur statut et pour s'opposer à leur marginalisation. L'avènement de revues féministes et la création de maisons d'édition avec certaines collections dirigées par des femmes ont grandement contribué à diffuser, à répondre et à développer leurs travaux ; c'est ce qui a contribué à l'essor et à la valorisation de l'écriture féminine.

Najib Redouane atteste lui aussi qu' :

*« À lire la production littéraire intellectuelle marocaine, pendant les trois décennies, on constate que les femmes tiennent une place considérable. [...] L'écriture au féminin a beaucoup évolué et ce domaine a connu la naissance de plusieurs écrivaines qui ont affronté maintes difficultés dans une société qui a longtemps marginalisé et négligé leurs écrits. »*¹¹³

Ainsi, on peut dire que la littérature maghrébine féminine constitue le dernier chaînon d'une vieille tradition de littérature maghrébine d'expression

¹¹² Marc Gontard, *Le Récit féminin au Maroc*, Presses Universitaires de Rennes, Coll., Plurial, Rennes, 2005, p. 7.

¹¹³ Najib Redouane, *Écritures Féminines au Maroc, Continuité et Évolution*, L'Harmattan, Coll., Critiques Littéraires, Paris, 2006, p. 1.

française. En tant qu'entité littéraire et élément libre, l'écriture féminine a connu un changement depuis la moitié d'un siècle et a traversé l'expérience douloureuse de l'exclusion et de la colonisation. Cette longue évolution a abouti à une génération d'écrivaines qui n'ont ni les mêmes rapports ni la même attitude envers la civilisation et la langue françaises.

Au-delà d'une thématique qui sous-tend l'ensemble des œuvres : le statut, la condition et l'image de la femme, ce qui les rassemble davantage, c'est une manière de dénoncer les abus envers la femme et de raconter les histoires de femmes. Ainsi, cette volonté de créer exige trois ingrédients : L'Auteure productrice du texte, le sujet thème, public ciblé.

a) - L'Auteure : Qui écrit ? Producteur du texte

Nos auteures issues des milieux diversifiés, elles ont vécu dans des banlieues ou dans des lieux aisés et elles ont choisi de s'exprimer en langue française. La langue française va constituer en soi un problème dans l'écriture féminine. Dans le cas où nos auteures se réclament d'une certaine appartenance culturelle à leur pays d'origine, le Maghreb, elles se trouvent déchirer entre l'expérience de leur culture et leur expression à travers la langue française et s'exposent à une aventure conflictuelle.

Elles se trouvent face à une incapacité et à une impossibilité expressive qui est due à elles-mêmes ou à leur environnement. Pour ce faire, ces écrivaines doivent d'abord apprendre la langue de l'Autre pour pouvoir parler d'elles, pour pouvoir s'écrire et pour pouvoir prendre la parole pour s'exprimer à un public.

b) – Sujet : Problématique De quoi ?

Ces écrivaines représentent une nouvelle ère de la littérature Beure et maghrébine, elles accumulent en elles tout ce que les autres femmes auteures ont fait, mais séparément. Elles s'inscrivent toutes dans le même combat que les autres prosatrices, elles traitent les mêmes thèmes et ont une façon commune d'aborder la condition féminine. Malgré une différence d'âge qui les caractérise, ce sont des femmes qui réfléchissent sur des sujets identiques.

Cette thématique qui sous-tend l'ensemble des œuvres : le statut, la condition et l'image de la femme, est une manière de dénoncer les abus envers la femme, de raconter les histoires de femmes, de s'attaquer aux structures et de briser les tabous comme le problème de l'avortement.

c) Public visé : Réception :

Dans les deux littératures maghrébine et beure, les écrivaines visent un lectorat d'élite universitaire, leurs œuvres sont destinées à un public d'abord maghrébin et français par la suite, l'Autre, mais à un public beaucoup plus vaste qui peut s'étendre à un public universel. C'est une littérature adressée à l'Autre.

L'auteure doit prendre en considération la qualité, la nature de son lectorat large une élite, connaisseur, spécialiste. La société est-elle favorable à ses œuvres ? Est-ce qu'elle permet l'acceptation de cette production ?

La littérature maghrébine s'est appropriée la langue de cet **Autre** comme nouvelle forme de lutte et comme seul moyen pour atteindre l'opinion publique du pays français lui-même. Cela va constituer pour ces écrivaines une ascension sociale et surtout un moyen pour atteindre un public beaucoup plus vaste. Elles cherchent la notoriété, la légitimité, la renommée et le succès chez l'**Autre** pour être acceptée ensuite par les siens.

Les Beures ne sont pas en quête de popularité seulement, mais veulent une légitimité et une reconnaissance pour pouvoir justifier une appartenance par l'écriture et un positionnement idéologique.

Au niveau de l'**Intention révélatrice**, nous avons à faire à des femmes auteures qui écrivent sur le même sujet et qui veulent atteindre le même public. Ce qui les unit, c'est qu'elles sont des femmes, auteures de langue française ayant le même public, qui prennent la plume pour briser les tabous et pour parler de leur condition. Au-delà, de ce qui les sépare toutes ces écrivaines se retrouvent dans des revendications identiques, mais par-dessus les frontières et les appartenances culturelles qui relèvent beaucoup plus de leur condition de femme que de leur origine maghrébine.

2- L'invention créatrice :

L'intention révélatrice se caractérise par la mise en relation de trois éléments : l'Auteure, le Thème et le public visé. Ces trois éléments qui conditionnent la création de l'auteure et son besoin de transcrire son histoire, posent problème. Pour y remédier, l'auteure va recourir à trois critères d'invention : La complémentarité, la superposition et la fiction.

a) La Complémentarité :

Au départ, l'auteure se trouve dans l'incapacité de dire les choses par n'importe quel moyen que ce soit. Elle est dans l'impossibilité de décrire un objet. Les causes de cette incapacité sont dues à la Censure, l'impossibilité de transgresser les interdits et les règles de Bienséance. Les raisons de cette incapacité expressive tiennent à l'auteure elle-même, l'autocensure ou à l'environnement, la société ou l'édition.

Devant cette insuffisance, l'écrivaine se retrouve face à un défi, soit créer à partir de rien, *ex nihilo*, soit créer à partir de quelque chose qui existe préétablie. Elle va apporter un complément nécessaire à la plénitude de son objectif. Elle tente de mettre en scène un réel maîtrisable et vraisemblable en inventant un

supplément qui complète ce manque. Ce complément se réalise par le principe de sublimation, d'idéalisation ou de dramatisation et d'exagération.

C'est le cas de deux écrivaines maghrébines Rita El Khayat dans son récit « Le Désexfantement » et Maïssa Bey dans son roman « Au Commencement était la mer ». Les deux héroïnes vivent un déséquilibre et vont devoir surmonter cette épreuve difficile. Rita doit faire son deuil suite à la mort de sa fille et Nadia vit une histoire tragique dans un pays déchiré par la guerre civile qui a éclaté en Algérie.

Ainsi Rita El Khayat apporte dans son récit l'approche psychologique pour décrire et surmonter son chagrin et Maïssa Bey ajoute la part historique dans son roman pour raconter « la décennie noire » de l'Algérie.

b) – La Superposition / le Parallélisme :

L'écrivaine est dans l'impossibilité matérielle de nommer les choses elle-même. C'est pourquoi, elle va créer un événement et un personnage qui serait tout en étant inventé, l'image parfaite d'une réalité. L'auteure va recourir au processus du superposition et d'inspiration à partir de sa propre existence, c'est-à-dire qu'elle va produire une histoire qui s'inspire de sa propre vie.

Cependant, l'auteure va affirmer que toute ressemblance avec la réalité est fortuite. C'est le cas des trois écrivaines : Rachida Tazi et Minna Sif qui présentent des récits avec une part autobiographique, mais non assumée par eux. Abla Ababou, quant à elle, a écrit un roman à la première personne « Je ». Son récit « Coup de lune » presuppose une influence de la vie de l'auteure sur son histoire. Malgré son refus d'admettre cette véracité de son roman, elle affirme que la raison de sa création est due à la perte d'un être cher. Ce deuil l'a poussé à produire son premier roman paru en 2008.

c)- La Fiction ou la science-fiction, l'Onirisme :

Dans ce cas de figure, l'invention n'a de base, ni dans la complémentarité, ni dans la superposition. Elle va aller à la création totale et à la volonté d'établir un réel imaginaire purement fantastique. Nous sommes devant d'auteures qui ne prennent jamais appui sur le réel.

C'est le cas des romancières de science-fiction, à titre d'exemple Isaac Azimov auteur de science-fiction le plus grand de tous les temps. C'est une création soumise à l'attraction du réel, une invention totale qui n'existe pas dans la littérature maghrébine et Beure.

Dans notre cas d'étude, ces auteures se sont inscrites, soit dans le principe de complémentarité, soit dans le principe de superposition. L'invention réside dans la complémentarité et dans la partie superposée non dans la fiction fantastique, car nos auteures maghrébines et Beure ne recourent pas à la science-fiction dans leurs productions.

Conclusion

L'intention révélatrice est due à la volonté de l'écrivaine de raconter une histoire et de l'associer à un public, pour identifier son entourage et son appartenance. Cette intention traduit le besoin de l'auteure d'être toujours investie par cette mission de produire et transmettre son histoire au nom de toutes les femmes.

Bibliographie

Corpus :

ABABOU Abla, *Coup de lune*, édition Rocher, Paris, 2010.

BEY Maïssa, *Au commencement était la mer*, Barcelone, Éditions de l'Aube, 2011.

EL KHAYAT Rita, *Le Désenfantement*, Récit, Edition : Aini Bennaï, Casablanca, 2002.

GUÈNE Faïza, *Les Gens du Balto*, Hachette Littératures, Paris, 2008.

SIF Minna, *Méchamment berbère*, Éditions : Ramsay, Paris, 1997.

TAZI Rachida, *Saâdia Tazia, ma mère*, Édition : LeFennec, Casablanca : 2010.

❖ **Ouvrages critiques :**

GONTARD Marc, *Le Récit féminin au Maroc*, Presses Universitaires de Rennes, Coll., Plurial, Rennes, 2005.

LARONDE Michel, *Autour du roman beur (Immigration et Identité)*, L'Harmattan, Paris, 1993.

REDOUANE Najib, BENAYOUN SZMIDT Yvette, *Les Franco-Maghrébines / Autres voix, Écritures autres*, Coll., "Autour des textes maghrébins", Paris, L'Harmattan, 2014.

REDOUANE Najib, BENAYOUN SZMIDT Yvette, *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin ?*, Coll., « Autour des textes maghrébins », Paris, L'Harmattan, 2012.

REDOUANE Najib, *Écritures Féminines au Maroc, Continuité et Évolution*, L'Harmattan, Coll., Critiques Littéraires, Paris, 2006.

REDOUANE Najib, *Où en est la littérature beur ?*, Coll. « Autour des textes maghrébins », L'Harmattan, Paris, 2010.

ZERROUKI Najat, *Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : entre identité et altérité - Volume 1*, Edilivre, Paris, 2017.

❖ **Articles critiques sur la littérature beure :**

HAMMOUI Abdellah, " Crise d'identité dans le roman "beur" : conflits culturels et linguistiques" in Emigration maghrébine et mondialisation. L'émigré au cœur du

développement, Actes du colloque international des 8, 9 et 10 novembre 2001, Cahiers du Centre des Mouvements Migratoires Maghrébins (C.E.M.M.M.), Numéro 7, Octobre 2004, pp.147-160.

HAMMOUTI Abdellah, "L'imaginaire de la marge et le pouvoir de l'humour dans le texte "beur": cas des Chiens aussi d'Azouz Begag", in Migration maghrébine, enjeux actuels et contentieux, Actes du colloque international, Oujda, 24- 25 novembre 2005, Cahiers du Centre d'Etudes des Mouvements Migratoires Maghrébins (C.E.M.M.M.) numéro 8, mai 2006, 281- 297.

HAMMOUTI Abdellah, "L'immigré maghrébin en Europe dans les textes narratifs et les témoignages de la deuxième génération" in The culture of Moroccan Migrants in Europe, Noureddine ALEM & Jan Jaap RUITER (éds), Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, n°91, 2008, pp. 97-111.

ZERROUKI Najat, « *On ne naît pas immigré, mais on le devient !* », Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, n° 35 Oujda, Série : Cahiers des U.F.R, n° 2, 2000.

ZERROUKI Najat, « L'Exotextuel beur au mixte entre l'Intention et l'Invention», in La Langue française et l'Exotisme, "L'Argot Exotique en Exemple", Publication de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador, Université Mohammed 1^{ER} & Institut français- Oujda/Maroc, 2016, pp 11- 16.

ZERROUKI Najat, « *L'art exo-culinnaire dans le roman beur* », Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, n° 60 Oujda, Série : Cahiers des U.F.R. n° 5, 2002.

ZERROUKI Najat, « La Représentation socioculturelle du Beur/Rebeu/Arabe dans la Littérature sur l'Émigration Maghrébine », in L'Arabité entre Conceptualisation et médiatisation, Slimane LAMNAOUI, Publication de la Faculté Polydisciplinaire, Université USMBA, Fès/Maroc, 2014, pp.153-160.

ZERROUKI Najat, « L'Excitabilité et la voix beure. Entre sentiment d'étrangeté et insécurité dans l'écriture beure masculine et féminine», Colloque organisé au sein de la faculté de Lettres Saïs à l'Université de Fès sur *Des Sentiments et des Mots*, le 06- 07 mai 2015. Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sais- Fès, 2017, pp 69- 78.

ZERROUKI Najat, « Pour un effet rhétorique dans le discours « beur » », in The culture of Moroccan Migrants in Europe, Noureddine ALEM& Jan Jaap RUITER (éds), Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, n°91, 2008, pp. 69-78.

(Ré)écrire la société et fictionnaliser le réel dans *La Liaison*¹¹⁴

de Rita El Khayat

Fouzia Benabbas

FLSH/UMP/Oujda

Les femmes écrivaines, en particulier au Maghreb, ont trouvé un moyen pour faire savoir et partager leurs tristes et leurs vexes. Ce fut à travers l'écriture autobiographique que nombre de tabous et de maux de la société à laquelle elles appartiennent, ont été révélés au monde entier.

Elles se retrouvent très à l'aise dans ce genre de littérature et encore plus dans le roman autobiographique. En effet, dans ce genre de récit, la fiction sert essentiellement à masquer l'identité, à détourner la tentation du pacte autobiographique¹¹⁵. Quand ce dernier fait engager l'auteure à raconter instantanément sa vie dans un esprit de véracité, l'écriture romanesque, laisse un vaste champ de liberté.

Au Maroc, nombreuses écrivaines ont eu recours à ce genre littéraire pour exprimer leurs idées et sensations, révéler leurs vies tout en marquant leur récit dans du fictionnel. Nous pouvons citer Bentmine Fatma dans *Le Livre de Fatma* (1993) ; Mernissi Fatima dans *Rêves de femmes* (1996) ; Nouri Fatima dans *Tafami* (1998) ; Amrani-Lahlou Leïla dans *J'ai crié ma douleur* (2000) et Aherdan Meriem dans *Itinérance et enracinement* (2001).

Dans cette communication, nous allons essayer de cerner le discours sur l'identité féminine au sein de la littérature maghrébine en général et marocaine en particulier et nous allons traiter la thématique majeure, La quête du Moi femme et l'Autre¹¹⁶ qui se retrouve chez presque tous les écrivaines marocaines, et pour notre cas d'étude *La Liaison* de Rita El Khayat.

Généralement, dans l'écriture autobiographique, on retrouve certainement un discours sur l'identité. Dans un article intitulé « Femme, identité,

¹¹⁴ Rita El Khayat, *La Liaison*, Editions Aïni Bennai, 2002.

¹¹⁵ Alfred HORNUNG, *Postcolonialisme et Autobiographie*, Amsterdam : Editions Rodopi, 1998, p. 2.

¹¹⁶ Nous désignons par le vocable "l'autre", tout être qui entoure la vie du personnage femme et qui entretient avec elle une relation directe ou indirecte dans sa quête d'identité.

écriture dans les textes francophones du Maghreb »¹¹⁷, parler de femmes, d'écriture et du Maghreb amène à l'évocation des théories sur la position et l'identité en se basant sur les possibilités qu'offrent les théories féministes modernes. De manière assez générale, les textes d'expression française tendent toujours à présenter une identité déconstruite dans un discours qui est étroitement lié à l'activité créatrice.

Les textes de femmes reflètent non seulement la confrontation inhérente face à l'identité postcoloniale francophone mais aussi la confrontation face à la condition de l'individu sexué. Par exemple, concernant la situation du Maghreb, il s'avère très concluant de relever l'ambiguïté qui caractérise le débat sur le genre. Il faut surtout prendre en considération qu'un nombre important de femmes considère la France comme pays colonisateur, imposteur mais en même temps elles le voient comme symbole très significatif de la liberté ou plutôt la libération. Lors de l'époque coloniale, la langue française représentait l'unique chemin vers la scolarisation ou l'alphabétisation. C'est ce qu'a expliqué Carine Bourget en disant qu'à l'époque coloniale, la libération de la femme était associée au colonialisme, maintenant elle reste associée au rejet de l'Islam¹¹⁸.

Il ne faut pas oublier que nous sommes au sein d'une situation culturelle inscrite sous l'autorité patriarcale qui elle-même prend ses sources dans le discours religieux dispensé exclusivement par les hommes. Ce vacillement entre rejet du colonialisme autrefois et rejet de la religion aujourd'hui est très présent dans *Rêves de femmes*. Le roman décrit la vision de plusieurs personnages féminins, notamment la mère de l'héroïne Fatima et sa grand-mère Yasmina, à l'égard du colonisateur français et de certains principes de l'Islam comme le voile, la polygamie, entre autres ; tout sous une même perspective qui est le rejet, marquée par une crise identitaire.

Le jeu de la fiction et de l'autobiographie est une quête de vie ou d'identité pour le sujet errant. La nouveauté, ce sont des femmes écrivaines qui revendiquent des renouvellements de la chronologie et de la mémoire, les superpositions de la fiction et de la biographie, faisant rejoindre du sens à partir de la symbolique du récit, de faire basculer le récit vers l'absurde et la perte identitaire.

Le sujet n'est pas tant à la recherche du mystère de sa propre identité, où le secret de toute vie serait dans sa généalogie, qui exprime ses difficultés à se

¹¹⁷ Cet article a fait l'objet d'une conférence prononcée à l'UNED (Madrid) en avril 2004 dans le cadre d'un séminaire sur «Le roman français et francophone: thèmes et auteurs contemporains».

¹¹⁸ Carine BOURGET, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris : Karthala, 2002, p.88.

dire. Le « Je » est un être de fuite, et le récit part tout autant sur les traces du sujet perdu que sur celle du temps disparu.

Le « Je » laisse place tout au long du roman à un « on » ou à un « nous » qui désigne variablement la famille, ou alors l'ensemble des femmes au nom desquelles on écrit. Le roman marocain féminin entre dans cette catégorie de genres littéraires qui englobent « l'écriture de soi », en particulier l'autobiographie et l'autofiction. Les titres des textes proposés au corpus donnent une première impression sur la qualité des écrits de ces femmes. C'est une autobiographie fictionnelle marquée par le « je » qui s'affirme à travers toutes les possibilités que donne ce prénom personnel qui passe perpétuellement dans les textes littéraires féminins marocains vers un « on » indéfini hésitant sur l'identité de ceux au nom de qui nous parlons et le « nous » introduisant toutes les catégories de la société ou au moins délimitant une position commune d'une large catégorie féminine opprimée et cherchant à se manifester à travers le cri fort qu'engage la plume.

** Pour les écrivaines¹¹⁹ marocaines, la situation même au tournant du troisième millénaire reste ambiguë car les femmes continuent à utiliser des pseudonymes comme en cas de Nedjma et même quand elles affichent leurs noms, elles restent réticentes au niveau de l'analyse de leurs romans revendiquant une œuvre d'art et non une histoire vécue par l'écrivaine elle-même.

Ainsi, on peut voir fleurir dans nos librairies de nombreux ouvrages féminins. Les femmes font maintenant partie intégrante de la littérature, elles permettent aussi de renouveler le genre en donnant un souffle nouveau aux écrits littéraires.

¹¹⁹ La femme a reconnu sa position dans la société grâce à sa contribution aux révolutions et au domaine du travail et depuis la modernisation de la société à partir du XIXème siècle, elle a choisi de parler elle-même et ne plus laisser l'homme parler en son nom. L'écrivaine devient alors une nécessité dans une société en perpétuel changement et part à la recherche de son identité à travers une extériorisation de ses vœux et de ses angoisses en les traduisant en fiction. La femme écrivain commence par aborder des sujets sociaux qui ne la séparaient pas tellement de l'homme mais quand il s'agissait de sujets un peu osés, elle choisit d'écrire en se cachant derrière un pseudonyme. Avec le temps, l'écrivaine devient plus autonome et plus indépendante et se soucie moins du regard misogyne qui se pose sur ses écrits.

C'est ce qui est arrivé à de nombreuses grandes femmes de lettres. On pourrait citer Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954), Virginia Woolf (1882-1941), Anne Frank (1929-1945) et Simone de Beauvoir (1908-1986). Ces femmes sont considérées comme des grandes figures de la littérature. Ainsi, le combat des femmes pour intégrer une certaine élite littéraire ne fut pas vain. En effet, toutes les femmes qui ont permis de donner une forme de crédibilité à leurs congénères dans la littérature ont contribué à la réussite et à la reconnaissance du sexe féminin en lettres durant ces derniers siècles.

Le cas de *La Liaison* donne une idée assez globale sur l'intégration de la vie de l'auteur dans le déroulement de l'action. Après une première publication en 1994 par Ghita El Khayat sous le pseudonyme de Tywalyn, l'auteure l'a réédité en 2002 en s'expliquant :

« En 1995, j'ai été marquée par "L'Amant" de Marguerite Duras. Je voulais en faire un pastiche et j'ai fini par écrire franchement sur le corps de la femme. Je l'ai écrit comme un psychiatre, introduisant toutes formes de perversion. A l'époque, j'avais une fille sur le point de se marier. Pour la ménager, je l'ai signé Tywalyn (mes prunelles, en berbère)¹²⁰ ».

L'auteure a adopté une stratégie marquée par l'imprécision, il y a tout d'abord le recours à une narratrice anonyme que le lecteur connaîtra à travers le « je » sans autres formes d'identification. Ensuite, elle choisit de présenter l'amant en tant qu' « Homme » porte-parole du sexe masculin ou « monsieur X », l'inconnu qu'on ne connaît ou on ne reconnaît jamais. Le système d'identification choisi par l'auteure se base sur une altérité entre un « je » féminin pluriel et un homme. Cette altérité présentant en effet la liaison d'une femme avec un homme, une relation illicite d'un point de vue idéologique, social et éthique marocain. Ainsi, l'auteure métamorphose le stéréotype en une subjectivité qui peut représenter toute liaison pareille hors l'institution du mariage dans le quotidien marocain. Enfin, il ya l'absence des indications spatiales qui révèle le degré d'importance des souvenirs et l'évolution des sentiments. Le lieu ne compte pas devant l'ampleur du temps et ce qu'il engendre : une initiation, une découverte d'un monde nouveau. Le personnage insiste sur son âge par rapport à la progression de sa « Liaison »

J'avais vingt ans. J'étais très belle, je ne le savais pas. Je ne savais rien. J'ai eu trente ans, rabougris et dilapidés sous la bannière de femmes sthéniques. Puis j'ai approché la quarantaine en ayant connu cet Homme au zénith de mon âge non de ma vie : j'avais trente-cinq ans. Lui qui ne m'a jamais dit son âge, qui n'a jamais laissé traîner une carte d'identité ou un document quelconque le concernant est d'au moins dix ans mon aîné. C'est confortable pour moi. Ou ce l'était. (p. 11)

« Vingt ans » est l'âge de la narratrice quand elle a fait la connaissance de cet homme, ce moment marque à la fois la fin d'une période, passée sous silence, caractérisée par l'ambiguïté et l'ignorance et le début d'une mutation. Sa destinée prendra progressivement une nouvelle voie où elle peut transgresser les lois. Les différentes étapes sont minutieusement décrites tout en se référant à un temps

¹²⁰ Cité par Najib Redouane, *Ecriture Féminine au Maroc : continuité et évolution*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 117.

éclaté. Autrement dit, le lecteur actif peut détecter un jeu esthétique démontré par une intrigue intercalée chronologiquement. Au niveau temporel, la succession des événements ne suit pas une linéarité.

Le souci de transcrire une sensibilité durable ou permanente reste une chose remarquable chez les écrivaines marocaines. L'héroïne de *La liaison* par exemple le dit : «nos séjours duraient vingt-huit à trente-cinq heures» (p 54) «*Je passai un jour et une nuit en sa compagnie*» (p. 119). Elle passe son sujet passionnel sous l'anonymat, mais elle oblitère de son récit toute mémoire spatiale à part le lieu de leur intimité qu'elle désigne par «*le "slum" et dans [ses] moments de colère froide et méprisante, le "bidonville"*» (p. 27).

La narratrice donc décrit les moments inoubliables dans lesquels elle se trouve confrontée à une série d'émotions perplexes. Elle s'est retrouvée à la suite de sa fougue avec son homme. Par le caractère profondément humain de l'expérience dont elle parle et surtout par la distance qu'elle entretient avec son vécu, la narratrice cherche donc une évasion libératrice de ses sentiments confus et elle cherche aussi à rassembler les morceaux de sa vie éclatée

Je tentais à plusieurs reprises de saisir la nature des sentiments qui me reliaient à cet homme. C'était indéfinissable et impénétrable. L'amour est un projet à deux. Dans notre cas il m'était personnel et unique puisqu'il... ne m'aimait pas. Mes tentatives avortées de lui échapper me ramenaient ligotée à lui, dévorée vivante de ma hantise de lui. (p. 53)

L'émotion pendant le moment lui permet de réfléchir sur ses profondes sensations. Elle veut comprendre de quoi il s'agit au juste et donc elle établit des relations logiques entre ce qu'elle sent et ce qu'elle aspire comprendre

L'amour me laissait souvent pantelante et j'étais un pantin disloqué entre ses mains, mais je retombais plus bas dès qu'il entrouvrait ses bras. J'aurais tout abjuré s'il me l'avait demandé. Mon Père, ma Mère. Nous n'avions ni foi ni loi, peut-être plus de Père et Mère. Il était mon Père et j'étais sa Mère... (p. 56.)

Quand cet homme me touchait, je devenais air et feu, étincelles et flammes dans un murmure de marée montante. Sans grave risque d'erreur et je ne tromperais d'ailleurs que moi-même, je n'ai réellement été vivante et présente au monde que dans ses bras. (p. 63)

À chaque fois qu'il manifeste l'envie de la voir, son appel anime son existence qui, dans ses longs moments de chutes infernales, n'était qu'«étale, grise et perdue» (p. 21). Ce faisant, elle se dépave constamment pour une vie qui est marquée de vide, de pleurs et de déchirures. Plus encore, un simple retard suffit d'échafauder dans son esprit toutes sortes de spéculations moroses et négatives, voire morbides.

Puis les minutes passent et deviennent quinze minutes ou une demi-heure. Et ma tristesse se lève comme un étendard de deuil au-dessus de moi. Ma respiration devient faible, je me voûte, mes extrémités refroidissent et j'enlaidis car le sang se retire de mon visage laissant des plaques violettes sur mon nez. Mes yeux sont alors d'une tristesse lamentable comme un chien battu ou un enfant sans parents. (p. 92)

Rita El Khayat a choisi de faire parler sa narratrice de ses sentiments les plus beaux et de l'épanouissement d'un amour interdit. Ce qui n'est pas le cas chez Bahaa Trabelsi dans *Une vie à trois*, elle a évoqué des sentiments très ambigus qu'elle ne comprend pas. Elle a soulevé un phénomène jusque là considéré comme illicite « *En ce qui concerne l'homosexualité, force est de préciser que jusqu'à récemment, ce thème faisait encore figure de tabou dans les écrits marocains.* »¹²¹, l'auteure parle à travers plusieurs voix pour dévoiler une confusion chez les narrateurs qui se trouvent confrontés aux exigences de la société et se voient dans l'obligation soit de se plier ou de se cacher. Nous dirons que c'est le premier roman qui ose traiter l'homosexualité dans un cadre vraisemblable. L'auteure donne la parole tour à tour à chacun de ses personnages tour à tour. Jamal, le prostitué qui se voit abandonné par sa famille bien avant la découverte de son penchant interdit. Méprisé et ne sachant pas pourquoi il ressent ce sentiment là : si c'est à cause de sa masculinité ou bien de son côté féminin que lui incarnait sa relation au père

Ma mère m'a aimé au féminin. Au masculin, elle me méprisait. Comme elle a méprisé mon père. « Un bon à rien. » ne cessait-elle de répétais à qui voulait l'entendre. Mon frère aîné a été le seul male à bénéficier de ses faveurs. A table, les meilleures parts étaient pour lui. Son linge faisait l'objet d'attentions particulières, toujours propre, repassé, il sentait bon le bois de santal. Selim se pavannait comme un coq dans la maison. Ma mère lui demandait son avis pour tout, il a été son confident, « la prunelle de ses yeux », comme elle disait. Un jour il est parti travailler à Lâayoune et ma mère s'est sentie trahie. p.129

Le départ du frère aîné provoque chez le garçon un sentiment de détresse et le comportement de la mère vis-à-vis de son enfant lui donne l'impression qu'il est jugé et condamné pour un comportement dont il était complice avec son frère et qu'il ne savait pas. La peur va être une source d'énergie pour le narrateur, c'est lui qui va déclencher et motiver la recherche du passage d'inconnu en connu. Il sera guidé par son sentiment de crainte dans son raisonnement. C'est par nature, " l'instinct ", qu'il va tenter de découvrir la vérité. Tout n'est basé que sur les impressions que la peur provoque. C'est une question de perception et de sentiment.

¹²¹ Najib Redouane, *Vitalité littéraire au Maroc*, Paris : L'Harmattan, 2009, p.16

Adam, le fils de bonne famille est le modèle du personnage confronté à la réalité sociale de son pays d'origine. Après son retour au Maroc il est obligé de se plier aux exigences des coutumes et des traditions, il n'a même pas le courage de choisir le célibat. Il préfère de sombrer dans l'hypocrisie sans le moindre remord envers ceux qui lui ont accordé leur confiance. Par soucis de les protéger, il leur fait mal et vit dans l'angoisse de la découverte de son homosexualité

« L'angoisse de faire souffrir les gens que j'aime et qui m'ont élevé. L'horreur d'être montré du doigt comme un monstre de foire. L'humiliation d'être dénaturé par le regard des gens' de me faire traiter d'immoral, de dépravé et je ne sais quoi encore. L'angoisse d'assister impuissant à l'avilissement de mes parents et à leur honte » p.134

L'angoisse contre laquelle il se bat, son mal être, et la quête de soi ne sont dévoilés qu'à la fin du roman, Trabelsi a gardé jusqu'à la fin l'image traditionnel de l'homme qui passe avant la femme. Les rôles s'inversent, c'est la femme qui parle au nom de l'homme et décortique les sentiments qui le partagent.

Rim, la jeune fille, portrait de la femme traditionnelle à laquelle on a dérobé même le droit de découvrir la vérité toute seule, est passée de la fille obéissante à la femme obéissante. Les hommes l'ont privé de son droit au choix : « Je me suis imaginé qu'elle pourrait être heureuse comme ça. Elle ne se rend compte de rien. Ce qui lui importe, c'est d'avoir un mari et un foyer. Et tout le monde est content. » p.132

Plusieurs autres textes du corpus parlent de cette ambiguïté mais sans que les écrivaines n'osent déterminer une voie commune pour ce sentiment là. TOURIA OULEHRI en parle aussi dans *La chambre des nuits blanches* sans savoir aussi la nature du sentiment à décrire

Cet été avait un goût très particulier. Quelque chose d'indéfini était en marche : un désir d'indépendance depuis longtemps enseveli, un parfum de révolte, comme celui de son adolescence, mais aussi un profond sentiment de tristesse, de perte irrémédiable...¹²²

La narratrice, en tant que témoin et mémorialiste de sa propre vie, se heurte à une réelle difficulté, qui va au-delà des schémas classiques supposant que toute auto-interprétation d'une certaine réalité sociale est autobiographie, un certain risque est vécu par l'écrivaine. Quand l'écrivaine écrit sur sa famille c'est plutôt pour lui rendre hommage d'un minutieux et douloureux travail de restauration (et non de dénigrement) mais quand la narratrice rejoints l'écrivaine dans sa sensation profonde au sein de la famille, plusieurs perplexités rejoignent la création littéraire. L'instance narrative est centrée sur un père dont la mort

¹²² TOURIA OULEHRI, *La chambre des nuits blanches*, p.9.

prématurée oblige la narratrice à reconstituer la haute figure des morceaux qui, semble-t-il, auront du mal à s'assembler. D'un côté, elle garde le souvenir d'un homme autoritaire qui lui faisait un peu peur et, de l'autre, tous les témoignages après sa disparition lui renvoient l'image d'un camarade chaleureux, drôle, généreux, inventif, qui paraît avoir vivement impressionné ses contemporains.

Sans rien demander, les témoignages affluent d'eux-mêmes. Elle apprend ainsi l'existence d'une invention romanesque qui se trouve du côté du père même si la réalité autobiographique est du côté de la mère si nous nous fions à l'exemple de Touria Oulehri.

Ainsi se trouve affirmée la différence entre temps vécu et temps raconté. Cette différence est renforcée par la mise en intrigue, opération qui bâtit une architecture à partir d'une simple succession d'événements. Or, l'évolution originale de l'œuvre d'Oulehri vers des configurations narratives de moins en moins intelligibles traduirait une sorte de retour au fond opaque du vivre dans lequel s'enlisent les personnages. En effet, ceux-ci se perdent dans une opacité de l'expérience. Dès lors, leur parcours de vie correspondrait lui aussi à une histoire inversée. Au lieu de relater l'intégration à la société, l'écrivaine expose au contraire la désintégration de ceux qui en sont déjà exclus. Mais l'écriture est toujours là pour contrebancer le désespoir : « *Toute expression est une espérance, et ceci indépendamment de ce qu'elle exprime, fut-ce la perdition de l'homme.* »¹²³

La création artistique est donc l'espace possible d'une résistance parce qu'elle exprime les valeurs fondamentales de la créatrice, ce qui fait sens pour elle et lui donne des raisons de vivre et de mourir. Créer, surtout à partir du pire, requiert un courage qui est déjà lui-même un contrepoids au désespoir.

Cette éthique de l'espérance rappelle en fait que l'être humain a cette formidable capacité d'étonner, de sortir souvent de situations invraisemblables car l'être humain est une promesse. Son imaginaire effectue un mouvement de retour aux origines qui va au-delà de soi. Dans ce roman, la mémoire fragmentaire qui accompagne la remontée aux origines transpire la douleur.

Le travail de mémoire n'est donc pas un travail d'archéologue car c'est de la "chair" que déterre le souvenir. Cette image du retour aux racines coupées éclaire la notion d'appartenance à la famille surtout aux parents et illustre la déchirure identitaire, l'arrachement à une partie de soi causé par l'exclusion.

¹²³ Paul RICOEUR, *Temps et Récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983, p.106.

Bibliographie sélective

* Corpus :

Rita El Khayat, *La Liaison*, Editions Aïni Bennai, 2002.

** Œuvres critiques :

Alfred HORNUNG, *Postcolonialisme et Autobiographie*, Amsterdam : Editions Rodopi, 1998.

Béatrice Slama, De la « Littérature féminine à « l'Ecrire-Femme », Différence et institution, in *Littérature*, n 44, 1981.

Carine BOURGET, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris : Karthala, 2002.

Najib Redouane, *Ecriture Féminine au Maroc : continuité et évolution*, Paris : L'Harmattan, 2006.

Najib Redouane, *Vitalité littéraire au Maroc*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Paul RICOEUR, *Temps et Récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983.

***Kiffe kiffe demain*, de Faïza Guène : une voix/voie contestataire des valeurs communautaires patriarcales**

Ahmed HOUARI

UMP/ OUJDA

Rappelons que l'intitulé de notre communication est « *Kiffe kiffe demain*, de Faïza Guène : une voix/voie contestataire des valeurs communautaires patriarcales.» Mais comme prélude à notre modeste contribution, nous avons estimé judicieux de procéder d'abord à la présentation de l'auteure et de l'œuvre sur laquelle portera notre étude pour mieux cerner cet aspect thématique qui caractérise le premier roman de cette jeune romancière beure.

Faïza Guène est une romancière française d'origine algérienne née en 1985 à Bobigny dans le canton de Pantin, aux Courtilières un quartier dit « sensible » au nord-est de Paris. Elle se fait remarquer à l'âge de 13 ans en fréquentant assidûment un atelier d'écriture audiovisuelle dirigé par l'association *Les Engraineurs*. De l'âge de 13 à 17 ans, elle écrit et réalise cinq courts-métrages en vidéo dont certains seront primés dans des festivals. Après avoir obtenu une subvention du Centre National du Cinéma à 18 ans, elle réalise un moyen-métrage en Super 16 mm, « *Rien que des mots* », dans lequel elle fera même jouer sa mère.

Durant la même année elle commencera son roman *Kiffe Kiffe demain* qu'elle écrira « comme un loisir ». Une semaine plus tard, l'éditrice, Isabelle Seguin¹²⁴, lui propose de signer un contrat et de terminer la rédaction du roman. À la sortie du livre, en septembre 2004, une journaliste du *Nouvel Observateur* consacre une double page à Faïza et encense le livre. La tornade médiatique commence alors et *Kiffe Kiffe demain* se vend à plus de 400.000 exemplaires et sera traduit dans plus de 26 langues.

Toujours dans la veine de la comédie sociale, en 2006, Faïza publie « *Du rêve pour les oufs* » puis « *Les Gens du Balto* » en 2008. Elle travaille à l'écriture d'un scénario de long-métrage.

Faïza Guène sort son premier roman *Kiffe-kiffe demain* à 19 ans. C'est l'histoire du quotidien de Doria, 15 ans, qui vit en banlieue parisienne avec sa mère, une femme de ménage exploitée dans un hôtel et abandonnée par un père parti un matin pour trouver au Maroc une femme plus jeune et plus féconde. Ainsi la romancière retrace un an des petits et grands moments de la vie de Doria, au

¹²⁴ Directrice des éditions « Hachette Littérature » morte en mai 2017 à l'âge de 57 ans.

lycée, à la cité avec son ami Hamoudi et nous introduit ainsi dans l'intimité de la jeune beurette partagée entre ses rêves, sa réalité et la télévision.

Ce qui est étonnant chez l'héroïne du roman, c'est que du haut de ses 15 ans, la jeune fille développe une idée très précise du monde qui l'entoure : Livry-Gargan et sa « cité du paradis », n'ont pourtant rien à voir avec l'édén et ses délices. Le rêve qu'elle en fait ne ressemble aucunement à la réalité qu'elle endure. Au cours de notre réflexion, nous essayerons de montrer, comment, à travers sa première œuvre de fiction¹²⁵, la très jeune romancière d'origine algérienne remet en cause les préjugés communautaires de la société maghrébine qui visent à assujettir les femmes et les jeunes filles en situation migratoire et qui entravent tout désir de leur émancipation individuelle et sociale. Pour ce faire, nous verrons dans un premier axe comment la romancière, en empruntant la voix de l'adolescente Doria, s'en prend d'abord aux valeurs désuètes du pays des ancêtres qui servent de prétexte aux hommes pour avilir le deuxième sexe et d'exercer sur lui toute sorte de domination matérielle et morale. Nous montrerons ensuite comment l'écrivaine remet en cause également cette domination masculine qui s'étend aux jeunes beurette nées et grandiées en France et qui se trouvent dépossédées de tout soutien familial susceptible de les affranchir du joug des préjugés sociaux et communautaires qui entrave leur liberté. Dans un dernier axe, nous montrerons comment les critiques de Faïza Guène n'épargnent pas non plus le projet migratoire parental, à ses yeux, incompatible avec toute tentative d'intégration réussie des beurs dans le tissu social et culturel français.

Kiffe kiffe demain, ou la contestation des préjugés communautaires discriminatoires envers la femme primo-migrante :

A lire cette première œuvre romanesque de Faïza Guène, nous constatons que les femmes-épouses primo-migrantes ne sont pas contentes dans leur vie conjugale. La plupart d'entre elles reconnaissent leur impuissance face à la domination maritale. Certaines vont jusqu'à se faire une sorte d'auto-accusation à propos des choses dont elles ne sont nullement responsables. C'est le cas notamment de Yasmina la maman de Doria qui ne cesse de regretter le fait de n'avoir pu donner naissance à un garçon qui pérenniserait le nom de son « barbu » de mari parti au bled à la quête d'une femme plus jeune et plus fraîche.

¹²⁵ Rappelons que *Kiffe Kiffe demain* est un roman de 189 pages (format poche) paru dans les Editions Hachette Littératures en septembre 2004. Cette première œuvre romanesque de Guène est composée de 41 chapitres de longueur variable s'étalant en moyenne sur trois à cinq pages. Il s'agit d'un défilé de scènes ayant trait au quotidien d'une jeune adolescente au cœur d'une cité de la banlieue parisienne.

La fille au Maghreb, dans l'imaginaire romanesque beur, est vouée à être une épouse « ménagère » qui n'a d'autres tâches que de servir son époux et veiller à son bonheur physique et moral. Doria, dans *Kiffe kiffe demain*, avait bien souligné cette vérité coutumière qui tranche du destin de la femme maghrébine :

«...Là-bas (au bled), déclare la jeune adolescente, il suffit que tu aies deux petites excroissances sur la poitrine en guise de seins, que tu saches te taire quand on te le demande, faire cuire du pain et c'est bon, t'es bonne à marier. » (p.22)

Dans la société maghrébine qui fait partie d'un système social à dominance patriarcale, c'est l'homme qui détient la véritable autorité au sein de la famille. La femme, telle qu'elle représentée dans le roman mis à l'examen, n'a pas le droit de choisir son époux présumé. C'est ce dernier qui se charge du choix de sa conjointe et c'est lui aussi possède le droit de la congédier du domicile familial si cela lui plaît. Tout dépend de la fantaisie de l'homme et de ses caprices qui trouvent leur justification dans les traditions et coutumes communautaires qui autorisent la suprématie absolue du conjoint sur sa conjointe. Cette domination maritale persiste même quand la femme migrante rejoint son mari émigré dans le cadre du regroupement familial. Dépourvue de tout soutien matériel ou moral, l'épouse – Nous l'avons vu - reste toujours à la merci de la lubie de son mari imbu de son orgueil viril qu'il détient des pratiques socioculturelles du pays ancestral. Aussi, quand le père de Doria dans *Kiffe kiffe demain* a-t-il voulu quitter le foyer conjugal, il n'a pas prévenu sa petite famille. Une fois que sa femme Yasmina n'a pas réussi à lui donner un garçon, le « barbu », tel qu'il est qualifié par sa fille dans le roman

« ...est parti loin. Il est retourné au Maroc épouser une autre femme sûrement plus jeune et plus féconde que ma mère. » (p.9)

Quelques lignes après la jeune beurette n'a pas manqué d'évoquer la raison qui a été derrière la décision fantaisiste du père

« Papa, continue Doria, il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille et je suppose encore plein d'autres raisons stupides. Il a dû se rendre compte, que ça servait à rien d'essayer avec ma mère et il s'est cassé comme ça, sans prévenir. » (p.10)

Souvent, pour éviter le divorce ou l'abandon de son mari, la femme primo-migrante est obligée de faire des concessions parfois douloureuses. C'est le cas par exemple de Tante Zohra, mère de trois garçons, qui a accepté, à contrecœur, la lubie de son vieux mari, parti en Algérie, afin d'épouser une femme plus jeune que la sienne :

«Son mari, rapporte la narratrice, il est retraité des travaux publics et il a épousé une deuxième femme là-bas au pays, alors il reste six mois là-bas et six

mois en France. Tous, ils décident de se refaire une vie à l'âge de la retraite et d'épouser une femme plus fraîche. » *Kiffe kiffe demain*, (p.34)

Dans son roman, Faïza Guène conteste vigoureusement le système de valeurs ancestral qui n'octroie même pas à la femme le droit de choisir son conjoint. Elle s'étonne comment c'est elle qui doit attendre jusqu'à ce dernier vienne la solliciter. Le choix de l'épouse, au sein de la famille maghrébine prend en considération les critères moraux. Une fille à marier doit baisser les yeux et ne doit pas être dévergondée ou pervertie. Elle ne doit en aucun cas se montrer aux gens étrangers à la maison. Sinon, elle mourra vieille fille. Dans *Kiffe kiffe demain*, Doria, en s'exprimant au nom des filles maghrébines, souligne que là-bas, au bled :

«...il suffit que tu fasses un truc un peu mal vu et c'est fini pour toi. T'es cataloguée jusqu'à la mort. » (p.165)

Dans ce système social à dominance patriarcale, les relations conjugales ne sont nullement à l'abri des influences communautaires. La jeune fille désireuse de réussir son « pacte matrimonial », doit faire montre – si elle en vise une reconnaissance publique- d'une dépendance et d'une soumission inconditionnelles à l'autorité maritale. Par ailleurs, si la femme occidentale a réussi son intégration à la vie active au dehors de son domicile conjugal réalisant, par là, une certaine autonomie pécuniaire, son homologue maghrébine, en l'absence d'un travail à l'extérieur du foyer qui pourra la libérer de la domination budgétaire du conjoint doit, par la force des coutumes qui la privent de sa liberté financière, se résigner à son sort et accepter l'homme qui vient demander sa main sans se poser trop de questions. Cela trouve sa justification d'un certain fatalisme auquel tout le monde doit croire aveuglément. Yasmina le dit, à juste titre, à sa fille Doria

« ...c'est parce que c'était écrit. Chez nous, on appelle ça le Mektoub. C'est comme le scénario d'un film dont on est les acteurs. » *Kiffe kiffe demain*, (p.19)

Doria critique aussi l'inadaptation affichée des maris primo-migrants au nouvel environnement social qui exige de l'homme immigré le respect des valeurs de la République et par conséquent le Code civil du pays d'accueil. En effet, les époux dans les cellules familiales maghrébines en situation migratoire, recourent souvent à l'abandon des épouses quand ils ressentent l'impossibilité d'exercer leur autorité maritale au sein du domicile familial. Fragilisés par une réalité juridique occidentale qui vient d'abolir la plupart des prérogatives du mari en mettant fin à son rôle de « chef de famille » et en instituant la direction conjointe de la famille par les deux époux, les hommes issus de l'émigration maghrébine, pour se libérer de ces nouvelles « contraintes » imposées par le Code civil français quittent le foyer conjugal et repartent au bled sans crier gare. Souvent, les raisons de ce départ à l'improviste ne sont pas convaincantes aux yeux de leur entourage immédiat. Le cas du mari de Yasmina n'est pas le seul. Un autre époux, dans le

même roman, retourne périodiquement au Bled, cette fois en Algérie, pour passer la moitié de l'année avec sa seconde épouse. Sans se séparer de sa première conjointe avec laquelle il passe l'autre moitié de l'année, le mari de Tante Zohra, raconte ironiquement l'adolescente Doria

« ... est retraité des travaux publics et il a épousé une deuxième femme là-bas au pays, alors il reste six mois là-bas et six mois en France. Tous, ils décident de se refaire une vie à l'âge de la retraite et d'épouser une femme plus fraîche. » (p.34)

Les exemples de ces deux maris maghrébins émigrés en France montrent clairement que dans beaucoup de situations, pour contourner les effets pénitentiaires d'un second mariage contracté sur le sol français¹²⁶, les hommes, pour la plupart manœuvres, de peur de subir de grosses peines et de voir leur contrat de mariage annulé¹²⁷, retournent au bled - où la polygamie est autorisée - afin de célébrer une seconde noce. Les prétextes de leur fuite vers le pays peuvent, certes, paraître, sur le plan logique, plausibles et cohérents (stérilité, quête du bonheur, devoir religieux,...etc.), mais au niveau sociologique, cette fugue non déclarée du domicile conjugal atteste à la fois du repli incessant des primo-migrants maghrébins sur les valeurs religieuses et morales de leurs pays d'origine, et du rejet du régime matrimonial occidental, à leurs yeux trop ouvert, voire dépravant dans la mesure où il encourage les relations extraconjugaless et les règlemente sans tenir compte du poids de la morale, des traditions et coutumes des minorités étrangères qui vivent à proximité des français autochtones.

Parfois, dans certains foyers maghrébins en situation migratoire, la femme – soit par désir d'émancipation ou par rébellion aux valeurs de la communauté d'origine - ne se soumet pas à l'autorité maritale. Ainsi, le mari, fragilisé par son manque de personnalité et dépourvu de toute force de caractère accepte – bien malgré lui – ce nouvel état des choses malgré l'indignation de la communauté émigrée qui vit dans le voisinage. C'est notamment le cas du père de Nabil dans *Kiffe kiffe demain* qui devient la risée de toute la « cité du Paradis » dans la région de Livry-Gargan au nord-est de la capitale. La narratrice Doria rapporte que :

¹²⁶ Rappelons qu'en France, « En matière pénale, la bigamie est un délit sanctionné d'une peine d'un an d'emprisonnement et d'une amende de 45000 euros (art.433-20 du Code pénal). (Stephanie Gargoullaud et Bénédicte Vassallo, *Réinventer la famille ?*, Coll. Doc' En Poche, Editions La documentation Française, Paris, 2013 . P.113)

¹²⁷ « Aujourd'hui, la bigamie entraîne la nullité du second mariage lorsque celui-ci est prononcé en France. Le premier conjoint, au préjudice duquel a été contracté le second mariage, peut en demander la nullité, mais ce droit cesse en cas de divorce. » (art.188 du Code civil, Cour de cassation, 31 janvier 1990). (Stéphanie Gargoullaud et Bénédicte Vassallo, *Réinventer la famille ?*, Op.cit. P.112).

«Dans la cité, tout le monde dit que chez eux (la famille de Nabil), la mère c'est le père, et on arrête pas de se foutre de sa gueule

- Hé ! Nabil ! Ton père il fait la vaisselle ! Ta mère elle porte des caleçons ! »
(p.47)

Force est de souligner également que dans le roman de Faïza Guène, l'exemple du père de Nabil, ne constitue qu'une exception. Dans la majorité des cas, et par un consentement mutuel tacite entre les conjoints primo-migrants, c'est l'homme qui dispose de la véritable autorité au sein du domicile conjugal. Si celle-ci – pour une raison ou une autre – lui fait défaut, la violence, le divorce ou l'abandon de l'épouse constituent des armes fatales pour récupérer sa fierté, son honneur et sa domination.

Toutefois, si au niveau des relations conjugales, les primo-migrants, tels qu'ils sont représentés dans *Kiffe kiffe demain*, rejettent le modèle familial occidental et semblent encore réfractaires à toute véritable insertion dans le nouvel environnement social, leurs enfants, nés ou installés très petits en France, une fois arrivés en âge de mariage, n'hésitent pas à mettre à distance le repli identitaire qui caractérise le modèle conjugal parental.

II – *Kiffe kiffe demain* : quand les beurs se révoltent contre le système matrimonial ancestral :

Si les Maghrébins primo-migrants ont grandi dans un système de valeurs caractérisé par un repli identitaire et communautaire, un système qui rejette le modèle occidental accusé d'inciter à la perversion des mœurs et à la débauche, leurs enfants adolescents, souvent nés ou arrivés en bas âge en France, contestent rudement cette réalité. Pour les jeunes beurs, ce n'est pas parce qu'il ramène un salaire que le mari doit assujettir son épouse. Aux yeux de ces jeunes français issus de l'immigration, il faut que cette mentalité archaïque disparaîsse. Intégrés précocement dans un mouvement de socialisation par le truchement de centres sociaux ou d'associations, ces jeunes beurs ont acquis un capital symbolique et relationnel qui s'ajoute, éventuellement, à un investissement scolaire ; ce qui a donné lieu, au fil du temps, à de nouvelles ressources socioculturelles qui ont accompagné ce processus de mise à l'écart du modèle conjugal parental. Si l'influence de la religion, des traditions et coutumes ancestrales constitue un facteur déterminant dans les relations entre époux au sein du domicile conjugal des primo-migrants, la relation amoureuse, pour les adultes de la seconde génération d'émigrés maghrébins, peut s'inscrire dans la durée et se traduire, le cas échéant, par un « détachement » qui apparaît sous la forme d'un couple mixte. C'est le cas, par exemple de Hammoudi et de Lila dans *Kiffe kiffe demain* qui ont choisi de vivre ensemble sans tenir compte des préjugés culturels et sociaux de leur environnement familial immédiat. En effet, après son divorce avec un français

Ce système de valeurs vigoureusement contesté par les jeunes filles d'origine maghrébine nées en Europe doit être banni puisqu'il incite, selon elles, à la discrimination contre la femme en ce sens où il fait de la présence du « mâle » au sein de la famille un signe de fierté familiale. Dans la cellule familiale beure, l'absence du garçon à l'enceinte de la famille peut être interprétée comme un signe du déclin de la progéniture et par conséquent peut pousser l'homme sinon à abandonner son épouse, du moins à s'engager dans un nouveau pacte matrimonial qui pérenniserait son nom et sauvegarder son honneur. C'est le cas à juste titre du père de Doria dans *Kiffe kiffe demain*, qui, un matin - et sans crier gare - est parti au Maroc :

«... épouser une autre femme sûrement plus jeune et plus féconde que (s)a mère » (p.9)

Sur un ton plein d'amertume assaisonné d'une ironie mordante, la jeune adolescente rapporte les raisons, selon elle, infondées de ce départ soudain et non annoncé de son père :

« Papa, disait-elle, il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille et je suppose encore plein d'autres raisons stupides (...) Il n'a eu qu'un enfant et c'était une fille. Moi. Disons que je correspondais pas tout à fait au désir du client. Et le problème, c'est que ça se passe pas comme à carrefour : y a pas de service après vente. (...) Alors un jour, le barbu, il a dû se rendre compte que ça servait à rien d'essayer avec ma mère et il s'est cassé comme ça, sans prévenir. » (p.10)

Dans *Kiffe kiffe demain*, la liberté inconditionnelle octroyée aux garçons beurs, aux yeux des beurette, est l'un des facteurs qui préparent les hommes de demain à la discrimination envers le sexe féminin. Selon la plupart d'entre elles, ce n'est pas de leur faute si elles étaient nées filles. Elles aussi auraient bien aimé être des garçons ; seulement le destin a décidé autrement. Cette idée avait bien bercé l'esprit de l'adolescente Doria, quand elle avait réalisé que son « barbu » de père les avait abandonnées elle et sa mère faute d'avoir un garçon

« J'aurais bien aimé être un garçon, déclare la jeune beurette, Mais bon, il se trouve que je suis une fille. Une gonzesse. Une nana. Une meuf quoi. Je finirai bien par m'y habituer. » (p.170)

A force, donc, de se sentir enchainés par le joug étouffant des préjugés socioculturels communautaires maghrébins qui les privent de toute tentative d'intégration individuelle ou collective dans le nouvel environnement socioculturel occidental, les jeunes beurs dont Faïza Guène s'affiche en tant que porte-parole, en viennent jusqu'à contester le projet migratoire des parents primo-migrants, jugé incompatible avec leur ambition – eux qui se considèrent des citoyens français - de rester définitivement en France, pays où ils vu le jour.

III- Quand les jeunes beurs contestent le projet migratoire des parents

Conscients de leur appartenance à des cellules familiales qui ne sont ni semblables à celles du pays d'origine des parents, ni comparables à celles dominantes en Occident, les jeunes beurs, écartelés entre des valeurs traditionnelles (celles du pays d'origine) et des valeurs supposées plus modernes (celles du pays d'accueil), ne cessent de remettre en cause l'identité culturelle de la communauté ancestrale accusée d'être un sérieux obstacle de leur intégration sociale dans le pays où ils ont vu le jour. Transformés par les valeurs socioculturelles de la terre d'accueil et métamorphosés par un long processus de scolarisation au sein d'une école républicaine laïque qui les a nourris du rêve d'un séjour définitif, leur insinuant le fait d'être considérés comme étant « des français à part entière », ils en viennent jusqu'à s'attaquer au projet migratoire de leurs parents primo-migrants bercés par le désir obsédant de retourner vivre définitivement au pays d'origine.

Dans *Kiffe kiffe demain*, les conflits de générations dans la cellule familiale beure s'intensifient quand les adolescents métamorphosés par le processus de scolarisation au sein de l'école française laïque, en viennent à saper en profondeur le projet du retour définitif de leurs parents au pays des ancêtres. A leurs yeux, il est vain de passer sa vie à galérer pour construire une maison dans une terre lointaine dont on ne va pas profiter. Souvent, remarquent-ils, la mort des parents - ou l'un des deux - fait de ce rêve une mission à la limite de l'impossible. Doria, n'avait pas manqué de mettre le point, non sans ironie, sur le rêve illusoire du retour définitif au bled

« Certains, dit-elle, espèrent toute leur vie retourner au pays. Mais beaucoup n'y reviennent qu'une fois dans le cercueil ; expédiés par avion comme de la marchandise exportée. Evidemment, ils retrouvent leur terre, mais c'est sûrement pas au sens propre qu'ils voyaient la chose. » (p.106)

Les jeunes beurs nés et grandis en Occident ne semblent nullement motivés quand à leur installation fixe et permanente dans le pays d'origine de leurs parents. Si les primo-migrants, pense l'adolescente Doria, se sont fait la peine de passer toute leur vie à construire une maison là-bas sur la rive sud de la Méditerranée, c'est parce que ce projet avait germé dans leur esprit depuis le premier jour de leur arrivée en France. Les mauvaises conditions de leur séjour en Europe et leur exclusion de la part des Français autochtones leur ont donné la parfaite conviction d'un départ définitif au bled une fois arrivés en âge de retraite

« S'ils se sont fait construire une maison au bled, explique Doria, c'est qu'ils ont l'intention de s'y installer. Les enfants, ça a pas dû leur effleurer l'esprit. Mais les parents, eux, ils doivent y penser depuis le premier jour où ils sont

arrivés en France. Depuis le jour où ils ont fait l'erreur de fouter les pieds dans ce putain de pays qu'ils croyaient devenir le leur. » (p.106)

Dans un entretien au sujet de son roman *Marteau pique-coeur*, le romancier et sociologue français d'origine algérienne Azouz Begag explique les raisons profondes de cette rupture opérée dans les rapports enfants-parents quant au projet du retour définitif au Maghreb. Begag raconte le souvenir de son dernier retour en Algérie à l'occasion de la célébration des funérailles de son père décédé en juin 2004 :

« Je suis retourné, raconte l'écrivain, il y a deux ans en Algérie, après 25 ans d'absence, pour l'enterrer près de la maison qu'il a fait construire pendant 30 ans, dans laquelle il a englouti toutes ses économies et qu'il n'aura jamais habitée. Pour mon père, c'était le dernier voyage, et pour ma fille, qui avait 15 ans, le premier. J'ai eu le sentiment de participer à la transmission d'un héritage. Les enfants ne demandent pas aux parents de se sacrifier, mais de vivre leur vie pour que, eux, puissent inventer leur vie. La rupture se fait là. Je ne vais pas construire une maison pendant 50 ans que je n'habiterai jamais. »¹³⁰

Si, donc, les enfants beurs, aux yeux de Begag « ... ne demandent pas aux parents de se sacrifier, mais de vivre leur vie pour que, eux, puissent inventer (la) leur », les parents primo-migrants voient dans cette rupture affichée de leurs enfants nés Europe un échec flagrant de la transmission des valeurs socioculturelles de leur pays d'origine ; d'où leur immense déception quant à leur projet migratoire qu'ils considèrent comme un exil. Aux yeux des jeunes beurs, il est d'envisager le projet migratoire autrement : au lieu de s'éclipser de cette France de l'Après-Guerre que leurs parents ont reconstruit, il vaut mieux rester et s'adapter au nouvel environnement socioéconomique et mettre de côté toute forme d'embrigadement communautaire désuet qui risquerait de nuire aux grandes valeurs universelles de paix et de coexistence partagées entre les citoyens de la Nation.

Il découle de ce qui précède qu'à travers son premier roman *Kiffe-kiffe demain*, paru en 2004, Faïza Guène, qui appartient à la seconde génération d'émigrés maghrébins en France, assume son identité sans complexe et avec conviction. La narratrice, l'adolescente Doria, raconte son histoire et sa perception de la société avec un œil acerbe, critique. Aucune complaisance n'est de mise, même vis-à-vis des valeurs-stéréotypes communautaires des siens. C'est une véritable voix d'une enfant des quartiers des banlieues qui, révoltée, critique de tout, sans lamentations ni jérémades, mais plutôt avec un humour mordant et constructif.

Si le roman de Guène s'érige en tant qu'un réquisitoire contre les agissements discriminatoires des français autochtones envers les minorités émigrées, il ne

¹³⁰ Entretien in *Respect Magazine* - Oct./Déc.-2004 N°8..p.19

manque pas de contester également les préjugés socioculturels communautaires importés du Maghreb et qui sont en décalage avec les valeurs de la liberté et de l'égalité qui doivent régner entre les membres de la famille et dans une large mesure entre les entités sociales d'une France ouverte et multiethnique. Si les primo-migrants sont encore réticents à toute forme d'adaptation aux valeurs culturelles et morales du pays d'accueil, les jeunes beurs, au regard de la romancière, grandis en Europe, sont tout-à-fait conscients qu'ils ne vivent plus dans un espace communautaire restreint où les traditions et les coutumes régissent leurs rapports interpersonnels avec les parents. Désormais, ils évoluent dans un milieu social ouvert et moderne qui s'étend davantage et avec lequel chaque individu établit des relations immédiates. En d'autres termes, le nouvel environnement social leur laisse un plus libre jeu aux divergences privées. Avec l'urbanisation de la société, la croissance des moyens de communication, les jeunes adolescents issus de l'émigration se sentent de plus en plus libérés des contraintes, des règles des milieux les plus proches. Et par conséquent, la communauté, le sentiment de communauté se rétrécit, chez eux, au fur et à mesure de cette extension.

Bibliographie:

1. Begag, Azouz, Entretien in *Respect Magazine* - Oct./Déc.-2004 N°8
2. GARGOULLAUD, Stéphane et VASSALLO, Bénidicte, *Réinventer la famille ?*. Coll. Doc. En Poche, Editions La documentation Française, Paris, 2013.
3. GUENE, Faïza, *Kiffe Kiffe demain*, Editions Hachette Littératures, Livre de Poche, Paris, 2004.
4. *Le Petit Robert de La Langue Française*, Editions Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, 1995.

Noufissa Sbaï : une voix féminine retentissante: Analyse formelle et thématique de *L'amante du Rif*¹³¹

Azedine Mbtassim

UMP/OUJDA

Introduction

Dans une société sclérosée par les traditions, la femme marocaine a de tous temps été exclue de la parole. C'est à partir des années 1980 que le mutisme va être brisé par cette même femme dans le champ littéraire marocain. Placées sous le signe d'une conquête identitaire et de la revendication des droits de la femme, de nombreuses voix féminines se sont en effet élevées par le biais de l'écriture pour dénoncer les turpitudes d'un ordre social établi depuis des siècles. Parmi ces voix, et la liste n'est pas exhaustive, l'on peut compter des écrivaines comme Leïla Abou Zeïd, Souad Bahéchar, Siham Benchekroun, Nouzha Fassi-Fihri, Fatima Mernissi, Noufissa Sbaï et Fadéla Sebti¹³². Elles ont toutes, d'une manière ou d'une autre, bravé le silence imposé aux femmes et se sont engagées à défendre leurs droits à la fois à la parole et à la dignité qu'elles méritent et ce, aussi bien en tant qu'êtres humains qu'en tant que composante de la société.

Noufissa Sbaï est, à ce titre, l'une des femmes qui ont marqué les débuts de la littérature féminine d'expression française au Maroc. Après son premier roman *L'enfant endormi*, paru en 1987, elle a fait une pause de dix-sept ans avant de publier *L'amante du Rif*, texte dont l'analyse fera l'objet de notre communication.

Cet ouvrage, qui constitue en toute apparence un prolongement du précédent, se distingue par une polyphonie faisant de l'écriture de Sbaï une voix multiple qui dénonce les travers de la société vis-à-vis de la gent féminine. De fait, plusieurs histoires de femmes, tout aussi émouvantes les unes que les autres, sont enchaînées dans une seule. C'est ainsi que l'écrivaine a pu présenter au lecteur la vie de certaines de ces femmes silencieuses tout en lui offrant la possibilité de croiser leurs chemins et de se mettre dans leur confidence. Ce texte, où il est question de plusieurs destins de femmes, est un ensemble de chroniques mêlant témoignages, récits de vie, réflexions et rêveries. En somme, par le biais de cette

¹³¹ Noufissa Sbaï, *L'amante du Rif*, Eddif/Paris Méditerranée, Casablanca, 2004, 198 p.

¹³². Le classement de ces noms est fait par ordre alphabétique.

multitude de voix, Noufissa Sbaï dénonce les maux de la société marocaine et surtout son hypocrisie vis-à-vis de la situation de la femme.

Dans cette communication, nous tenterons, de la manière la plus succincte possible, d'analyser *L'amante du Rif* afin de mettre en exergue les éléments qui permettent, tant sur le plan formel que sur le plan thématique, d'appréhender son retentissement dans le champ littéraire marocain.

1- Le genre

A première vue, aucune indication particulière dans l'œuvre ne fait allusion à son genre. Mais une première lecture du texte peut porter à croire qu'il s'agit d'un roman. Cependant, tenant compte de la biographie de Noufissa Sbaï, force est de constater que le parcours professionnel de Hayat, le personnage pivot de l'œuvre, ressemble à s'y méprendre à celui de l'écrivaine. Par ailleurs, si l'on associe cette similitude de parcours à des indications temporelles (les dates évoquées), spatiales (les villes et villages marocains) et événementielles (la marche verte), qui renvoient à des réalités vécues par l'auteure, l'on se trouve légitimement en droit de considérer le texte, dans un premier temps, sinon comme une « autobiographie », du moins comme une « autofiction ». Ceci en dépit de la narration qui est à la troisième personne et de la déclaration de Sbaï qui, comme beaucoup d'écrivains, se préserve derrière le bouclier de la fiction.

Ce qui semble nous conforter dans notre position, c'est que le personnage principal (Hayat) entreprend dans le récit de relever, d'agencer et de commenter les événements en les consignant par écrit. Ce procédé scriptural correspond analogiquement aux chroniques, usuellement utilisées pour recueillir des faits véridiques et que l'on rédige dans un ordre chronologique. En plus, aussi bien le récit de Hayat que tous les miro-récits insérés dans le texte font état de témoignages sur la condition et le statut des femmes marocaines, ce qui les rapproche davantage du monde réel que de l'univers de fiction.

Toutefois, même en tenant compte de ce qui précède, vu la complexité structurelle du récit et la présence indéniable de l'imagination de Noufissa Sbaï, l'œuvre semble difficile à ranger dans un genre précis. C'est à la fois :

- un roman où une forte teneur en fiction reflète l'imagination de l'auteure ;
- une autobiographie ou une autofiction dans la mesure où, à maintes reprise, on arrive à débusquer la présence de l'écrivaine par le biais des indicateurs cités plus haut ;
- des chroniques dévoilées par la structure scripturale et la probable véracité des faits qui y sont consignés ;

- un récit de témoignages puisqu'il nous présente de multiples interventions de la part de personnages dont les propos relèveraient plus de la réalité que de la fiction.

En désespoir de cause, et à l'instar des différentes études qui ont été consacrées à *L'Amante du Rif*, nous allons nous rapprocher de l'avis de l'écrivaine et nous résigner à le considérer, non sans réserve, comme un roman. Nous dirons donc que c'est un roman de témoignages où des voies contribuent à briser un mutisme séculaire et à dénoncer les attitudes de la société marocaine envers la femme.

2- Le paratexte

a- La première de couverture

En plus du nom de l'auteure et les indications sur l'édition, la première page de couverture contient une image et le titre du roman. Dans celui-ci, c'est le premier mot qui est mis en évidence : il s'agit du substantif « *L'amante* ». Présenté dans des caractères typographiques bien mis en évidence, il apparaît surdimensionné par rapport au reste du titre « *du Rif* ». Vus de loin, ces deux mots sont à peine visibles. La structure de ce titre peut être expliquée par le fait que l'écrivaine semble mettre l'accent sur le substantif beaucoup plus que sur le reste. Si le mot est accrocheur par sa mise en relief, c'est qu'il doit signifier quelque chose de particulier. Il s'agit sans doute d'un clin d'œil adressé au lecteur. Le vocable « *l'amante* » doit interpeller par le fait qu'il porte en lui le genre (femme), le sentiment (amour) et l'interdit (liaison extraconjugale), qui peuvent concerner n'importe quelle femme du pays. Avec le quasi effacement de la seconde partie du titre, ce dernier semble en effet avoir une portée globalisante et toucher toutes celles qui vivent dans les mêmes conditions que le personnage Camélia.

Bien que faisant presque partie de l'arrière plan de l'image, une version arabe du titre vient renforcer la version française. D'une forme calligraphique agréable, cette version donne l'air de conforter l'identification du roman et la signification de son titre. Une dernière caractéristique du titre : dans sa sonorité, il s'apparente à l'intitulé du second chapitre de l'œuvre « *La menthe du Rif* », nom donné par Sbaï à la plante de cannabis qui constitue un fléau dans les régions du nord.

Pour ce qui est de l'image sur la première de couverture, il s'agit d'un emprunt. Elle est inspirée d'une image du film *Les yeux secs* de Narjiss Nejjar. Bien que relativement floue, elle présente en arrière plan une montagne et en premier plan une femme habillée en noir qui porte un fagot de bois sur la tête et qui semble scruter l'horizon. La montagne fait allusion aux reliefs de la région du Rif. L'habit noir symbolise la tristesse tandis que le fagot de bois rappelle les travaux exténuants qu'effectuent les femmes de la campagne à longueur de journée.

b- Les intertitres

Il va sans dire que chaque intitulé est représentatif du contenu d'un chapitre. Les intertitres constituent des balises qui orientent la lecture. Dans le roman de Sbaï, ces titres ont tous en rapport, chacun en ce qui le concerne, avec :

- le thème traité : « La rive des oubliés ! » (p 11) « La menthe du Rif » (p. 25), « La cérémonie de la honte » (p. 45), « Une jeunesse entre l'oubli et la dérive » (p. 73) et « Ces éternelles oubliées ! » (p. 97) ;
- des personnages : « Le jugement » (p. 59), « Immi Zahra, la femme chikha » (p. 81) ; « Sebtouiya, la contrebandière ! « Bragdia » » (p. 103), « L'enfant de la faute » (p. 115), « La nuit de l'ambiguïté » (p. 161) et « La fille du fquih » (p. 173) ;
- une quête d'espoir « Où trouve-t-on des personnes libres dans leurs têtes? » (p. 177) ;
- l'insertion d'un genre dans l'œuvre « Le conte du coffret aux secrets » (p. 185).

A partir de cette répartition des intertitres, nous pouvons remarquer que les thèmes et les personnages sont les plus représentés. Ceci concorde bien avec la tendance de l'œuvre dont la thématique est intimement liée aux personnages et à leur condition. De manière générale, le fil conducteur qui relie tous les intertitres, c'est le renvoi aux différents maux de la société marocaine notamment ceux qui sont à l'origine de la souffrance des femmes.

c- L'épigraphhe

Il s'agit d'un poème écrit par le célèbre écrivain marocain Mohamed Khaïr Eddine et dédié explicitement à Noufissa Sbaï et à Zohra Mezguelid en 1989 lors d'un colloque sur la littérature marocaine à Marrakech. L'insertion de ce poème en tant qu'épigraphhe au début du roman peut être interprétée comme une quête de notoriété de la part de l'écrivaine. Ce procédé ressemble bien à la présentation d'une préface généralement rédigée par une personnalité célèbre qui vante les mérites du texte que le lecteur s'apprête à entamer : c'est une espèce de recommandation.

d- Le prologue

Dans *L'Amante du Rif* de Noufissa Sbaï, le prologue représente une ouverture franche et directe sur la thématique traitée et le rôle du personnage principal dans le texte. Ainsi, l'auteure y annonce d'ors et déjà la problématique sur laquelle son œuvre va se focaliser : la condition de la femme marocaine dans « une société où une multitude de filles et de femmes sont encore exploitées,

analphabètes, en marge du progrès, privées de leur dignité en tant qu'êtres humains » (p. 7). D'un autre côté, le prologue présente le rôle de Hayat (personnage principal) en tant que militante associative qui livre des témoignages et tente de venir en aide aux filles et aux femmes dévalorisées.

e- L'épilogue

Dans l'épilogue, Hayat avoue à Camélia son impuissance devant le drame de cette dernière. Ceci traduit une note de désespoir vis-à-vis des résultats des efforts déployés par les femmes pour améliorer leur situation. Des forces occultes les empêchent d'avancer dans leur quête. Ces forces sont nourries par la corruption contre laquelle les paroles des femmes se sont dressées : « *ensemble nous avons parlé ! Et nous avons tenté « de faire du bruit dans leur silence. » Rien que cela.* » (p. 196).

3- Le texte

a- Le système narratif

Comme nous l'avons déjà précisé, le roman de Noufissa Sbaï est indéniablement polyphonique. Plusieurs voix y interviennent pour constituer son système narratif. Ces narrateurs montent à tour de rôle sur scène pour nourrir le texte de leurs récits. Il s'agit de deux récits dominants et plusieurs micro-récits, qui visent tous les mêmes objectifs : témoigner, dévoiler et dénoncer. Les narrateurs les plus présents dans le texte sont le narrateur principal qui ne fait pas partie des personnages et Hayat qui, elle, détient le statut de personnage principal. Ainsi, ils alternent leurs paroles pour nous faire découvrir la condition des femmes marocaines et nous raconter leurs histoires et leurs souffrances. C'est en étant attentif aux destinataires de ces deux instances, que l'on peut percevoir le passage du récit de l'un à celui de l'autre. Le narrateur principal s'adresse au lecteur tandis que Hayat s'adresse essentiellement à sa nièce : « *Camélia, jusqu'à ta libération, nous cheminerons ensemble. Je transcrirai ta version. Il faut parler. Briser le silence.* » (p. 70).

Pour ce qui est des autres narrateurs, à part Sélim qui raconte lui aussi sa misère (p. 74-77), tous les autres personnages sont des femmes. Ce sont donc des instances dont les témoignages contribuent, par le biais de micro-récits, à l'organisation du système narratif du roman de Noufissa Sbaï.

Le premier personnage féminin qui intervient dans le texte est Camélia, la nièce de Hayat (p. 32-43 ; p. 45-53 ; p. 55-57). Elle raconte à sa tante l'histoire de son amour interdit et les déboires qui s'en sont suivis. La seconde narratrice est Immi Zahra. Elle livre son témoigne lors du tournage d'un documentaire sur les chikhates et ce, en racontant sa vie de chikha et les souffrances physiques et morales qui l'ont marquée en tant que telle (p. 88-92). Le personnage suivant est Itri. Elle relate son histoire avec son oncle et son cousin, ensuite sa participation à

la marche verte et son emprisonnement dans un camp de brigands. Après la naissance de son fils Qaïs, fruit des violes subis, il retourne chez sa tante qui la renie et la rejette (p. 125-135). La dernière narratrice est Amina, la mère d'Itri. Elle expose l'histoire de sa vie et raconte comment, avec la complicité de son propre mari qui est impuissant, elle a été violée par le Fquih puis expulsée sans sa fille de la maison familiale (p. 161-171). La combinaison de ces témoignages enchaînés dans le récit principal, dote le roman de Noufissa Sbaï d'un système narratif complexe et polyphonique. Il s'agit de plusieurs voix qui s'élèvent pour dénoncer une société rétrograde résistant à accorder à la femme son droit le plus élémentaire : le statut d'être-humain.

b- L'espace-temps

L'organisation spatiale joue un rôle capital dans *L'amante du Rif*. Les espaces constituent des points d'ancrage qui balisent le déroulement des événements et consolident les thèmes auxquels ceux-ci sont liés. Ainsi, les villes du nord sont représentatives du trafic de drogue que l'écrivaine dénonce comme à l'origine de plusieurs maux sociaux, la corruption en tête de liste. Les villages que Hayat visite ou ceux, habités par certains personnages, sont présentés comme des foyers de pauvreté, de précarité et de marginalisation de ceux qui y vivent. A part les villes et les villages, Noufissa Sbaï présente dans son roman des espaces plus réduits tels que la prison pour évoquer l'injustice et l'enfermement et la place *Feddane*, témoin du désintérêt des autorités en regard du patrimoine culturel national. Globalement, Hayat guide le lecteur dans un voyage à travers le pays afin d'aborder divers sujets en rapport avec la thématique du roman.

En ce qui concerne le temps utilisé dans le roman, c'est un ensemble de va-et-vient entre le passé et le présent. Le lecteur « navigue » à plusieurs reprises entre des rétrospections relatant des histoires poignantes et un présent l'incitant à réfléchir en prenant conscience d'une actualité brûlante.

c- Les personnages

Le système des personnages de Noufissa Sbaï est principalement constitué de figures féminines. Leur présence est hautement éloquente dans *L'amante du Rif*. A travers leurs paroles et leurs réflexions, elles symbolisent les injustices, les violences et les agressions que les femmes subissent tout au long de leur vie. En dépit de leurs situations sociales différentes, ces personnages partagent les mêmes peines. Pour faire face à l'humiliation, elles se trouvent dans l'obligation de lutter, de travailler et de s'exprimer. Le recouvrement de leur dignité en tant qu'êtres humains est à ce prix. Ces femmes sont de tous les âges, de l'adolescente Camélia à la vieille Amina.

A l'opposé, les personnages masculins sont présentés, pour la plupart, comme les acteurs principaux du malheur des femmes. Leur condition de

masculins au sein de la société, est une sorte de passe-droit pour persécuter et humilier la femme. Parmi ces personnages, les maris sont déclarés comme les plus cruels.

d- Les thèmes

La thématique dominante dans le roman de Noufissa Sbaï tourne autour de la société marocaine en général et de la condition de la femme en particulier. De nombreux thèmes sont ainsi traités dont les principaux sont : la drogue, le poids des traditions, l'hypocrisie de la société, l'enfermement physique et psychique de la femme, le mauvais traitement de la femme et la corruption.

d-1- La drogue

La drogue est un thème que Sbaï aborde dès le premier chapitre de son roman. Il ouvre également le second chapitre ironiquement intitulé « La menthe du Rif ». Pour l'écrivaine, la drogue est un fléau qui gangrène la société et détruit la jeunesse marocaine, notamment celle des régions du nord. Les habitants, indulgents,

continuent d'ouvrir la porte de leurs maisons à leurs enfants, victimes de ce fléau qui ravage de plus en plus la jeunesse tétouanaise. Dans de nombreux quartiers, au sein même des familles, l'herbe circule, sèche, se coupe, se partage, se négocie, se vend et bien sûr ! se fume. (p. 25).

Dans son texte, ici et là, Sbaï évoque la drogue et son impact sur les classes défavorisées de la société ainsi que son rôle dans la corruption de l'administration qui soutient les trafiquants.

d-2- Le poids des traditions

Selon Noufissa Sbaï, l'attachement de la société à des traditions rétrogrades, semble la première cause à l'origine des souffrances de la femme marocaine. A ce titre, la famille (hommes et femmes) contribue à faire de ces traditions un étouffoir qui se resserre sur la femme. C'est une famille qui craint le regard de l'autre et use de tous les moyens pour éviter les on-dit. Il s'agit généralement pour elle d'une question d'honneur. L'exemple le plus criant dans *L'amante du Rif* est l'honneur lié à la virginité de la fille. Du coup, la cérémonie nuptiale devient un moment de désarroi et d'angoisse, tel que le précise Camélia

Je devinais la famille attendant le seroual taché, « attestation » de ma virginité sauvegardée. La veille, une de mes tantes avait glissé dans ma valise un seroual en soie blanche, merveilleusement brodé pour la circonstance. J'imaginais tous les yeux et les oreilles de la famille fixés sur la porte de ma chambre. Dieu que faire ? Dois-je parler ? Qui dois-je implorer ? (...) Le déshonneur planait sur ma tête. (p. 41).

Selon Sbaï, pour se soustraire à ce déshonneur, les familles ont souvent recours au « tkaf » sur leurs filles, pratique qui est censée sauvegarder leur virginité.

d-3- L'hypocrisie de la société

Ce phénomène est dénoncé dans le roman de manière véhemente. Dans l'exemple des chikhates, qui donne lieu au témoignage de Immi Zahra, l'hypocrisie de la société est très visible. D'un côté, ces chanteuses traditionnelles sont considérées comme les détentrices d'un patrimoine artistique du pays et de l'autre, elles sont assimilées à une marchandise louée

pour le plaisir d'un instant, ou d'une soirée, qu'on transporte d'une région à une autre, comme du bétail dans une benne ou un camion, sous un soleil torride, ou un froid terrible ; ces femmes oui, sont marginalisées, ignorées, méprisées une fois la fête terminée (p. 98).

Contrairement à ce prétend la société, ce ne sont pas des artistes, mais des prostituées ambulantes qui souffrent toute leur vie à cause de la pauvreté et de l'humiliation. Le mutisme sur ce sujet, comme sur tous ceux qui touchent à certains tabous, est l'une des exigences de la société. Tous le monde doit garder le secret, le conserver aussi longtemps que possible et fermer les yeux sur la vérité.

d-4- L'enfermement de la femme

L'enfermement de la femme est un thème qui, à force d'être traité par les écrivains marocains des deux sexes, est devenu un stéréotype marquant la production littéraire traitant de la condition de la femme. Noufissa Sbaï, à son tour, l'intègre dans son roman afin de mettre en exergue les situations que vivent les femmes marocaines. Pour elle, l'enfermement se présente sous deux formes : un enfermement physique et un autre psychique.

Après le départ de son mari en Europe, Camélia se trouve cloitrée dans le foyer de sa belle famille. Elle n'a pas le droit de sortir avant quarante jours tel que le précise sa tante et belle-mère : « Je téléphonerai à ta mère dès ce soir ; elle viendra te voir ici. C'est ce que souhaite ton époux ! Tu n'as pas fêté ton quarantième jour ; donc pas de sortie avant. » (p. 51). Mais ce sont surtout les conséquences de cet enfermement physique qui font souffrir les femmes. Pendant cette période chez sa belle famille, Camélia témoigne : « Au fil des jours je perdais l'appétit. (...) Malgré la gaieté qui régnait dans la maison, je trainais de longues heures assise, désœuvrée, souriant bêtement aux uns et aux autres. » (p. 50). L'événement qui symbolise davantage l'enfermement, est bien entendu l'emprisonnement de Camélia. Hayat en dépeint la situation :

Les premiers mois de ton enfermement, tu as maigri, m'a confié ta grand-mère. Tu ne manges plus. Tu te laisses mourir. Ta famille est

alertée, par l'administration du pénitencier. Tu reçois des avertissements : tu risques d'être jetée chez les folles, ramassées dans la rue. Déchues malgré elles. (p. 66).

Cette situation carcérale symbolise, à elle seul, la situation de toutes les femmes marocaines dans une société qui les privent de leur liberté au nom d'un ensemble de « *codes dégradants qui font de la femme une marchandise à cadenasser* » (p. 181).

Quant à l'enferment psychique, il est symbolisé pour Noufissa Sbaï par le silence qui est imposé aux femmes. Malgré leurs souffrances, elles n'ont aucun droit à l'expression. Le silence des femmes est généralement lié à la peur qu'elles éprouvent face au déshonneur. C'est d'ailleurs le cas de Camélia qui est violée par Lahcen mais qui n'ose en parler : « *Je savais que rien ne serait plus comme avant ! Je n'osais rien avouer à ma mère non plus. Alors à qui confier mon déshonneur ? Et comment rapporter la scène vécue dans la chambre lugubre de Martil ?* » (p. 38). Un jour, Hayat se réveille avec des pensées pour sa nièce et ses semblables vivant des situations pénibles qui « *avaient rapproché ces adolescentes dans la même cellule. La misère, l'ignorance et surtout la peur de parler !* » (p. 20). Le silence est une forme d'emprisonnement psychique qui caractérise toutes les femmes de la société marocaine. Dans *L'amante du Rif*, il est vécu par plusieurs personnages : Immi Zahra qui a caché sa condition de femme chikha pendant des années afin de pouvoir élever son fils, Sebtouyia qui a supporté en silence les agissements malsains de son mari et surtout Amina, la mère d'Itri, qui a gardé le silence toute sa vie sur la naissance de sa fille et sur le viol ayant été à l'origine de sa grossesse.

Le thème de l'enfermement pousse Nouffias Sbaï à engager Hayat dans une lutte contre l'emprisonnement et le silence des femmes. D'un côté, l'héroïne intervient auprès des administrations pour libérer sa nièce de la prison et de l'autre, elle monte un film documentaire avec l'aide de sa fille afin de permettre aux femmes, jusque là silencieuses, de s'exprimer librement et de condamner la société qui les marginalise et les musellent. Il s'agit d'un film qui a pour but de « *laisser parler la réalité, par la bouche même de celles qui ont supporté les affres de la souffrance* » (p. 94). Ainsi, ces femmes, chacune selon son histoire, sont prêtes à dénoncer les manipulations dont elles ont fait l'objet. Par la voix de l'écrivaine, elles tiennent à parler de leurs souffrances, tant physiques que morales.

d-5- Le mauvais traitement de la femme

Dans son ensemble, le roman de Sbaï raconte l'histoire de femmes invisibles, vulnérables, malmenées par la vie et par les hommes. Le mauvais traitement à l'égard de ces femmes constitue la principale cause de leurs épreuves et de leur vécu. Le choix de ce comportement en tant que thème dans *L'amante du Rif* a pour objectif de mettre l'accent sur l'emploi de la force physique par l'homme

contre la femme et aussi sur ses agissements humiliants et avilissants. Camélia en est la première victime. Après l'avoir amenée dans sa chambre à Martil, Lahcen la frappe, la violente et la viole. En racontant la scène, Camélia raconte cet événement de manière crue :

il me lâcha brutalement. Je me réfugiai dans un coin de la chambre, toute tremblante. Lahcen continua à me torturer dans la chambre obscure (...) Ensuite il me balança contre le mur en me hurlant : réveille-toi « puta » et écoute moi bien : désormais tu ne pourras vivre avec aucun homme autre que moi. (p. 37).

Un peu plus loin, dans son récit elle relate l'état dans lequel elle s'est trouvée après cette scène : « *Il fallut à ma mère plus d'un mois pour me soigner. Mon état physique était lamentable et l'hémorragie avait failli m'achever. Mon corps était couvert de bleus, le visage tuméfié* » (p. 38).

Plusieurs personnages féminins sont maltraités d'une manière ou d'une autre dans le roman. Immi Zahra est mariée à l'âge de douze ans. Jugée injustement stérile, elle est répudiée par son mari cinq ans plus tard et reniée par sa famille pour la même raison (p. 86). C'est à partir de là que vont commencer ses souffrances en tant que prostituée déguisée en chikha. L'histoire d'Itri avec son oncle et son cousin verse elle aussi dans le mauvais traitement. Ces deux personnages complotent contre elle afin qu'elle épouse le fils et que les deux la spolient de ses biens. Elle supporte mal les harcèlements que lui fait subir son cousin chaque nuit. Un soir elle surprend le père qui dit au fils : « *Conduis-toi en homme, finis-en avec elle ; viole-la s'il le faut, car une fois femme, elle ne pourra plus nous échapper* » (p. 125). Amina, la mère d'Itri n'échappe pas non plus au mauvais traitement de son mari et du fquih. Celui-ci est venu un soir la dépuceler et la violer et ce, avec la bénédiction de son mari qui était impuissant sexuellement (p. 165). Cet arrangement entre les deux hommes a eu lieu pour qu'Itri puisse avoir un enfant mais surtout pour montrer que le mari pouvait la mettre enceinte. Amina confirme cette double violence : « *Mon mari s'est servi du sperme du fquih pour sauver sa virilité du ridicule.* » (p. 173).

d-6- La corruption

Noufissa Sbaï traite du thème de la corruption de manière très ouverte dans *L'Amante du Rif*. Ainsi, pour l'écrivaine, la corruption, tout comme la drogue, représente un fléau qui ronge la société. Elle est source d'injustice et d'abus de pouvoirs. L'écrivaine évoque les problèmes qui ont abouti à l'emprisonnement de Camélia comme un prétexte pour aborder le sujet. En décidant de faire sortir sa nièce de prison, Hayat découvre que beaucoup de femmes ont vécu les mêmes problèmes et subissent le même sort. « *Il arriva à Hayat de traverser la cave d'un tribunal où (...) des femmes égarées, raflees la nuit, étaient suspendus aux*

décisions d'un substitut du procureur corrompu jusqu'à la moelle.» (p. 20). Pour Sbaï, les magistrats ne se contentent pas de leur salaire et touchent des pots de vin qui font d'eux le contraire de ce qu'ils sont censés être. Au lieu d'instaurer l'équité entre les gens, ils sèment l'injustice et le désordre dans la société. En Parlant des parents de Camélia, Hayat s'adresse à sa nièce :

Des avocats véreux et des juges aussi pourri que ton Homme les ont malmenés, bafoués, escroqués en exigeant une enveloppe toujours plus épaisse. Puis, ils se sont volatilisés dans les couloirs des tribunaux, sans laisser d'adresse. (p. 23).

Les exemples abondent dans le texte mais il nous semble intéressant de retenir encore un. Il s'agit de celui des douaniers. Ces fonctionnaires de l'Etat sont aussi corrompus que les juges et les avocats. Cette forme de corruption est introduite dans le texte à travers l'histoire de Sebtouiya qui exerce l'irrégulier métier de contrebandière. Ainsi, « *sur son parcours, il arrivait souvent à Sebtouiya de laisser pas mal de paquets aux douaniers qui fermaient les yeux sur le reste de la marchandise.* » (p. 106).

Conclusion

L'Amante du Rif est, en définitive, un roman qui frappe par la crudité de ses propos et par les vérités qu'il met à nu. C'est une œuvre hautement contestataire. Il s'agit de la présentation des souffrances des femmes marocaines par le truchement d'une succession d'histoires tragiques. La femme est ainsi au centre des préoccupations de l'écrivaine. Elle la considère comme une victime du système politique et social. Pour elle, la femme doit se libérer du joug que lui imposent la société en général et l'homme en particulier. Elle doit également mettre l'homme face à ses responsabilités et revendiquer son droit d'être considérée comme un être humain à part entière. Et c'est à travers l'obtention de sa liberté d'expression qu'elle peut y arriver. C'est en effet le pouvoir de s'exprimer par le biais de l'écriture, qui fait de Noufissa Sbaï l'une des voix les plus retentissantes en matière de défense des droits de la femme marocaine.

**L'écriture beure entre deux fictions : l'hétérodiégétique et
l'homodiégétique : Le cas de Razika Zitouni - *Comment je suis
devenue une beурgeoise*, de Faiza Guène, *Du rêve pour les
Oufs*, de Farida Belghoul, *Georgette*.**

Benyounes EL AISSAOUI

UMP/OUJDA

Introduction :

La signification d'un texte n'est pas liée uniquement au contenu thématique d'une œuvre. Elle résulte de façon concomitante aussi bien des pratiques d'écriture que des formes esthétiques mises à contribution. La conception moderne accorde ainsi une fonction plus dynamique aux techniques d'écriture en étant partie prenante dans la mise en œuvre du sens dans un texte. L'esthétique romanesque chez l'écrivain beur qui vise, en partie, à déstabiliser le mythe des conventions littéraires classiques, se caractérise également par une variation des formes narratives. D'ailleurs le roman en tant que genre hybride demeure le meilleur terrain d'expérimentation des manières les plus innovantes en matière d'écriture.

Nous voulons montrer dans cette communication que le récit beur, à l'instar du récit classique, se développe tantôt sous les auspices de la fiction, tantôt sous celles du récit historique. Dans cette perspective nous allons nous baser sur trois romans du corpus à dessein de séparer « vérité » et « fiction ». De même, nous essaierons d'examiner le rapport qui pourrait lier fiction et narration.

Force est de constater que le récit beur d'une femme comme celui de Razika Zitouni et Faiza Guène offre un exemple d'écriture où se mêlent la mémoire individuelle et la mémoire collective, la fiction et l'Histoire. En revisitant son propre passé et celui de sa communauté, l'écrivaine issue de l'immigration cherche, notamment, à mieux comprendre son présent en tant qu'émigrée d'une part, et d'autre part pour ramener à la surface quelques événements historiques restés sous silence.

C'est à ce niveau qu'on pourrait parler du nouveau rôle de l'écrivain dans le tissu social et artistique. Razika Zitouni, en tant qu'écrivaine beure, se veut, non seulement une romancière, mais aussi une historienne et une documentaliste. Chez cette écrivaine qui représente la nouvelle génération des romancières beures, le récit ne se forge pas seulement sur la binarité spatiale : Algérie/France, mais on assiste à une autre forme de binarité d'ordre temporelle regroupant à la

fois histoire et Histoire, mémoire individuelle et mémoire collective, le *Je* individuel et le *Je* collectif.

L'écriture beure et l'hétérogénéité énonciative :

« Récit » et « discours » sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés, ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. Si on reprend l'analyse de Dominique Maingueneau dans : « Eléments de linguistique pour le texte littéraire :

D'un point de vue quantitatif, la disproportion entre les textes au « discours » et ceux au « récit » est énorme. Alors que le « discours » couvre l'immense majorité des énoncés produits en français, le « récit ne touche qu'à un usage restreint de la langue écrite. En revanche, si l'on considère le seul discours littéraire il n'en va plus de même : le rôle qu'y joue le « récit » y est considérable, ne serait-ce qu'en raison du poids de la narration romanesque »^[1].

Les termes « *discours* » et « *récit* » ne doivent pas être entendus ici dans leur sens usuel, il s'agit de concepts grammaticaux référant à des systèmes d'emplois des « temps » :

Relève du « discours » toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance, l'énonciation (JE-TU/ ICI/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage. Le « *récit* », en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation.^[2]

A cet égard, Benveniste définit l'énonciation comme étant :

[...] L'acte de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son propre compte. La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation. L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours.^[3]

Dans « Comment je suis devenue une beurette », l'énonciation paraît plus claire pour l'horizon d'attente. Dès la première phrase de l'incipit, la locutrice apporte des éclaircissements au niveau de la situation d'énonciation :

J'ai vingt-cinq ans. Je suis brune au teint mat, menue, sociable et j'ai des yeux noirs en amande. Je viens de terminer mon DEA d'histoire et je commence une thèse à Paris.^[4]

Cet énoncé placé en tête de l'œuvre comporte des indices d'énonciation qui renvoient aux circonstances dans lesquelles il a été produit :

Type d'énoncé :	Enonciateur :	Moment de l'énonciation :	Lieu de l'énonciation :	Temps verbal :
Un discours	-Je (renvoyant à une étudiante nommée Razika)	A l'âge de vingt-cinq ans	Paris	Le présent de l'indicatif : (<i>j'ai/Je suis</i>)

Aussi, faut-il rappeler que le temps de base du « discours », est le présent qui distribue passé et futur en fonction du moment de l'énonciation. S'ajoutent donc au paradigme du présent de l'indicatif deux temps du passé, l'imparfait et le passé composé, ainsi que deux paradigmes de futur, le futur simple et le futur périphrastique (ou proche) dont les valeurs sont distinctes. Le « récit » dispose d'un éventail de « temps » beaucoup plus limité, puisqu'il fonctionne sur deux paradigmes seulement : le passé simple et l'imparfait. De

là, le tableau suivant :

Discours	Récit
Passé composé / Imparfait	Passé simple / Imparfait
Présent	
Futur simple futur/ périphrastique	
Oral et écrit	Ecrit
Usage non spécifié	Usage narratif
Embrayeurs	Absence d'embrayeurs
Modalisation	Modalisation « zéro » (assertion)

L'imparfait est commun aux deux systèmes qui se trouvent de ce fait en intersection. La relation entre le passé composé et l'imparfait est la même que celle qui existe entre le passé-simple et l'imparfait, puisqu'il s'agit de formes aspectuellement complémentaires : d'une part *l'imperféctivité*, de l'autre *la perceptivité*. Comme l'explique Dominique Maingueneau :

L'aspect proprement dit désigne un système d'oppositions morphologiques fermé qui touche tous les verbes. C'est ainsi que l'opposition entre le passé simple et l'imparfait implique une opposition aspectuelle entre le perfectif (où le déroulement se réduit à une sorte de « point » qui fait coïncider début et fin d'un procès) et l'imperfectif (où le procès est présenté en cours, sans qu'on envisage son terme).^[5]

Considérons ce passage de « Du rêve pour les Oufs » de Faiza Guène :

Je quittais mon pays, laissant derrière moi toute une partie de ma vie. Je regardais pour la dernière fois le ciel de l'Algérie à travers le hublot et je croyais revenir vite. Je n'ai jamais repris le chemin du bled depuis mon arrivée en France et, si je décidais d'y retourner, je ne sais pas comment je vivrais le grand come-back. Mais ces derniers temps, j'y songe sérieusement.^[6]

Dans ce fragment, la distribution entre « récit » et « discours » est fortement délibérée. La narration se développe sur le couple « imparfait/passé composé » (*quittais, regardais/je n'ai jamais repris*) sur le récit. Ainsi, le passé composé prend la place du passé simple, et ce, contrairement à la pratique du roman classique.

On considère habituellement qu'il existe une « concurrence » entre ces deux « temps », le passé composé supplanterait peu à peu le passé simple, lequel ne survivant qu'à l'écrit et serait voué à disparaître notamment du roman beur.

Ce type de récit présente, à notre sens, une particularité : il permet de passer aisément du « récit » au « discours », du moment que le « je » opérant sur les deux registres. Autrement, grâce au « Je » qui renvoie en même temps au narrateur et au personnage principal de l'écrivain beur, on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce « je » s'interprète, en effet, de deux façons : tantôt comme personnage de « récit » (*je regardais, je quittais*), tantôt comme élément du « discours » du narrateur : « *ces derniers temps, j'y songe sérieusement* ».

Par ailleurs, c'est le mérite d'Emile Benveniste^[7] d'avoir montré que le « discours » suppose un embrayage sur la situation d'énonciation « *ces derniers temps* », alors que le « récit suppose l'absence d'embrayage ». Dans cette optique, M. Bakhtine précise la relation entre la forme et le contenu de la parole de tout locuteur du fait que l'énoncé est unique car il est produit dans une situation précise :

Dans le roman, le locuteur est essentiellement un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social.^[8]

Prenons cet autre exemple de la circoncision du frère de Razika dans : « Comment je suis devenue une beурgeoise » : C'est la mère qui est chargée d'annoncer la circoncision à son fils.

Mon frère l'a subie à sept ans, un âge assez avancé. Pour célébrer la fête de sa circoncision, nous étions tous allés en Algérie. Une quarantaine d'invités étaient assis par terre sur la terrasse. Avant la cérémonie, ma mère a paré mon frère du costume traditionnel : gandoura blanche, chéchia sur la tête et babouches aux pieds... Je n'avais que huit ans mais je me souviens très précisément de cette scène. Je revois le médecin découper un bout de peau avec des ciseaux effilés, le sang jaillit... Pendant la fête, les convives dansaient, riaient mangeaient, jusque tard

dans la nuit. Le lendemain, ils couvraient mon frère d'argent et de cadeaux. Quant à lui, pauvre enfant, l'opération l'avait terriblement fait souffrir. Il a alors fallu effectuer une autre opération car la première avant été faite par un faux médecin...^[9].

La narratrice se remémore ce moment difficile et crucial de la vie du jeune frère. La visée en paraît une transposition fidèle de la réalité. Ce même passage, considéré comme un produit de l'acte d'énonciation, mêle conjointement le discours et le récit. Alors comment distinguer entre les deux types d'énoncé ? En se référant au tableau cité ci-dessus, on déduit que le système du discours chez Razika Zitouni ne fonctionne pas de la même façon que le système du récit.

Ainsi, quand la locutrice rapporte l'événement de la circoncision du frère, elle opte pour deux temps : l'imparfait et le passé composé. Le premier temps sert surtout à la description (*nous étions tous assis/les convives dansaient, riaient, mangeaient...*) alors que le deuxième temps marque surtout des actions (*Mon frère l'a subie / Il a alors fallu effectuer une autre opération...*). Ici, le passé composé remplace, en quelque sorte, le passé simple. D'autre part, et en plus de ces indications temporelles, il est à remarquer que le récit, en tant qu'énoncé coupé de la situation d'énonciation est mené à la troisième personne (*Quant à lui, pauvre enfant, l'opération l'avait terriblement fait souffrir. Il a alors fallu effectuer une autre opération car la première avant été faite par un faux médecin...*). En outre, ces faits se situent par rapport à un repère temporel dans l'énoncé, à savoir, l'âge du locuteur par rapport aux événements : « *je n'avais que huit ans* ».

Quant au système du « discours » implanté au sein du récit en question, il serait obligatoire de revenir aux indices propres à ce type d'énoncé pour déceler le fragment en question. On reconnaît ainsi le discours dans : *je me souviens très précisément de cette scène. Je revois encore le médecin couper un bout de peau des ciseaux effiles, le sang jaillit...*. Tous les indices du discours se sont réunis dans ce passage : le pronom personnel « *je* », le présent de l'indicatif qui est le temps de base de l'énonciation (*je me souviens / je revois...*).

Ainsi, si on procède à un travail d'analogie, on pourrait déduire que la durée qui sépare le moment de l'énonciation du discours chez Razika (*J'ai vingt-cinq ans*) et le moment du déroulement de l'événement de la circoncision du frère (*j'avais huit ans*) est exactement dix-sept ans.

La voix narrative et l'instance narrative :

Suivant en cela un procédé rhétorique traditionnel, la narratrice du roman beur donne sa transcription pour une transposition irrémédiablement inférieure à l'original, le récit du frère. Nous rencontrons ici une notion très importante, surtout dans la littérature classique, à savoir, le contrat narratif. Il arrive très

fréquemment que la délégation du rôle de narrateur à un personnage redouble et dissimule à la fois le passage de l'auteur qui signe l'œuvre, au « narrateur » instance purement textuelle. Dans cette optique, plusieurs théories narratives ont déployé un ensemble de concepts relatifs à la voix narrative. Gérard Genette parle ainsi :

- de narrateur *extradiégétique* pour désigner celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire, il s'oppose au narrateur *intradiégétique* qui, avant de prendre la parole constitue un personnage, de l'histoire ;
- de narrateur *homodiégétique* quand ce dernier raconte sa propre histoire et de narrateur *hétérodiégétique* quand il narre l'histoire d'autres personnes.^[10]

Mieke Bal donne une définition plus claire en ce qui concerne le statut des narrateurs

Le narrateur présent dans la *diégèse* qu'il raconte est *homodiégétique*. Le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur un récit dont il est lui-même absent, est *hétérodiégétique*. Selon le degré de présence l'on peut distinguer, parmi les narrateurs homodiégétique, ceux qui racontent une histoire dont ils sont le personnage principal (ils sont alors *autodiégétiques*) de ceux qui ne sont que des témoins.^[11]

Il va sans dire que l'étude de la *voix narrative* permet notamment de mieux comprendre la relation entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné. Par contre, l'*instance narrative* vise à délimiter l'articulation entre la voix narrative (*Qui parle ?*), le temps de la narration (*Quand raconte-t-on ?*) et la perspective narrative (*Par qui perçoit-il ?*). Dans cette perspective, il paraît que les œuvres qui constituent notre corpus offrent une variété au niveau narratologique. D'abord, la première remarque qui retient l'attention du lecteur se situe au niveau du choix des héros de l'histoire. A cet égard, nous remarquons que le protagoniste est à priori de sexe féminin dans les textes écrits par des femmes, et inversement, le protagoniste est de sexe masculin dans les textes écrits par des hommes. Nous regroupons ces données dans les tableaux suivants

Les romancières beures optent pour des protagonistes (héros) féminins :

Auteur :	Œuvre :	Nom du protagoniste :	Age :
-Faiza Guène	- <i>Du rêve pour les Oufs</i>	Ahlème	24 ans
-Farida Belghoul	- <i>Georgette</i>	Une jeune écolière surnommée : <i>Georgette</i>	7 ans
-Razika Zitouni	- <i>Comment je suis devenue une beурgeoise ?</i>	Razika	25ans

Ainsi, par exemple, dans « *Du rêve pour les Oufs* » de Faiza Guène , l'instance narrative est assurée par une fille nommée « Ahlème » qui est en même temps narratrice et personnage principal du roman en question. Autrement dit, dans cette forme narrative, le même personnage remplit une double fonction, en tant que narratrice ou (*Je-narrant*) et en tant qu'acteur ou (*Je-narré*). L'identité personnage- narrateur ne se pose pas tout au long de la diégèse. En général, la plupart des événements sont relatés à travers la voix de cette jeune émigrée. Elle participe à l'action « *j'ai mal aux pieds. Je porte des pompes du magasin...* »^[12], elle voit « *je vois d'ici la file d'attente...* »^[13], elle entend « *je passe mes journées à écouter les gens* »^[14]. Tous ces marqueurs sont des indices typographiques à travers lesquels se manifeste l'*instance narrative*.

Dans cette optique, Jaap Lintvelt développe dans « *Essai de typologie narrative* » cette dichotomie fonctionnelle entre *narrateur* et *acteur* pour arriver à démontrer que dans la *narration homodidégétique*, la perception est généralement individuelle. A ce niveau, le *Je –narrant* qui remplit nécessairement une fonction d'interprétation, exprime obligatoirement sa perception personnelle de l'univers romanesque qu'il raconte. Considérons ce passage où le *Je-narrant* relate l'événement de l'assassinat de sa mère en Algérie :

Ce fut un vrai massacre, plus de youyous, seulement des cris. Ils ont assassiné tout le monde, même les enfants, des bébés aussi minuscules que Foued... Les gens étaient traumatisés par ces images de corps mutilés et de biberons ensanglantés. Je me souviens avoir fait ce rêve dans lequel les robes que ma chère petite Maman avait confectionnées avec tant de soin se tachaient de sang.^[15]

Ici, le sujet -percepteur focalise sa narration non sur lui-même mais sur les autres. On pourrait déduire que, selon la théorie de Lintvelt, le type narratif n'est plus neutre mais plutôt *actoriel* du fait que le point focal concerne les acteurs (« *actor* »). Par contre, dans le passage qui suit, le type narratif est *auctorial* car le centre de d'orientation se focalise dans la narratrice elle-même et non dans l'un des acteurs :

« Je me rends directement au bloc 30, le lieu à haut risque du quartier...J'entre d'un pas hésitant dans le hall mal éclairé...je reste pétrifiée... »^[16]. Dans le récit de Faiza Guène, la perception est plutôt subjective du fait qu'elle est soit *auctorielles*, soit *actorielles* : *Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur du récit.*^[17]

En bref, tous les ingrédients de la focalisation interne sont investis. Prenons cet extrait lorsque la narratrice est allée voir Escobar, un vendeur de stupéfiant résidant dans un lieu à haut risque :

J'entre d'un pas hésitant dans le hall mal éclairé. Il y a trois types adossés au mur. Je reste pétrifiée quelques instants devant eux sans savoir quoi leur dire. J'arrive à peine que l'odeur du shit m'étouffe déjà et mélangée à celle des locales poubelles grandes ouvertes, j'ai peur de me mettre à gerber. Le premier bonhomme, celui qui a sa tête juste en dessous de l'inscription « Fuck Sarko », s'adresse à moi.^[18]

Roman :	Personnage principal :	Narratrice :
- <i>Du rêve pour les Oufs</i>	Ahlème	Ahlème
- <i>Georgette</i>	Georgette	Georgette
- <i>Comment je suis devenue une beурgeoise</i>	Razika	Razika

A la lecture des trois romans beurs qui font l'objet de cette étude, il paraît que les narratrices sont incluses dans l'histoire qu'elles racontent. Elles sont en même temps narratrices et personnages de leur récit. Le tableau suivant récapitule le statut de ces narratrices, qui selon Genette s'annoncent comme étant plutôt « intradiégétique » :

Le narrateur homodiégétique et le narrateur hétérodiégétique :

Quant à la dichotomie : *narrateur homodiégétique /narrateur hétérodiégétique*, il serait plutôt judicieux de l'étudier en parallèle avec la *focalisation*. En effet, Gérard Genette rappelle que l'étude des focalisations qui a fait couler beaucoup d'encre, « n'était jamais qu'une reformulation, dont le principal avantage était de rapprocher et de mettre en système des notions classiques telles que « récit à narrateur omniscient » ou « vision par derrière », (focalisation zéro), « récit à point de vue, à réflecteur, à omniscience sélective... » « vision avec » (focalisation interne), ou « technique objective, behaviouriste », « vision du dehors » (focalisation externe).^[19]

Le théoricien hollandais Mieke Bal^[20] évoque, quant à lui, l'importance de la triade narrateur- personnage-lecteur, au fur et à mesure de toute analyse du récit. Au-delà de la triade de G. Genette à propos de l'activité narrative : *les*

narrateurs (sujet de la narration), *les narrés* (objet de la narration) et *les narrataires* (destinataire de la narration, à savoir le lecteur), Bal développe plutôt quatre instances : *le narrateur*, *le narré*, *le focalisateur* (sujet de la focalisation) et *le focalisé* (objet de la focalisation).

A contrario Gérard Genette rejette, en partie, cette conception de Miecke Bal :

Pour moi, il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé : le focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit, lui-même, et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur-ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser ou non.^[21]

Autobiographie et autofiction de l'écriture « beur »:

« Comment je suis devenue une beурgeoise » est apparemment le seul livre de Razika Zitouni qui s'engage à « témoigner d'une France plurielle ». A défaut de l'absence d'une indication générique nette, ce livre pourrait se lire comme un récit autobiographique. Ainsi, dans la première partie intitulée « Ma tribu et ses racines », la narratrice retrace le parcours de sa famille qui a dû quitter l'Algérie, son pays natal, pour venir s'installer définitivement en France. En parallèle, Razika juge utile d'insérer sa propre histoire au sein de celle de sa famille.

Dès le seuil du titre du roman, on se rend compte que le « je » est assumé par un protagoniste féminin, et ce, rien qu'à partir de la graphie du participe passé « *devenue* ». Par ailleurs, c'est le terme « *beурgeoise* » qui suscite une certaine réflexion. Apparemment, ce terme qui n'existe pas dans le répertoire de la langue française, est un fait de néologisme. Au niveau morphologique, il se compose de deux entités diamétralement opposées. La première entité « *beur* » qui réfère aux enfants de l'émigration, et la deuxième « *geoise* » qui rappelle, éventuellement, la « *bourgeoise* ». Dès lors, et par une simple substitution de la lettre « *e* » à la lettre « *o* » au milieu du terme radical « *bourgeoisie* », l'auteur parvient à former un autre terme de signification particulière « *beурgeoise* ».

Au niveau sémantique, l'auteure, elle-même, apporte des éclaircissements à ce sujet :

Dans les cités, les jeunes un peu agacés surnomment « *beурgeoises* » les filles qui ont su trouver une place dans la société.^[22]

Du côté narratologique, le récit en question s'ouvre sur une autobiographie à part entière, et ce à plusieurs titres. L'écriture de Zitouni répond en grande partie au pacte de Philippe Lejeune par la combinaison à la fois, d'éléments intradiégétiques et d'éléments extra-diégétiques. Ainsi, selon Lejeune, pour qu'il y ait autobiographie, il faut nécessairement qu'il y ait homonymie, même

partiellement, entre l'auteur, le narrateur et son personnage. L'adéquation de ces trois paramètres semble bien s'appliquer à l'ouvrage de Zitouni.

Au-delà de la première page de couverture réservée au nom de l'auteur, le même prénom « *Razika* » renvoie à la narratrice = personnage qui assume une double fonction, en tant que *Je-narrant* (renvoyant au rôle de narratrice) et en tant que *Je-narré* (ou actrice jouant des rôles dans l'histoire). Ainsi, on lit à la page 153 : « *Le lendemain, j'ai découvert dans les toilettes des insultes qui me visaient "Razika sale pute!"* »^[23].

De cette façon, Zitouni invite clairement, par cet élément intradiégétique, son lecteur à lire son œuvre comme une autobiographie, et par conséquent, elle le renvoie à sa véritable vie. Aussi faut-il rappeler, à cet égard, les propos de Philippe Lejeune :

C'est...par rapport au nom propre qu'on doit situer les problèmes de l'autobiographie dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du libre.^[24]

Force est de constater que le nom propre de l'auteur revêt une fonction cruciale dans l'analyse d'une œuvre autobiographique. D'ailleurs, Roland Barthes n'a pas omis de souligner ce rôle important du nom quant à la généricté d'une œuvre :

Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants, ses connotations sont riches, sociales et symboliques.^[25]

En plus de l'intrusion du nom de l'auteur *Razika* dans l'univers romanesque, Zitouni n'hésite pas à insérer plusieurs éléments biographiques. Ainsi, tout comme plusieurs écrivains, la romancière beure s'inspire de sa propre existence pour écrire. C'est, à notre sens, un procédé qui s'attache à mettre en évidence une certaine véracité des faits d'une génération issue de l'émigration. L'écriture beure se veut donc une écriture de soi qui se dévoile sous un aspect fictionnel. Ainsi, à lire la biographie de Razika Zitouni et celle de sa narratrice, tous les éléments semblent renvoyer à une même entité qui prend en charge la diégèse. Les deux présentent sur le plan extradiégétique plusieurs analogies : elles sont nées « *en Algérie et arrivées en France à l'âge de deux ans* »^[26] comme elles ont terminé leur « *DEA d'histoire à l'âge de vingt-cinq ans* »^[27].

Par ailleurs, le récit autobiographique qui est défini comme une écriture de soi issue de la biographie, renferme une combinaison de la vie de l'auteur et la mise en texte à dominante narrative. Rappelons à ce propos la définition de Philippe Lejeune qui constitue une référence incontournable dans toute étude autobiographique:

« 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 »^[28].

D'ailleurs, plusieurs écrivains célèbres comme Proust, Sartre, Sarraute, pour ne citer que ceux-ci, ont tenté d'écrire des autobiographies pour s'exposer au grand public en révélant parfois leurs secrets du fait que

Le romancier n'a pas de comptes à rendre au réel. A l'inverse, l'autobiographie prend personnellement en charge l'énonciation et s'engage à dire la vérité.^[29]

En bref, chez Razika Zitouni, la différence s'estompe entre celui qui écrit, celui qui raconte et celui qui agit. Néanmoins, si l'écriture en « Je » de Razika Zitouni offre, certes, au lecteur certains éléments *intra-diégétiques* relevant du genre autobiographique, il manque un autre paramètre *extradiégétique*, à savoir, la question du pacte. Dans cette perspective, les deux théoriciens Philippe Lejeune et Hans Robert Jauss exigent l'existence d'un pacte fondateur :

Si l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique.^[30]

En ce sens, Jauss évoque la question de « *l'horizon d'attente* »^[31] ou de « réception » comme paramètre déterminant pour la catégorisation d'une œuvre littéraire. Ce concept d'*horizon d'attente* implique le lecteur au premier plan. Pour ces deux critiques, l'identité auteur=narrateur=personnage demeure parfois insuffisante pour trancher sur la question générique d'un récit autodiégétique. Or, aucun roman beure n'offre, à notre connaissance, une réponse claire à cet égard.

Paradoxalement, « Je » n'est pas un autre. Dans le cas de Razika Zitouni, « je » c'est « moi » : « j'étais née en Algérie et arrivée en France à l'âge de deux ans »^[32].

L'usage de l'autofiction dans le roman beure :

En l'absence d'un pacte d'écriture et d'un pacte de lecture, la romancière beure n'instaure pas un pacte autobiographique à la mesure de Philippe Lejeune mais elle s'attache à révéler une vérité commune pour tous les jeunes de l'émigration. Ainsi, le recours systématique à la première personne du singulier n'est pas une nouveauté mais elle remonte à une tradition scripturale qui était en vogue au 18^e siècle. A cette époque des Lumières, on avait assigné au roman une tâche moralisatrice dans une période de décadence morale.

Dans cette perspective, les narrateurs-personnages de cette époque s'emploient à recomposer une vérité objective à partir de leur point de vue subjectif. A notre sens, la romancière beure en est à ce stade. En fait, l'histoire

d'Ahlème, de Georgette, de Razika et d'autres, font partie du genre autofictionnel, plus précisément, du « témoignage » ou du « roman vécu » selon deux vocables employés par les auteurs d'« *autofiction* »^[33].

En fait, ces histoires utilisent le « *vécu comme matériau* »^[34] et synthétisent des expériences du narrateur témoin à dessein d'aider les auteurs « à mieux comprendre eux-mêmes leurs expériences et à assimiler les problèmes de leur vie résultant de leur histoire marquée par l'immigration » comme le remarque Julia Mertke.^[35]

En d'autres termes, dans l'écriture beure, la réalité est foncièrement traversée par la fiction, ou plus précisément, c'est la fiction qui s'insère dans le réel. Les lieux où évoluent les personnages sont réels « *La France* », « *Paris* », « *Maroc* », « *Algérie* » etc., mais la temporalité est rythmée par la réminiscence des souvenirs d'une narratrice omniprésente qui prend en charge le récit beur. D'ailleurs, Khalid Zekri n'a pas omis de signaler, à ce propos, que :

La fictionnalisation du réel est une constante chez les écrivains dont les œuvres mettent en mots la réalité.^[36]

Aussi faut-il rappeler, à titre indicatif, que plusieurs écrivains célèbres comme André Breton dans « *Nadja* » (1928), Marguerite Duras dans « *L'Amant* » (1984), Serge Doubrovsky dans « *Fils* », pour ne citer que ceux-ci, se sont cachés derrière leur personnage pour raconter une tranche de leur vie. En plus, l'écrivain beur est lui aussi conscient des contraintes qui empêchent de dire toute la vérité.

Le grand paradoxe de l'autobiographie reste ce mélange de vérité et d'imaginaire, de discours véridique et d'œuvre d'art, de dire-vrai et de dire-mieux. Et même si un écrivain, comme tout homme d'ailleurs, a de l'ambition et de la volonté pour dire la vérité, il ne pourra jamais restituer cette vérité telle qu'elle était. Le projet autobiographique chez des écrivaines beures n'est donc qu'une recomposition du Moi fondée sur un travail de mémoire qui, à son tour, peut trahir ce projet.

En somme, et à la lumière de ces données, nous pourrions avancer que chez la romancière beure, la vérité et l'imaginaire se côtoient. Le côté véridique étant, à priori, cette vie d'une famille algérienne ancrée dans un espace européen loin du pays d'origine. Par le recours à l'autofiction, l'écrivaine beure joue ainsi sur l'ambiguïté entre la fiction et la réalité, entre le roman et l'autobiographie du moment qu'elle dit à la fois : c'est moi et ce n'est pas moi.

^[1] Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, p : 36

^[2] *Ibid.* p. 35

^[3] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales*, p. 80

- [4] *Comment je suis devenue une beurette*, op.cit, p.7
- [5] -Dominique Maingueneau, *Op.cit*, p :34.
- [6] -*Du rêve pour les oufs*, Op.cit, p.117.
- [7] « *Problèmes de linguistique générale*, « *les relations de temps dans le verbe français* »,
- [8] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.153
- [9] *Comment je suis devenue une beurette*, Op.cit. pp.153-154.
- [10] G. Genette, *Figures III*, p229.
- [11] Mieke Bal, *Narratology : Les instances du récit*, Mieke, Paris, Klincksieck, 1977, p.25
- [12] *Du rêve pour les oufs*, Op.cit, p.154
- [13] *Du rêve pour les oufs*, op.cit, p.153
- [14] *Ibid.* p.145
- [15] *Ibid.* p.64
- [16] *Ibid.* p.104
- [17] J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Ed. José Corti, page : 38
- [18] *Du rêve pour les oufs*, Op.cit, p.104
- [19] -G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Ed. Seuil, Paris, 1983, p.44.
- [20] dans son ouvrage publié en 1977 : « *Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit* »,
- [21] G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p.49.
- [22] *Comment je suis devenue une beurette*, Op.cit p.8.
- [23] *Comment je suis devenue une beurette*, Op.cit p153.
- [24] -P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp.22-23.
- [25] Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Alain Poe, paru dans l'ouvrage collectif : « *Sémantique narrative et textuelle* », Paris, Larousse, 1974, p. 34
- [26] *Comment je suis devenue une beurette*, p.201.
- [27] *Ibid.* p.7.
- [28] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Collection Poétique, Ed. Seuil, 1975, p.14

- ^[29] Philippe Gasparini, *Est-il je ?* Ed. Seuil, 2004, p235.
- ^[30] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.46.
- ^[31] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- ^[32] *Comment je suis devenue une beurette*, Op.cit p.201.
- ^[33] -Claude Bergelin, Isabelle Grell et Rooger Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, 2008, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- ^[34] *Ibid.* p110
- ^[35] -Julia Mertke, *La situation sociale de femmes issues de l'immigration dans les sociétés occidentales*, consulté en ligne :http://www.grin.con/fr/e-book/41624/le_19_octobre_2014, 2004, p18.
- ^[36] Khalid Zekri, *Fictions du réel*, p.65

De la conscience individuelle à la conscience collective dans *Les Alouettes naïves* de Assia Djebar

Jelloul Bouhmida/Pr. Afaf Zaid

FLSH/UMP/OUJDA

« La littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé. »

J.-P. Sartre

La littérature maghrébine d'expression française est née sous l'occupation, précisément entre les deux guerres mondiales ; elle devient en Algérie, par exemple, un moyen pour appuyer la lutte et la résistance et s'occuper du malaise algérien. En vérité, ses premières manifestations reflètent les événements politiques : « *L'on écrit quand on a quelque chose à dire* »,¹³³ disait Mouloud Mammeri. Ecrire est alors une sorte de révolte à l'égard du climat historique et politique de la colonisation.

En effet, les écrivains de la première génération (Feraoun, Dib, Mammeri, Kateb,...) s'engagent dans cette voix de révolte et de combat. Cependant, lorsque l'auteur est une femme, l'écriture est jugée doublement comme un acte transgresseur. Sachant qu'en Algérie, comme au Maghreb d'ailleurs, la société confine la femme dans le silence, la voix féminine étouffée demeure inaudible. Toutefois, il y a des femmes qui ont osé rompre ce silence et avancer à pas mesuré en littérature. Elles ont réussi, en dépit des différentes contraintes, à se frayer un chemin sûr et s'imposer dans l'arène littéraire. L'allusion est faite à Djamilia Debèche, la mère et la fille Amrouche, et un peu plus tard à Assia Djebar. Cette dernière jouit d'une grande place dans le domaine littéraire. Professeur d'université et écrivaine de talent, son écriture est, en effet, un combat contre la domination. Sa vision du monde « *ne contient ni haine, ni hargne, ni amertume : c'est une vision lucide, sans préjugé, sans complexe [...]. Elle a su se réaliser elle-même, en participant à la révolution aux côtés de l'homme [...]* »¹³⁴. Djebar écrit avec un sentiment d'urgence pour dénoncer les drames qui écrasent la société algérienne. D'ailleurs, ses récits sont généralement nourris de la question de

¹³³ Mouloud MAMMERI, *Entretien avec Tahar Djaout*, Laphomic, 1987, p.21.

¹³⁴ Ghani MERAD, *La littérature algérienne d'expression française*, Paris, Edition P.J. Oswald, 1976, p.112.

l’Histoire algérienne, du destin du peuple algérien, et surtout de la femme, de sa situation et de son sort.

Entrée précocement dans le domaine littéraire, Assia Djebar a écrit un cycle de quatre romans : *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les enfants du nouveau monde* (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967)¹³⁵ :

*Dans mon premier roman, La Soif, je me suis masquée. Dans mon second, Les Impatients, je me suis rappelée. Dans mon troisième roman, Les Enfants du nouveau monde, j’ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c’est un peu moi. Les Alouettes naïves, c’est plus complet. C’est un vrai point de départ pour moi.*¹³⁶

Selon Paul Catrice, les deux premiers textes avaient une thématique loin du tumulte des armes et de la révolution, mais l’écrivaine se fait place à partir de son troisième roman parce qu’ « *elle prend conscience de son rôle politique et révolutionnaire* »¹³⁷. Le dernier, à visée contestataire, a beaucoup attiré l’attention dans la mesure où il revêt un caractère particulier. Nous osons dire, dans ce sens, que *Les Alouettes naïves*, ce vrai point de départ pour Djebar, lui a permis d’avoir une renommée méritoire.

En effet, le roman, s’inscrit dans une mouvance appelée par Jean Déjeux, littérature de contestation et de dévoilement¹³⁸. D’ailleurs, la date de parution de ce roman est une date charnière parce que dès 1962, l’activité littéraire (excepté certains recueils de poésie) a connu un mutisme dû, entre autres, à l’enchantement du peuple algérien une fois l’indépendance acquise. C’est l’euphorie qui empêche de penser pour reprendre l’expression de Ghani Merad. A partir de 1967, et après le coup d’état, les événements politiques occupent davantage la scène. Le paysage politique a changé et polarisé les esprits. Cette période, clairement décevante, est, en vérité, marquée par un sentiment de mécontentement et de désenchantement. Cela justifie l’émergence d’une vague d’écrivains qui visent essentiellement le système politique en crise et la société en déconstruction.

¹³⁵ Assia DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Paris : Edition Julliard, 1967. Nous opterons désormais pour l’abréviation suivante (AN.) suivie du nombre de la page.

¹³⁶ Najib REDOUANE et Yvette BENAYOUN SZMIDT (sous la direction de), *Assia Djebar*, Collection Autour des écrivains maghrébins, L’Harmattan, Paris, 2008, p.36.

¹³⁷ Ghani MERAD, *Op.cit*, p.111.

¹³⁸ Jean DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Edition Naaman de Sherbrooke, 2^e éd. Revue et corrigée, 1978, p.39.

Dans le sillage de ses prédécesseurs, Assia Djebar a fait de la guerre de libération une toile de fond pour soulever plusieurs questions. L'Histoire et la mémoire nourrissent la verve de cette écrivaine qui ne cache pas sa responsabilité pour défendre ses sœurs. D'ailleurs, son texte est dédié à la femme algérienne qui constitue une source d'inspiration incontournable. L'épigraphhe, qui figure dans *Les Alouettes naïves*, illustre notre propos :

A toi plus qu'une sœur

Toujours plus vivante que morte

En pleurant, tu me tiens la porte

Du passé, du plus prochain bonheur

De A... me voici devenir enfin

Ce miroir dont tu demeureras le tain. (AN., p.9)

Le récit est jonché d'éléments historiques et d'autres à caractère autobiographique à tel point qu'on a l'impression que la vie de l'auteur est en filigrane dans la fiction. Certains traits, émanant de l'expression de la mémoire individuelle (je), ont une valeur de témoignage et donnent parfois au récit un aspect sociologique. À y regarder de près, le grand combat pour l'indépendance constitue l'entrée du récit, mais Djebar a fait en sorte que les motifs soient la guerre, la mémoire et la femme : « *Sur l'arrière-plan de la guerre qui bouleverse la société algérienne, la romancière enregistre les transformations, analyse les difficultés nouvelles du couple moderne, déchiffre la mémoire collective qui relie ses héroïnes, [...] les unes et les autres se débattant dans l'enfermement du voile, du gynécée, de la parole et du regard empêchés.* »¹³⁹

C'est dans *Les Alouettes naïves* qu'Assia Djebar inscrit son acte d'écrire sous le signe de la révolution. L'écriture traduit, pour elle, le désir de se révolter contre l'ordre politique et social en place. Il s'agit d'une résistance contre l'aliénation. Cela fait que l'œuvre de Djebar, à l'instar d'autres sans doute, est nourrie d'un conflit violent entre l'oppression imposée par l'ordre politique et la liberté de parler et d'écrire à laquelle aspire tout écrivain. Dans ce sens, Maurice Blanchot confirme cette dialectique en disant qu' « *il y a entre les deux mouvements, le politique et le littéraire, un très curieux échange* ».¹⁴⁰ L'écriture chez Djebar laisse voir donc une osmose entre le vécu et le texte qu'elle produit. Ainsi, l'acte d'écrire incarne, pour elle, un engagement apparent.

¹³⁹ Jean-Louis JOUBERT et al. *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986, p.200.

¹⁴⁰ Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.520.

1- L'écriture féminine : un acte d'engagement

En fait, on écrit pour dire ce qui se passe, ce qu'on en pense, pour dire sa position à l'égard d'un ordre social ou politique. Nous confirmons, dans ce sens, que « *la constante de la littérature algérienne est l'engagement.* »¹⁴¹ Elle est, sans doute, un cri de révolte qui traduit une prise de conscience. D'ailleurs, l'homme et la femme sont, ensemble, traumatisés par les événements historiques et politiques ; ils sont rongés par un sentiment d'égarement physique et psychologique. Quand la femme s'engage, côte-à-côte avec l'homme, pleinement dans le quotidien, son engagement va de pair avec l'engagement au sens large du terme (politique, littéraire, etc.). Elle est sur un même pied d'égalité avec l'homme et susceptible de revendiquer un droit méritoire. La femme a dépassé, par le biais de l'écriture, cette phase de passivité et de défaitisme, ayant comme objectif de revendiquer une place dans le monde d'hommes. Elle devait, elle aussi, présenter sa société telle qu'elle était dans la réalité¹⁴².

En effet, l'engagement dans l'écriture a fait d'elle une femme d'action comme d'ailleurs l'engagement dans la guerre, dans le travail, etc. Les femmes-écrivains éprouvent un désir de témoigner sur une souffrance, une déception, dire une expérience individuelle. Bref, elles s'affirment et se libèrent par l'écriture : « *De toute façon, leur [femmes-écrivains] besoin d'écrire est à situer dans une société qui ne fait pas suffisamment de place à la femme. L'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre le désir d'écrire, souvent si violent chez les femmes et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation* »¹⁴³

Jean Déjeux a mis en exergue la valeur de l'écriture qui émane d'un désir, d'un courage et d'une conviction inébranlable. L'écriture est donc un indice de maturité, de révolte et de sacrifice. Dans une époque où tout est en pleine mutation, Assia Djebbar entreprend d'écrire pour s'exprimer vis-à-vis des moments difficiles. Consciente de sa responsabilité, elle voulait remplir son rôle d'éveilleur de conscience. Ainsi, le projet initial de Djebbar est non seulement la guerre mais ses séquelles, les stigmates psychiques et sociales de l'Histoire, bref le devenir du décolonisé. Sans doute, le texte djebabien est-il scellé par le contexte violent de la guerre de libération. Il s'appuie, en effet, sur une histoire référentielle mettant en

¹⁴¹ Ghani MERAD, *Op.cit.*, p.105.

¹⁴² Selon Mouloud MAMMERI : "Le véritable engagement consistait à présenter cette société telle qu'elle était dans la réalité et non plus telle que l'aurait reconstruite un choix de héros dits positifs ou retraduite un discours idéologique, c'est-à-dire un mythe.", in *Entretien avec Tahar Djaout*, *Op.cit.* p.32

¹⁴³ Jean DEJEUX, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994, p.181.

évidence le moment de l'évolution d'un peuple. Cette référence commune est sollicitée autant par le lecteur que par l'écrivain. Celui-ci est invité à lire dans les interstices des références géographiques, sociales et dans certains indices et allusions historiques. En fait, la présence de ces éléments fait que le texte semble allier deux visions : la vision de l'historienne et celle de la romancière. Ces deux visions dévoilent, chez l'écrivaine, une nécessité d'écrire pour un processus de prise de conscience.

Arrêtons-nous sur le titre du roman *Les Alouettes naïves*. Il s'agit d'un titre simple qui comporte un substantif avec déterminant et une épithète postposée ayant la valeur de description. Ce titre est *thématique*¹⁴⁴ ; il revêt un caractère symbolique et métaphorique et bien sûr il est ouvert à des interprétations. En fait, le retour vers l'époque de la colonisation apparaît dès le titre. Sans doute, ce dernier est-il enraciné dans l'Histoire de l'Algérie et réfère à une période où ce mot a été monnaie courante. Tenant compte des propos qui figurent dans le texte, ce nom qualifie la femme algérienne : « -Oh s'écria Lila dans un souffle... Ils furent devant elles, un cercle aux multiples yeux ; un homme cria, avec un accent provençal : -Eh ! les voilà !...les alouettes ! » (AN., p.39). En fait, le mot 'alouettes' a été réservé particulièrement aux prostituées-danseuses en Algérie. Nous trouvons plus loin l'explication suivante : « « Mon alouette naïve », pense-t-il, se rappelant soudain cette expression que les légionnaires appliquaient aux prostituées-danseuses de son pays,... ». (AN., p.423)

S'ouvrant sur un camp des réfugiés, le texte fait penser à Assia Djebar elle-même qui, en collaborant avec le journal anticolonial *El Moudjahid*, interviewait les réfugiés algériens. Puisant dans deux sources bien différentes, l'œuvre de Djebar s'impose. La période de guerre se mêle avec le récit de vie ; ils se complètent dans le sens où « les événements sociopolitiques ne prennent leur sens que grâce à leurs relations aux événements de la vie privée ». ¹⁴⁵ L'écrivaine évoque le conflit franco-algérien tout en s'appuyant sur un récit où des allusions historiques prédominent, sachant qu'aucune référence géographique, ni date précise ne sont mentionnées. Assia Djebar, en répondant à une question sur la conception de son écriture, a dit : « Je cherche avant tout à créer des œuvres littéraires qui s'imposent en tant que telles, car jusqu'ici on s'est surtout intéressé à la littérature maghrébine comme document sociologique. »¹⁴⁶ C'est dire qu'elle a été consciente de certaines imperfections constatées dans ses deux premiers romans et qui avaient fait l'objet de critiques. Elle conçoit, pour cette fin, un texte dans lequel on trouve un passé déchiffré et portant les stigmates d'une déchirure

¹⁴⁴ Cette expression est employée par Gérard Genette dans son ouvrage Seuils. Elle désigne les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le contenu du texte.

¹⁴⁵ Jean-Yves TADIE, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987, p.260.

¹⁴⁶ Jean DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Op.cit., p.267.

identitaire, des personnages marqués idéologiquement et politiquement, et une société à reconstruire.

2- Le témoignage djebarien : un plaidoyer déguisé

L'incipit du roman met en place certains indices spatiotemporels qui éclairent sur la conjonction historique. Il est assez aisé pour le lecteur de repérer les traces de conflits de guerre et de souffrance du peuple algérien. La phrase « *on s'arrêtait deux heures, trois, à chaque camp de réfugiés.* » (AN., p.15) montre les visites fréquentes organisées pour une multitude de camps. Nous soulignons que, dans *Le Grand Robert*, le mot réfugié « *se dit d'une personne qui a dû fuir le lieu, le pays qu'elle habitait afin d'échapper à un danger (guerre, persécutions politiques ou religieuses, etc.)* »¹⁴⁷ Le changement de lieu cause un tiraillement entre deux espaces. La déterritorialisation, pour reprendre l'expression de Deleuze, pousse le réfugié à se sentir expulsé de sa terre, mais il reste toujours attaché au sort des siens.

Le texte nous plonge, d'emblée, dans une époque où la société algérienne, dite autochtone, est en pleine résistance contre le joug colonial. En effet, la frontière algéro-tunisienne est un lieu porteur de signification. L'espace fait appel à l'Histoire et, bien sûr, ces deux éléments « *se matérialisent l'un et l'autre dans le procès de la signification* ».¹⁴⁸ Il suffit d'évoquer le mot 'camp de réfugiés' pour que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'une situation de guerre. L'atmosphère dans laquelle le narrateur a inauguré son récit dénote la souffrance des réfugiés : blessures, gémississement de malades, visages tannés, pénurie, etc. Du reste, les informations allusives laissent pressentir que le texte s'adresse à un lecteur averti. Le récit des *Alouettes naïves*, assuré par un narrateur-témoin, nous informe sur la souffrance quotidienne des réfugiés et sur les tâches journalières difficiles des quatre compagnons

Mes compagnons faisaient leur travail, notaient les besoins, discutaient avec le responsable ou l'infirmier ; moi...comment oublier le spectacle ? Je m'y plongeai en son cœur : un sourire furtif ici, un gémississement de malade sous une tente, un regard là, emporter avec moi ces signes seuls. Ensuite la jeep démarrait, l'instant difficile : on levait la main, on murmuraient un salut. Un sursaut de la voiture, nous partions. Assis près du chauffeur, je regardais enfin les rescapés de la guerre : ils nous faisaient face, tournaient le dos à l'horizon, « les frontières »,

¹⁴⁷ Alain REY, *Le Grand Robert*, version numérique, 2005.

¹⁴⁸ Charles BONN : *Le Roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée?* Paris-Montréal, L'Harmattan, 1985 In www. Limag.com, consulté le 24 janvier 2018.

disaient-ils paisiblement, comme si, dressés devant le ciel, ce n'était pas au bord d'un cratère qu'ils attendaient mais tout contre l'avenir, ce mot riait de certitude au fond de leurs yeux tannés de femmes, les vieilles surtout qui devant nous s'étaient lamentées parce que leur réserve de tabac à priser s'épuisait et qu'elles ne sauraient prier, la gorge sèche tous ces jours durant, ces jours où la farine manquait, où les distributions de vivre se trouvaient retardées, [...] (AN., p.15)

D'ailleurs, le choix du journaliste (Rachid) comme personnage n'est pas gratuit. Un journaliste a beaucoup à dire : il rapporte l'information sans fard, ni détours ; il est censé manifester son attitude vis-à-vis des événements qui se succèdent dans le pays. La première partie du roman est intitulée "autrefois", ce qui met le texte dans une optique historique ou du moins un récit d'événements passés. Le narrateur raconte les visites organisées pour les camps des réfugiés situés dans les frontières. Dans ce sens, le mot 'frontière' a une fonction référentielle à la fois géographique et historique. L'intrigue pivote autour du temps de la guerre, de l'emprisonnement et de l'exil dans les frontières tunisiennes. Le texte est scellé d'un sentiment de nostalgie pour le passé, l'époque de paix :

Je commençais à m'irriter contre quelque chose de sourd que j'avais senti, [...] j'avais voulu fuir selon des façons à chaque fois inventées, en particulier ne point regarder en bloc ces vieillards immobiles contre le ciel, [...] alors que ce qu'ils proposaient aux témoins comme moi, c'était leur chaîne indissoluble contre ce perpétuel horizon qui n'avait pas dissimulé la guerre, c'était leur être uni comme l'étaient leur foi et leur immobilité- et l'un deux s'applique à donner' avec une méthode paysanne, le compte de leur besoin, les matricules des cartes d'alimentation, le nombre reçu de litre d'huile ou de kilogrammes de fromage fermenté ou déjà pourri [...] que, malgré leur faim, les femmes ne parvenaient pas à manger car elles n'avaient jamais goûté que le fromage de leur chèvres, souvenir tout à la fois de la paix d'hier et de leurs demeures désormais cendres... (AN., p.18)

Les exilés parsemés dans les frontières attendent le jour de l'indépendance. Les discussions, les souvenirs d'enfance et même le constat lourd ont marqué le récit d'un ton pessimiste qui contraste en quelque sorte avec le sentiment d'orgueil et de fierté interrompus pendant les années de guerre : « parler moi aussi de la lutte, de la victoire à venir, de la souffrance et, surtout, Dieu comme j'étais naïf, de la chance que nous avions d'être nés à une époque où notre pays allait accoucher de sa libération. » (AN., p.18)

La guerre est une machine qui écrase tout. Le temps vécu est désigné comme un spectacle cruel et affligeant. Le personnage Omar décrit un climat de peur, de douleur, et de souffrance. Ce nom, nous fait penser au narrateur de *La Grande Maison* de Dib qui apprend que ce qu'on lui enseigne à l'école n'est que mensonges. Il finit par dire : « *la patrie n'était pas dans la classe.* »¹⁴⁹ D'un réalisme basé sur la description de la société algérienne, *Les Alouettes naïves* ne sort pas de l'habitude. Il fait écho avec le triptyque de Dib : *La Grande maison* (1952), *L'Incendie* (1954), *Le Métier à tisser* (1957), et avec *L'opium et le bâton* (1965) de Mammeri.

A force d'être fidèle à un réalisme cruel, le ton du narrateur est imprégné du tragique. Cette atmosphère tragique dénote la psychologie de l'auteure qui est censée montrer les défaillances de l'époque. Montrer, dire et dénoncer, font partie des devoirs difficiles et des responsabilités de l'écrivain : « *Par définition, il [l'écrivain] ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'Histoire, il est au service de ceux qui la subissent.* »¹⁵⁰ Avec un champ lexical de guerre comme, entre autres, 'rescapés', 'le bilan de guerre', 'cadavres', 'arrestation', 'répression', etc., nous constatons, bien entendu, que le récit de Djebbar revêt un caractère de témoignage de la réalité algérienne pendant la guerre pour l'indépendance. Dans le sillage de Dib, Assia Djebbar a réussi à afficher non seulement son appartenance mais aussi son engagement au profit d'une Algérie blessée dans sa dignité. Le texte djebabien manifeste un engagement vis-à-vis du devenir du pays. En effet, certains personnages dont Rachid, montraient un attachement à leur terre et au sort des siens : « *O mon frère, dit-il (et je pensais que c'était sa voix qui pleurait, non pas lui), comment va notre terre ? –Cet homme semblait parler d'une femme aimée dont il n'aurait rien su depuis douze ans... je dis tout : le déclenchement de la révolte, son extension, les premières phases de la réaction. [...]* » (AN., p.201) C'est la preuve qui montre que les rôles des personnages sont choisis pour refléter le milieu social, les préoccupations, les craintes et les aspirations d'un peuple, c'est une façon pour rectifier les critiques qu'elle a essuyées lors de la parution de ses premiers romans. Djebbar a donc, pour reprendre l'expression de Chaulet Achour, signifié sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule. Dans ce sens, elle a, en quelque sorte, emboîté le pas à ses prédecesseurs et contemporains : « *Le témoignage des faits advient par allusions semées ici et là. Le conflit véritable ayant lieu sur l'autre versant de la Ligne, les héros, qui paradoxalement se trouvent du côté de T..., ne captent de l'Histoire que les informations apportées tour à tour par les réfugiés.* »¹⁵¹

¹⁴⁹ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952, p.20.

¹⁵⁰ Albert CAMUS, *Discours de Suède*, Oslo, 1957.

¹⁵¹ Giuliva MILO, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebbar*, PIE, Bruxelles : Peter Lang Editions Scientifiques internationales, 2007.

À travers ces propos, nous avons l'impression que le narrateur nous met dans l'atmosphère de la guerre, dans les soucis de libération et du retour des réfugiés à leur pays : « *pas question de mariage ni de quelque autre engagement avant le retour au pays.* » (AN., p.215) Une atmosphère que tout le monde est censé connaître : les vraies informations sont rares, d'autres plutôt douteuses se répandent vite. Toutefois, le narrateur n'a pas voulu étaler toutes les horreurs de la guerre. En tant que lecteur, et à travers les allusions dont le narrateur a fait usage, nous avons l'impression que l'événement est connu de tout le monde. Ce genre de témoignage sous-entendu a pour visée de s'interroger sur le passé, de contester le présent et de donner à réfléchir sur le futur. Djebab voulait aussi introduire de nouveaux ingrédients qui ont été exclus ou du moins relégués au second plan dans des textes écrits par des hommes. Assia Djebab a bouleversé un peu l'ordonnance de l'échiquier en faisant de la femme le centre de ses œuvres. Bien sûr, c'est la caractéristique saillante qui a fait d'elle un rival redouté : « *Si, dans le roman maghrébin, la femme existe en tant que telle, cette existence est terne et peu de romanciers ont conçu le thème de la femme comme la trame même des relations sociales.* »¹⁵²

Assia Djebab évoque la guerre qui fait des ravages physiques et moraux. Elle mêle espoir et crainte. Elle a peur de l'avenir incertain du pays. Djebab prend la plume et raconte l'histoire de la résistance pendant une période où le fait d'écrire entraîne la mort. Etre un écrivain-témoin exige qu'on secoue les archives, stimule la mémoire, nourrisse abondamment son récit de vécu et d'expériences personnelles. Etre porte-parole, c'est avoir à la fois peur et espoir dans l'avenir. Le mot est appelé pour dire les maux. Grâce à ces éléments confondus (Histoire, mémoire, expérience, vécu,...), on peut donner les jalons et dessiner les contours du futur. Sans doute, le mot est-il susceptible de mettre en ordre le désordre.

Djebab témoigne d'une Algérie blessée dans le temps et dans l'espace. L'écrivaine a fait du témoignage un tremplin pour la revendication. La réécriture de l'Histoire permet de recréer les bouleversements psychologiques et sociaux. En somme, Assia Djebab dévoile le but de l'écriture et du témoignage :

*J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli... J'écris dans l'espoir dérisoire de laisser une trace, une ombre, une griffure sur un sable mouvant, dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte. J'écris parce que l'enfermement des femmes, dans sa nouvelle manière [...] est une mort lente, parce que l'isolement des femmes analphabètes ou docteurs, est une mort lente.*¹⁵³

¹⁵² Abdelkhir KHATIBI, *Le roman maghrébin*, Rabat : SMER, 1979, p.60.

¹⁵³ Beida CHIKHI, *Assia Djebab, Histoires et fantaisies*, Presse de l'université Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p.9.

Rappelons que Djebbar, historienne de formation, est la seule femme qui ait pu écrire dans l'immédiate après-guerre. Elle est attendue comme la voix qui crie pour l'émancipation et la libération féminine contemporaine. Pour aboutir à son objectif, elle croise documents historiques, vécus féminins divers et anecdotes multiples. Elle dévoile et dénonce l'état de la société pour faire émerger la voix féminine « enterrée ». L'écriture féminine est une mission qui exige que celle qui écrit soit présente.

3- Le 'Je' ou la voix de la mémoire :

Avec des personnages à statuts différents et des thèmes prégnants, l'œuvre est, sans conteste, engagée dans le climat de l'Algérie colonisée ; cette œuvre est la preuve que l'écrivaine est, pour reprendre l'expression de Sartre, en situation dans son époque. Le texte installe l'histoire personnelle au sein de l'histoire collective. Le lieu, le temps et l'homme sont des éléments porteurs de mémoire. En effet, l'histoire se déroule dans les camps des réfugiés de la frontière algéro-tunisienne. La durée est l'intervalle de quelques mois avant la fin de la guerre d'Algérie. Le personnage central est Nfissa, une maquisarde, emprisonnée puis libérée. Rachid, le journaliste et Omar, le narrateur, font partie de l'équipe qui visite régulièrement les camps des réfugiés.

Dans *Les Alouettes naïves*, deux parties semblent essentielles : la première raconte le passé lointain des deux personnages, deux cousins : Rachid et Omar. Ceux-ci ont passé ensemble leur enfance avant d'être séparés puis à nouveau recroisés. L'histoire et les souvenirs de Nfissa apparaissent par la suite ; ils sont considérés comme le pendant des souvenirs de Rachid et ceux d'Omar. Nfissa a, elle aussi, vécu le drame de la guerre. Maquisarde, elle a été arrêtée puis libérée. La dernière partie évoque, pendant les deux dernières années de la guerre, le vécu des réfugiés, dont Rachid, Nfissa et Omar. Le narrateur, Omar, rapporte certains événements de la guerre de libération. Il s'agit, en effet, des derniers mois qui ont précédé le cessez-le-feu. Ainsi, le narrateur a profité de l'occasion pour montrer les réactions, les inquiétudes et les aspirations du peuple algérien. Au début, le narrateur commence par rapporter les visites difficiles menées dans les camps de réfugiés : « *C'était une journée comme les précédentes : le soleil dur sur nos têtes tandis que, dans une jeep trop vieille, nous cahotions de l'aube au couchant sur les pistes pierreuses de la frontière.* » (AN., p.15)

Le narrateur s'exprime souvent à la première personne du singulier (je), nous citons, entre autres, la phrase suivante : « *oui, je l'avais reconnue, cette exaltation chaque fois assassinée et qui renaissait chaque fois en moi, comme si j'avais toujours dix-sept ans, que j'étais révolté et allumé d'orgueil.* » (AN., p.18) Il utilise, parfois, la première personne du pluriel (nous) : « *Nous cahotions de l'aube au couchant sur les pistes pierreuses de la frontière.* » (AN., p.15) En utilisant le pronom personnel 'je', le narrateur est considéré comme un témoin qui se met à

réécrire l’Histoire de son pays, il fait allusion aux massacres de Sétif : « *Avec enthousiasme, j’évoquai Belkacem, quarante cinq ans, emprisonné depuis douze ans et mis au secret par suite de son importance politique, lors des manifestations nationalistes à la fin de la dernière guerre mondiale.* » (AN., p.200) Il a donc redonné voix aux décolonisés ; il a tenté de réhabiliter la mémoire de ses compatriotes. Le récit revêt un caractère historique dans la mesure où il est jonché de cris d’angoisse et d’inquiétude.

Certes Nfissa est l’héroïne du roman, mais une voix d’un homme inconnu raconte l’histoire. Il s’agit d’un narrateur-témoin qui s’efface de temps en temps pour céder la place à d’autres personnages : « *Les destins se tissent au hasard des événements, se rencontrent, se croisent ou se fuient ; mais le narrateur hôte, discret et perspicace, opère par tranche : chaque situation présente évoque une situation passée, technique du flash-back.* »¹⁵⁴ Les personnages se relaient pour la narration, une fois chacun prend la parole, il nous plonge dans un souvenir tantôt personnel tantôt collectif, dans les méandres d’un passé vécu et subi par toute une communauté. Le souvenir permet à chacun de rester en contact avec son passé mais il est perçu aussi comme un moment de questionnement de soi. En vérité, les voix multiples tentent de redire et de revoir un passé commun, de reconstruire une identité plurielle. Si les femmes racontent leur malheur et leur contribution à la libération de l’Algérie, c’est parce qu’elles ont subi, elles aussi, ce drame. Elles font partie de ce peuple étouffé et opprimé.

Chaque personnage raconte le passé en utilisant le ‘je’ et commence à donner le fil de son moi. Mais le ‘je’ qui parle est pluriel et sa voix est collective, il est porte-parole d’autres voix. Autrement dit, le ‘je’ représente une identité individuelle mais il parle au nom d’une identité collective. Par conséquent, le récit de ‘je’ est inséparable de celui de toute la communauté. Cela veut dire que Djebab tente d’inscrire l’Histoire de l’Algérie dans ses écrits. Le ‘je’ s’attarde sur des moments-blessure, des moments oubliés. Cette voix qui s’exprime n’est pas seulement une recherche du temps perdu mais un déterrement de la mémoire ensevelie.

Le lecteur reconnaît facilement les inquiétudes par rapport au climat de suspicion qui ronge l’esprit de Djebab. Une inquiétude qui sert à traduire une vision vis-à-vis de la conjoncture historique et de ses conséquences. La tonalité marquant le texte de Djebab dévoile un souci d’engagement. Selon Beida Chikhi, l’une des caractéristiques saillantes dans l’écriture de cette écrivaine est « *l’incitation taraudante de l’Histoire qui réclame son dû sous la forme d’une idéologie de la représentation privilégiant le signifié social et le discours historique.* »¹⁵⁵ Bien que, souvent, le social soit déterminé par l’Histoire, le signifié social et le discours

¹⁵⁴ Ghani MERAD, Op.cit., p.131.

¹⁵⁵ Beida CHIKHI, Assia Djebab, *histoires et fantaisies*, Op.cit., p.14.

historique sont deux faces d'une même entité. Nous osons dire que l'histoire d'un seul personnage peut servir de tremplin vers une référence historique collective.

Revenons au texte, outre le fait que l'incipit est étoffé d'éléments spatiaux permettant d'ancrer l'histoire dans une description réaliste, la tonalité en est accentuée par un temps qui écrase à la fois le narrateur et les personnages narrés. En plus, la voiture, espace mobile et écrasant, à bord de laquelle se trouvent le narrateur et ses compagnons, est présentée comme une métaphore : « *C'était une journée comme les précédentes : le soleil dur sur nos têtes tandis que, dans une jeep trop vieille, nous cahotions de l'aube au couchant sur les pistes pierreuses de la frontière.* » (AN., p.15) La voiture et la frontière sont, entre autres, deux mots qui brillent d'une incandescence. Deux espaces cruels et significatifs : la voiture, une jeep, traduit à la fois la course du temps, l'exiguïté, les allées et venues, alors que la frontière signifie l'entre-deux, le déchirement, le dépaysement, l'isolement, la solitude, l'attente, l'appartenance suspendue.

Dans la frontière qui sépare deux mondes, le narrateur commence par évoquer une situation déplorable. Ce sont des conditions lamentables aussi bien pour les réfugiés que pour ceux qui organisent des visites pour les camps en vue de relever le retard d'approvisionnement, le compte des nouveaux réfugiés, etc. En fait, tous les réfugiés et en particulier les vieillards vivent toujours dans le besoin : « *la farine manquait, les distributions de vivre se trouvaient retardées.* » (AN., p.15). Le sort de l'homme est transformé par l'Histoire. Quand l'horizon est barré par la frontière, cela signifie que l'avenir d'un pays, récemment indépendant, est indécis et incertain : « *Assis près du chauffeur, je regardais enfin les rescapés de la guerre : ils nous faisaient face, tournaient le dos à l'horizon. « les frontières », disaient-ils paisiblement, comme si dressés devant le ciel, ce n'était au bord d'un cratère qu'ils attendaient mais tout contre l'avenir* » (AN., p.15).

Vers la fin du récit, la tonalité de la narration a relativement changé. On vient de fermer la parenthèse, la guerre est finie. Les 'you-you' résonnent et prennent la place des sanglots. Le peuple algérien est chez soi, il doit être maître de son sort : « *j'ai vécu seul le jour du cessez-le-feu. Discours et proclamations officielles. Partout dans les camps des réfugiés, dans les cabanes des paysans qui reviennent, les you-you des femmes déchirent l'air.* » (AN., 402) L'espoir donne souffle à une Algérie nouvelle : « *Deux jours plus tard, dans l'Algérie exsangue, le printemps commençait.* » (AN., p.425)

En somme, Assia Djebar appartient à une génération (Feraoun, Dib, Mammeri, Kateb,...) qui a fondé la littérature algérienne d'expression française. C'est, sans doute, une femme engagée qui, dans le sillage de ses prédécesseurs, a voulu vouer sa vie pour les siens. Dans *Les Alouettes naïves*, Djebar a voulu écrire et réécrire l'Algérie. En effet, le récit est considéré comme un espace-temps en mouvement dans la mesure où il passe de la période de guerre à l'indépendance,

ou du moins au moment du cessez-le-feu. Par conséquent, le texte ne peut échapper au climat de la violence et de la revendication. Certainement, une remontée dans la mémoire ne peut échapper à des moments de questionnement. Ces deux éléments constituent un essor vers la libération et l'affirmation de soi.

Nous osons affirmer que la vie sociale et privée de l'écrivaine est présente dans le récit. En se servant de la structure tripartite du roman (autrefois, au-delà, aujourd'hui), la romancière réussit à amalgamer les repères temporels et à enracer son expérience personnelle dans la guerre de libération. Tenant compte de la carrière de l'écriture chez Djebbar, il s'avère qu'elle passe du stade d'une littérature esthétique née d'un besoin individualiste de s'exprimer à un autre stade de littérature de contestation et de revendication.

En vérité, *Les Alouettes naïves* est un roman où l'écrivaine revendique fortement la libération du pays et l'affranchissement de l'Homme. Bien évidemment, la liberté de la femme devient, dans les romans qui suivent, à la fois une nécessité pour écrire et une fin à atteindre. Après une trêve de presque douze ans, appelée "longue période de silence" et un échec au cinéma, Assia Djebbar a fait naître un autre cycle de romans autobiographiques, appelé le Quatuor algérien et qui reste pourtant inachevé. Il s'agit de *L'Amour, La Fantasia* (1985) ; *Ombre Sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995). Nous sommes conscients d'une évolution certaine à l'égard de la conception de l'écriture autobiographique dans le sens où Djebbar conçoit son écriture comme francophone. En vérité, cette évolution a pour fruit une autobiographie affirmée et qui revêt un caractère postcolonial ; elle rompt avec celle narcissique de Taos Amrouche (*Jacinthe noire*) et rejoint l'autobiographie à visée contestataire de Driss Chraïbi (*Le Passé simple*). Des questions ainsi qui s'imposent, entre autres : le rapport entre Djebbar et l'autobiographie n'a-t-il pas changé après les années de silence?

Bibliographie

Corpus :

DJEBBAR Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris : Julliard, 1967.

Ouvrages critiques :

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée?* Paris-Montréal, L'Harmattan, 1985, In www.Limag.com.

CAMUS Albert, *Discours de Suède*, Oslo, 1957.

CHIKHI Beida, *Assia Djebbar, Histoires et fantaisies*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2007.

- DEJEUX Jean, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.
- Id., *Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, 1978 (2^e édition).
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Edition du Seuil, Collection Poétique, 1987.
- JOUBERT Jean-Louis et al. *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris : Bordas, 1986. KHATIBI Abdelkbir, *Le roman maghrébin*, Rabat : SMER, 1979.
- MAMMERI Mouloud, *Entretiens avec Tahar Djaout*, Laphomic, 1987.
- MILO Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, PIE, Bruxelles : Peter Lang Editions scientifiques internationales, 2007.
- REDOUANE Najib et BENAYOUN SZMIDT Yvette (sous la direction de), *Assia Djebar*, Collection Autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, Paris, 2008.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987.

Dictionnaire :

- REY Alain, Le Grand Robert, version numérique, 2005.

L'art de raconter chez Maissa Bey dans *Au commencement était la mer...*

Hanane KARROUH/Pr. Sanae YACHOU

FPN/UMP/Oujda

Qui est-elle ? Que représente-t-elle ? D'où vient cet éperdument qui pèse sur son âme ? Pourquoi a-t-elle choisi la mort au lieu de continuer à consommer pleinement la vie ? Et son sort tragique, a-t-il suscité les larmes de son frère, ce fanatique religieux ? C'est à travers le personnage de Nadia, jeune adolescente admiratrice de la mer et du soleil, que Maissa Bey tisse soigneusement les files de son roman : *Au commencement était la mer...* Dans un style pur et raffiné, elle verse généreusement son encre non seulement pour que ses mots ne s'effacent avec les écumes d'une mer séduisante, dynamique et mystérieuse, mais également pour lancer un cri, au féminin, brisant le silence, et ce, dans le but de panser une malie qui semble incurable, et qui creuse inlassablement dans le corps politique algérien dès les années quatre-vingt-dix.

En fait, maints écrivains algériens ont affiché leur engagement politique après l'indépendance de leur pays. Le rejet du fanatisme religieux et des valeurs idéologiques enveloppant le paysage politique d'une Algérie qui se construit sur les ruines de la colonisation, constituent une thématique essentielle qui a inspiré, à titre d'exemple, *Le fleuve détourné* (1993) à Rachid Mimouni, *Le glissement* (1998) à Hamid Abdelkader, texte traduit de l'arabe, *Cette Guerre qui ne dit pas son nom* (1993) à Azzedine Bounemeur...

Quant aux voix féminines, leur penchent s'oscille entre la dénonciation de la marginalisation des familles émigrées en France, la mise en lumière des conditions de la jeune beurette Ailleurs, la critique sarcastique de l'autorité patriarcale, la revendication des mêmes droits dont réjouissent les autochtones, l'intégration, les préjugés, l'image de l'émigré, l'identification de soi au sein d'un pays qui rejette les étrangers...Mais loin de comparer le premier roman de Maissa Bey avec d'autres romans, écrits par des plumes féminines, nous voulons l'inscrire dans une filiation porteuse de réflexion, en lien avec des écrivains algériens qui ont pratiqué le journalisme comme profession, dépourvu qu'ils appartiennent à la période coloniale ou postcoloniale, voire Albert Camus, Hamid Abdelkader et Kamel Daoud.

I- La banalité de l'histoire :

Au commencement était la mer... relate l'histoire d'une jeune orpheline de père qui vit avec sa maman, sa petite sœur et ses deux frères dans un appartement en Alger. Nadia, rêveuse, passionnée de la mer et du soleil aussi bien que de la vie et de la lecture dont elle a hérité le goût de son grand-père, tel Abdellah El-Hamel qui avait appris avec son grand-père, lui aussi, « *l'amour de la mer, de la poésie et de la vie* »¹⁵⁶, éprouve un malaise existentiel à cause des conditions affreuses dans lesquelles elle vit, raison pour laquelle elle aspire se rebeller contre toutes les lois insignifiantes qui président sa vie : « *Au nom de quelles lois absurdes, incompréhensibles, doit-elle toujours renoncer à dire, à faire ? Avoir toujours à l'esprit ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. Obéir à ceux qui veulent régir sa vie : son frère, sa mère et tous les autres.* »¹⁵⁷

Or, sa rencontre avec Karim, qui va devenir peu à peu son amant, va éveiller en elle le désir de se sentir libre, d'aimer et de s'identifier comme femme. Affolée de ce jeune conformiste, elle lui offre son corps, comme signe de liberté, en contraste avec les traditions qui interdisent ce genre de rapport hors le mariage. En transgressant le grand commandement, elle va assouvir avec lui son amour charnel mais elle ne reconnaîtra jamais ni le goût de la satisfaction, ni la paix intérieure de son âme captive des traditions que sa mère lui avait apprises. Après des rencontres successives au studio où il habite, une boule de sang bouge dans son ventre. Or, la lâcheté de Karim qui se présente dans l'incapacité d'enfreindre les lois familiales dessinées par ses parents (devenir un avocat), et son sentiment de culpabilité envers le devoir filial, ont transformé son bonheur en détresse mortelle et lui ont permis de se rendre compte que ses rêves sont irréalisables, inaccessibles à une jeune fille qui évolue dans monde basé sur des interdictions : « *Et ses désirs et ses rêves ne sont que des mots dans les livres, des mots dans sa tête.* » (P. 56)

Cet événement qui perturbe sa vie aussi bien que ses convictions coïncide avec l'émergence de la guerre de 1988 en Algérie, une guerre qui tue les personnes qui parlent et qui dévoilent le mystère, en l'occurrence les journalistes. Ainsi, après la délivrance de son fœtus âgé de trois mois, avec l'aide de l'infirmière Khadra, acte qu'elle considère comme violation de l'un des droits de la femme, et sachant que son frère Djamel, personnage enfermé dans la tradition et dans le fanatisme religieux et qui mène un discours contre les femmes et contre elle chaque fois qu'elle transgresse les lois sociales, va la tuer, elle lui avoue toute son histoire. Face à l'échec de sa quête d'une Algérie où la paix, le bonheur et la liberté règnent, elle ne trouve sa proie que dans la mort puisqu'il n'est pas permis à une femme de choisir sa propre vie. Un acte de lapidation clôture le roman et

¹⁵⁶ Hamid Abdelkader (1998), *Le glissement*, Alger : Editions Marinoor, p. 17.

¹⁵⁷ Maissa Bey (2012), *Au commencement était la mer*, Alger : Editions Barzakh, p. 13.

met fin à la vie de son héroïne : « *Et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jette la première pierre.* » (P. 168)

Tellement épribe de son pays qui chante sous les bombes le désir de l'émancipation de la tutelle des islamistes qui tuent, au nom d'une religion mal comprise, toute voix dénonçant leurs actes implacables, et face à l'incommunicabilité qui règne sa relation avec les membres de sa famille et également celle qu'elle entretenait avec Karim, Nadia se revêtut du silence, devenu, à ses yeux, plus expressif que la parole « *Avec quels mots dire le silence?* »(p. 44)

Par conséquent, elle trouve dans le mouvement de ses yeux une manière susceptible de lui permettre la prise de contact ou la rupture avec le monde, puisque la parole lui était interdite. Il suffit donc de les fermer pour aimer, rêver et fuir une réalité amère « *On doit fermer les yeux pour se réhabituer à une réalité soudain obscure.* » (p. 47); et de les ouvrir pour s'affronter à son horreur « *Ouvrir les yeux sur les objets autour de soi qui gisent dans le silence d'une réalité encore sombre.* » (p. 149). Ainsi, durant tout le roman, la fermeture et l'ouverture des yeux ne sont que ce passage du rêve à la réalité ou l'inverse. Or, on assiste à un changement de positionnement par rapport à la réalité : si elle accordait assez d'espace au rêve au début de son histoire en fermant les yeux, elle se trouve incapable à la fin, face à la cruauté de la vie, de ne plus les ouvrir. Pour que ses yeux accomplissent cette activité onirique, il faut qu'elle soit seule. La solitude semble remplir ici deux fonctions : elle est une thérapie à ses maux provenant de son entourage comme elle est le seuil qui sépare les deux mondes opposés, voire réel et fictif « *Nadia a besoin de fraîcheur aujourd'hui, d'obscurité et de solitude. Pour voir plus clair en elle. Elle est seule. Débarrassée de la réalité soudaine des autres.* » (P. 63)

Sa confrontation avec le monde lui a permis de découvrir une vie paradoxale : « *d'ici, on n'entend pas le bruit des armes que l'on recharge, les cris, les râles de ceux qui tombent sous le soleil. Ailleurs. Peut-être pas très loin. Et l'on rentre dès que le soleil en se couchant laisse traîner des flaques rouges sur la surface paisible de la mer.* » (P. 29). L'existence de ces deux rives, à aspects contradictoires, se manifeste, en fait, dans l'emploi fréquent d'un certain nombre de dichotomies, voire le silence et le bruit, le matin et la nuit, la mort et la vie, la guerre et la paix, la mer et le sol, la joie et la tristesse, le moi et l'autre, le rêve et la réalité, l'espérance et le désespoir, le calme et la tempête, la mer et la mère...

En fait, Nadia mène un double combat : d'une part, elle dénonce la guerre et sa terreur, de l'autre part, elle revendique ses droits de femme et aspire changer sa condition féminine qui l'oblige à se soumettre absolument à une liste d'interdictions qui ne s'appliquent qu'à la femme :

« Délit d'aimer et surtout de le dire, de le faire, de le chanter ou de l'écrire ! Délit de penser, de rêver, d'espérer un autre monde où les bonheurs les plus simples seraient possibles, où les hommes et les femmes, semblables, rendraient grâce à Dieu, de l'immense, de l'incroyable beauté d'une terre chaque jour un peu plus ravagée par la folie des hommes. Délit enfin d'être femme et d'éclabousser par sa seule présence, sa seule existence, la pureté terrifiante du monde qu'ils veulent bâtir sur des ruines fumantes. » (P. 104)

Si l'on avait l'habitude de lire le poids de l'autorité patriarcale chez plusieurs écrivains maghrébins d'expression étrangère, voire *Le passé simple* de Driss Chraïbi, *Le dernier patriarche* de Najat EL Hachmi, *Femmes de rêve* de Fatima EL Mernissi..., dans *Au commencement était la mer...* Nadia est soumise à une autorité fraternelle qui dépasse ses bornes et qui noue les liens familiaux au nom d'une religion erronée.

Leur but est de ne pas mettre seulement l'accent sur la condition féminine maghrébine, mais de la libérer de la tutelle de ce patriarche, qui continue à exercer sa tyrannie malgré le changement perpétuel que connaissent le monde et les modes de vie. La femme n'est pour les islamistes qu'un corps motivant le péché et déclenchant la concupiscence des hommes qui se croient missionnaires sur terre.

Au commencement était la mer... s'oscille entre mimésis et diégésis. Deux modes qui tentent à représenter deux univers, le premier est réel (ou donne l'illusion de la réalité), évoquant la guerre d'octobre 1988 en Algérie, le second est fictif se rapportant à la production de l'histoire de la jeune Nadia. Ainsi, les deux modes narratifs se confondent parfois de sorte que les frontières entre la fiction et la réalité s'abolissent, et dans la mesure où les personnages (Nadia, Djamel, Khadra, Karim...) donnent l'illusion de la vraisemblance, de sorte qu'ils traduisent l'idéologie de l'écrivaine : « *Les personnages ne deviennent que des supports ou des prétextes à des discours tels ceux des existentialistes qui incarnent une philosophie* », écrit Milan Kundera dans son *Art du roman*.

II- De l'histoire à l'Histoire :

Nadia s'émerveille de la beauté séduisante de la mer qui meuble son éveil aussi bien que son sommeil. C'est un espace qui élargit ses horizons de rêves, de surcroît quand elle se rencontre paisiblement avec la chaleur du soleil. Ces deux éléments naturels, inséparables qu'ils sont, dépassent leur fonction spatio-temporelle et semblent remplir une fonction actuelle régissant sur le déroulement de toute l'histoire. Là où il y a la mer, il y a le soleil, et là où il y a le soleil, il y a la mer : « *Les jours sont toujours bleus et la mer étale, tranquille. (...) la brûlure de son regard sur elle, plus forte encore que la brûlure du soleil.* » (P. 51) ; «

Le soleil décidément est trop chaud, la mère trop belle, les nuits trop longues et ses rêves trop déroutantes » (P. 53). En fait, la mer et le soleil sont à la fois complices et témoins de la transgression du commandement absolu. : « *La mer, partout présente, envahit leurs yeux avides, comme lavés par des émerveillements sans cesse renouvelés. La mer, c'est leur histoire.* » (P. 92). Au commencement de son histoire avec Karim était la mer « *La mer, partout présente, envahit leurs yeux avides, comme lavés par des émerveillements sans cesse renouvelés. La mer, c'est leur histoire.* » (P. 92).

Or, la mer et le soleil ont une double facette. Ce soleil d'Alger, symbole d'exotisme et de dépaysement, dévoile aussi la réalité de l'autre rive où les hommes meurent. Il s'agit d'un soleil qui illumine une rive, mais qui cache aussi par ses rayons l'horreur de l'autre rive : « *Alger enfin lavée de toutes ses poussières, de toutes ses scories. Alger délivrée du soleil qui, même en ces journées d'hiver, donne aux êtres et aux choses un éclat trompeur, une dureté, une sécheresse implacable.* » (p. 112).

Quant à la mer, qui symbolise le dynamisme de la vie par les mouvements de l'eau et des vagues, peut renvoyer aussi à la mort, car elle représente un lieu mystérieux, incertain, séduisant et envahisseur. Ainsi, la première image masque, par sa beauté, l'horreur de la seconde.

En fait, l'émerveillement de Nadia de ses deux éléments naturels n'est qu'une traduction de son amour envers son pays, l'Algérie « *Ce qu'elle aime ? Elle aime tant son pays qu'à prononcer son nom, il lui vient aux lèvres un goût âpre et brûlant de sable et de soleil.* » (P. 22). Un tel amour qui a poussé Claire Etcherelli à écrire, dans la postface du roman, que Nadia est la métaphore de l'Algérie

« Cette forme drapée de noir qui va bientôt s'affaisser, lapidée par son propre frère, c'est Nadia, figure forte, douce, entière, victime ordinaire d'un écrasement ordinaire. Mais au-delà de Nadia, j'y voie la figure de l'Algérie elle-même lapidée par ses propres enfants. » (p.139)

La redondance de ces deux motifs, la mer et le soleil, comme couple d'éléments joints, nous renvoient à d'autres textes algériens d'expression française. Ne sont-ils pas les mêmes motifs qui ont contribué au meurtre dans *L'Etranger* d'Albert Camus et que Kamel Daoud va reprendre dans *Meursault, contre-enquête*? S'il n'y avait pas du soleil suffocant et de la mer mouvante, Meursault, tuerait-il l'arabe ?

« Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux

douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. »¹⁵⁸

En effet, la mer est un seuil qui sépare les deux rives : l'Algérie, le pays natal de Nadia, tant aimé, et la France, le colonisateur qui a massacré le peuple du premier. La colonisation, un fait marquant l'Histoire algérienne, gravé dans la mémoire collective, ne peut pas être passé sous silence. La narratrice l'évoque à maintes reprises et lui assume la responsabilité de l'insécurité politique dont son pays paie les frais jusqu'à maintenant en s'installant sur les décombres: « *Se réciter avec application une leçon d'histoire tant de fois répétée. Juillet 1830 : les Français débarquent en Algérie sur une plage à quelques kilomètres d'Alger, à la conquête d'une terre, d'un peuple qu'ils soumettront par les armes...* » (p. 87). Une insécurité qui se manifeste dans la multiplication des lois édictées par les fanatiques. « *Des lois sont édictée chaque jour au nom d'un ordre nouveau, redempteur, par des prosélytes d'un autre âge, chaque jour plus nombreux, chaque jour plus féroce.* » (P. 102)

En outre l'image de la mer et du soleil, qui deviennent des symboles chargés sémantiquement pour ces écrivains algériens engagés politiquement, *Meursault, contre-enquête* partage avec *Au commencement était la mer...* le dévoilement d'une réalité qui met en lumière une Algérie indépendante mais qui se plonge dans une nouvelle guerre déclenchée par les algériens eux-mêmes qui s'entretuent :

« Elle voit la guerre et ce n'est pas la guerre, lui dit-on. Elle est là pourtant la guerre, presque au coin de chaque rue. Elle est là la guerre et aussi la peur sous les cagoules sombres qui masquent les visages des militaires debout dans le soleil, l'arme braquée sur Tes passants en attente. Elle est dans les sirènes hurlantes qui traversent les bruits de la foule impavide. Elle est dans le cœur, dans le ventre de ces hommes et de ces femmes désarmés qui savent que froidement, patiemment des hommes les guettent, qui décideront de l'heure la plus propice, du lieu le plus propice pour les abattre. » (P. 83)

Deux ans après la publication de *Au commencement était la mer...*, et soixante-douze ans après la publication de *L'Etranger*, Kamel Daoud va reprendre dans *Meursault, contre-enquête* le même motif pour dénoncer, lui aussi, la situation politique algérienne qui se noie dans une anarchie religieuse sanglante. Certes que le roman est une réécriture, à la fois libre et violente, de *L'Etranger*, mais il met en exergue le fanatisme religieux que Maissa Bey avait développé :

« L'histoire est violente. Nous l'avons subie pendant la colonisation, mais elle ne doit pas servir d'excuse victimaire pour la

¹⁵⁸ Albert Camus (1942), *L'Etranger*, Paris : Gallimard, p. 94-95.

perpétuer ce que nous avons fait jusque-là. Nous avons subi une violence coloniale, nous l'avons rééditée sur nos propres chairs durant la décennie quatre-vingt-dix. Et cela risque de se reproduire tant que nous n'aurons pas compris ce que nous sommes, de considérer que nous existons en tant que pays. Le but était d'avoir un pays libre, ce que nous avons fait. Et après ? Nous devons nous offrir un destin. »¹⁵⁹

Ainsi, malgré les divergences des visions du monde de ces trois écrivains algériens, Albert Camus, Kamel Daoud et Maissa Bey, ils semblent partager le même désir d'écrire et de réécrire l'Histoire de l'Algérie coloniale et postcoloniale. La mort des trois protagonistes, quoique la mort des deux premiers personnages masculins (Meursault et Moussa) soit imposée et celle du personnage féminin, Nadia, soit choisie, n'est qu'un appel à faire stopper les massacres contre ce peuple et à repenser le système judiciaire de leur pays natal. Si Meursault, évoluant dans un univers absurde, n'arrive pas à assimiler, par l'absurdité du procès, les raisons de sa condamnation (parce qu'il n'a pas pleuré le jour de l'enterrement de sa mère, ou parce qu'il a rejeté l'aumônier), de même, Nadia, évoluant dans un monde tragique, n'arrive pas à saisir pourquoi on tue les gens. Mais, contrairement à Meursault qui a résisté jusqu'à son exécution « *Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateur le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris et des haines.* » (L'Etranger, p. 186), car, d'après Camus, le suicide ne résout pas l'absurde, Nadia opte pour le suicide et met fin à ses souffrances « *la mort seule peut tout résoudre.* » (P. 125)

Etant donné alors que Nadia est la métaphore de l'Algérie, le roman de Maissa Bey se manifeste comme un réquisitoire dénonçant les massacres qu'a connus toute voix audible menant un discours contre les fanatiques, tel que le père de Naima, le journaliste tué sans saisir les raisons derrière sans assassinat : « *Fériel ne demande pas qui ils sont. Elle sait. Mais elle ne comprend pas. Dis, pourquoi ils tuent les journalistes ?* » (P. 122). Ce personnage nous fait rappeler celui d'Abdellah El-Hamel dans *Le glissement*. Poète et personnage qu'il était, il opère un retour en arrière, octobre 1988, et erre dans la ville d'Alger, laquelle, désurbanisée.

Pour conclure, il importe de dire que le roman de Maissa Bey suscite jusqu'à nos jours la curiosité des critiques et répond aux horizons d'attente de plusieurs lecteurs. Entre la banalité de l'histoire racontée et la pertinence de la thèse défendue, elle se présente comme une écriture qui se veut un témoignage qui démasque une réalité sanglante de l'ère postcoloniale de l'Algérie et qui marque l'étrangeté que ressent l'algérien au sein de son pays.

¹⁵⁹ Kamel Daoud, entretien avec Hacen Ouali, <https://www.courrierinternational.com>.

Quoique l'histoire racontée paraisse banale, le fait de lui attribuer un aspect idéologique et politique pousse le lecteur à focaliser son attention non sur « l'histoire », mais plutôt sur un fragment de « l'Histoire », en l'occurrence celle d'un pays tellement assoiffé à la liberté, à la dignité et à une identité authentique, non tiraillée entre l'humiliation française et la violence arabo musulmane. L'histoire de Nadia n'est donc qu'une incarnation d'une Histoire nationale.

Par conséquent, Maissa Bey semble continuer le combat qu'elle menait, par sa plume, pour rendre sa voix, ainsi que celle de toute sa génération, plus audible encore. Et ce, tout en traçant l'itinéraire de la lutte de son héroïne contre le fanatisme, l'ignorance, l'inégalité, l'injustice et la tutelle patriarcale.

Bibliographie sélective

Littérature :

ABDELKADER, Hamid (1998), *Le glissement*, Alger : Editions Marinoor.

BEY, Maissa (2012), *Au commencement était la mer...*, Alger : Editions Barzakh. 168 p.

CAMUS, Albert (1942), *L'Etranger*, Paris : Gallimard, 186 p.

KAMEL, Daoud (1914), *Meursault, contre-enquête* (version électronique).

Critique :

BRUNEL, Pierre et al (2000), *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris : Armond colin, 172 p.

KUNDERA, Milan (1986), *L'Art du roman*, Gallimard.

Au de-là de l'exil intérieur à travers « Je ne parle la langue de mon père » de Leila Sebbar

Morad Moutawakkil/Pr. Jaouad REDOUANI

FPN/UMP/Oujda

Introduction

La quête identitaire est l'un des thèmes majeurs de la littérature francophones. Ce thème est très abordé par un certain nombre d'écrivains français issus de familles mixtes magrébo-françaises qui vivent une sorte de l'exil antérieur comme le cas de Leila SEBAR qui a écrit son œuvre *Je ne parle pas la langue de mon père* où elle a donné lieu à la question de : « Qu'est-ce que le maintenant ? » et elle s'interroge aussi sur la destinée de ces gens condamnés à être nulle part, à être dans l'enchevêtrement du carrefour de deux cultures et deux traditions : la française et le maghrébine.

I- Présentation du texte et du contexte

Leïla Sebbar est née en Algérie française et coloniale le 19 Novembre 1941, d'un père algérien lettré en arabe et en français, d'une mère française, tous deux instituteurs Leïla Sebbar représente les deux rives de la Méditerranée. Se situant au carrefour des cultures occidentales et orientales, elle revendique pour elle-même l'identité de "croisée." Dans Lettres parisiennes, un échange épistolaire avec l'écrivaine canadienne Nancy Huston, elle écrit:

« Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'histoire et de l'univers ».

En 2003, Leïla Sebbar a publié *Je ne parle pas la langue de mon père* chez l'édition Julliard. Ce livre reprend le thème de l'histoire occultée. Cette fois-ci, la personne qui interroge n'est pas fictive. Il s'agit de Sebbar elle-même. L'individu qu'elle interroge est son propre père.

Empruntant une voie autobiographique, Sebbar va décrire ses tentatives de rompre le silence du père à propos de l'histoire algérienne collective et personnelle. Elle ne va pas réussir; il mourra en 1997 sans partager avec sa fille ses souvenirs d'une période violente et traumatisante pour lui, sa famille, la nation algérienne.

II- L'expérience de l'exil vécue par l'écrivaine et racontée dans *Je ne parle pas la langue de mon père*

« L'exil peut être une forme d'initiation, d'apprentissage, si l'on possède les armes de la réflexion, si l'on n'est pas démunie matériellement (...) J'ai mis longtemps à apprendre à ne pas trop souffrir, à me situer dans un espace très particulier d'où l'on peut tenir la bonne distance pour observer et comprendre ; ce n'est pas toujours facile, c'est un travail d'équilibriste à partir de la France et de l'Algérie.

J'écris parce que je me sens en exil en France, même si je suis établie socialement et citoyenne de ce pays. Quelque chose me manque : la langue de mon père, que j'essaie de retrouver avec détours interminables. Si je n'écrivais pas, j'aurais besoin d'exprimer une violence plus agressive, à mes dépens sans doute »

Sentiment à la fois diffus et parfaitement précis que l'exil, il habite entièrement la pensée tout en choisissant un lieu où il se fixe de préférence. C'est peut-être l'histoire d'une enfance, la terre d'origine ou bien simplement des images qui restent après que tout a disparu.

Lorsque la Presse demande à Leila Sebbar de se situer en tant d'écrivaine, est-ce française, maghrébine, beurette, elle trouve une immense difficulté de répondre à une telle question. Elle est ni entièrement française parce que c'est à l'âge de dix-huit ans qu'elle est partie en France. Elle est ni entièrement algérienne parce qu'il ne parle pas la langue de son père. Et de plus, elle n'est pas comme les autres immigrés, elle a été témoin de l'immigration vers la France.

C'est à partir de cette expérience du déchirement identitaire entre l'Algérie et la France que Leila Sebbar se situe : « Si je suis heureuse dans l'exil, c'est parce qu'il donne une forme concrète à cette solitude qui est la condition de l'activité qui me tient le plus à cœur [...] C'est peut-être une forme. Si ça l'est, je ne veux pas trop le savoir. J'ai senti récemment avec une force nouvelle à quel point le fait de vivre dans la langue française m'est vital ; à quel point cet artifice m'est indispensable pour fonctionner au jour le jour ». C'est faute de tous ces entrecroisements identitaires que Leila Sebbar se voit en exil.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, il est clair qu'il s'agit d'un récit d'enfance, d'une autobiographie de la petite fille qui nous narre son histoire, elle nous narre pourquoi et comment, elle n'a pas pu parler la langue de son père, même si elle vit au sein d'un pays qui parle l'arabe majoritairement.

Elle n'a pas parlé l'arabe parce que sa mère est française. Que la langue maternelle souvent dans ce qu'on appelle les couples mixtes, c'est la langue de la mère. Et la langue française est la langue du colonisateur. Ensuite son père a été instituteur : « mon père a-t-il reçu des menaces de ces premières années de

guerre ? Les frères des garçons de son école ont-ils été désignés pour abattre l'instituteur de l'école française ? Je ne le saurai pas ».

C'est pourquoi Leila Sebbar s'est trouvée devant tous ces « tressages », devant l'exil intérieur qui confronte sa personnalité et qui lui donne cette gravité dans la lecture qu'elle fait du monde. Un exil qui donne aussi de la conviction à son écriture.

Son père n'a jamais voulu apprendre la langue de son peuple à ses enfants, et il a décidé de tout cacher à sa famille, lui l'étranger bien aimé

« Je ne parle pas la langue de la cité musulmane. Mon père ne m'apprend pas sa langue ».

L'exil est synonyme de la vie de Leila Sebbar en France, parce qu'il veut connaître une part perdue de son identité qui est l'Algérie et la condition ne la lui permet pas. Elle a défini l'exil comme :

« la séparation. Pour moi, elle est là depuis la naissance, dans le fait que je suis née dans une Algérie coloniale d'un père algérien et d'une mère française. L'amour fait des miracles, mais je crois qu'à cause de la colonisation et plus tard de la guerre d'Algérie, j'ai vécu cette situation comme de la séparation et de la division. D'une certaine manière, pour moi, l'exil est au début, c'est l'origine ».

Je ne parle pas la langue de mon père témoigne d'une quête d'origine, une quête de l'absence d'une part de l'identité. Des questions qui se posent sur la langue mais les réponses sont perdues, puisque le tremblement du mémoire est ce qui habite l'écrivaine jusqu'alors. Une expérience continue de l'exil vécue par Leila Sebbar, et exprimée atrocement dans ce livre.

À travers le texte de Leila Sebbar Je ne parle pas la langue de mon père, on va essayer d'étudier la question de l'exil comme étant un thème essentiel des thèmes de la littérature francophone

III- S'exiler, mais pourquoi ?

Appartenance à une telle vie imposée par une idéologie quelconque. Dans la littérature francophone comme dans d'autres, la question de l'exil est liée profondément avec le choc L'exil est un sentiment, une sensation, une expatriation, une identitaire, le besoin de savoir qui sommes-nous ?

La contrainte identitaire est la raison pour laquelle le thème de l'exil est fort présent dans la littérature dès l'Antiquité et il le sera à toutes les époques.

L'exil concerne aussi davantage : « les écrivains francophones issus des anciens empires coloniaux au déracinement de l'exil ». Ces gens-là sont le produit de la colonisation, mais faute de l'immigration, ils se sont trouvés au sein de la France, obligés de produire pour ce pays.

Ils posent des questions autour de leur identité, de leur appartenance, concernant la terre française et la terre maghrébine, mais sans trouver les vraies réponses :

« Pour la génération issue de l'immigration maghrébine, il y a brouillage des deux discours par saturation du concept d'Altérité, d'une part l'identité est à rechercher à l'intérieur d'une communauté étrangère, donc à retrouver par le biais de l'Altérité sans le support de la similarité, d'autre part l'identité individuelle est à chercher dans un double écart par rapport à deux identités collectives virtuelles mais fragmentaires : la française et la maghrébine »

L'exil donc est au centre du roman et permet une oscillation constante entre un « ici » parisien et un « là-bas » plus ou moins fantasmé qui structure le récit non seulement au niveau de l'espace mais aussi au niveau des thèmes étudiés.

L'exil n'est jamais un choix, c'est par force qu'on se trouve exilé, qu'on se trouve jeté hors de nous-mêmes, étrangers à nous-mêmes (d'après l'expression de Julia Kristeva). Il est le produit d'un déchirement identitaire entre dedans et dehors, entre l'identité algérienne et française. L'expérience de l'exil vécue par les beurs est le témoignage de ce fantasme entre la nostalgie de la terre natale et le besoin d'appartenir à la France.

Conclusion

L'autobiographie de Leila Sebbar Je ne parle pas la langue de mon père semble une pièce représentative du thème de l'exil ressenti par l'écrivaine et présenté par la petite fille dans le texte.

On découvre dans ce livre le souci du soi, le souci de communiquer le monde, de s'harmoniser avec un monde impossible, bref le souci de la communication avec le quotidien des beurs. Ces gens obligés d'être « ailleurs » et « ici », être en France avec une part de l'identité maghrébine qui ne se sépare pas d'eux.

Bibliographie sélective

Corpus de travail :

- Sebbar, Leila, Je ne parle pas la langue de mon père, Paris, Julliard, 2003.

Autres ouvrages de Leila Sebbar

-Sebbar, Leila et Huston, Nancy, Lettres parisiennes, histoire d'exil, S\l, éd. Bertrand Barrault, coll. « J'ai lu », 1986.

Ouvrages de critique

- Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, éd. KARTHALA, 2005.
- Laronde, Michel, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Memmi, Albert, *Portrait du colonisateur, Portrait du colonisé*, Papis, Gallimard, coll. « folio actuel », 1985.

Du récit beur au féminin : entre dualité culturelle et clivage identitaire dans les œuvres Minna Sif, Méchamment berbère et Abla Aababou, Coup de Lune

Ilham MIRI/Pr. EL Houssaein FARHAD

FPN/UMP/OUJDA

« L'histoire du discours sur l'autre est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins ; seul ont changé les tares qu'ils imputaient à ceux-ci. »

Tzvetan Todorov

Distinguée des autres littératures par sa portée ethnique et dignitaire, la littérature beur dite de « banlieue » - connaît son apogée depuis les années 1980- se veut un moyen de lutte pour les droits des émigrants dont on osait guère conquérir leur moindre droit de mener une vie digne dénuée de rancœur et marginalisation.

En effet, dès qu'elle voit le jour, la littérature beur témoigne une sorte de progression en termes de production dont le fil conducteur remonte à Mehdi Charef avec son *Le thé au Harem d'Archie Ahmed* (1983) et bien d'autres chefs d'œuvres « masculins ». Pourtant, lorsque l'écriture se conjugue au féminin plusieurs lourds enjeux entrent en jeu et qui oscillent inéluctablement entre sa fragile psychologie, ses conceptions et ses orientations en marge d'une société qui gomme ses aspirations vu ses appartenances ethniques et religieuses. Nous illustrons durant cette étude deux œuvres parmi d'autres qui marquent et enrichissent cette littérature vu les images esquissées par Abla Aababou dans son *Coup de lune* que par Minna Sif dans son *Méchamment berbère*. De ce fait, nous comptons mettre en exergue dans ce présent travail la position de la femme maghrébine « beur » par rapport à l'Autre et ses préjugés voire sa réaction en quelque sorte face à une hybridité identitaire. Pour ce faire, nous allons établir un cheminement allant en premier lieu du tissage des principales dichotomies squelettes des deux textes pour débattre par la suite la notion du dilemme identitaire.

I- La notion de l'ambivalence dans les romans beurs:

En plein air français, Myriam (héroïne de Abla Aababou)¹⁶⁰ se livre à soi même pour retracer dans sa fantasmagorie un passé pacifique dans une ville utopique qui est Fès.

1- Réel Vs Fantasmes

Cependant, en effectuant un flash-back vers les années de son enfance elle crée un petit monde de soulagement qui lui assure largement la force et l'énergie pour supporter les fardeaux stéréotypés qui pèsent lourds sur elle dans un espace d'insécurité et de scepticisme selon le regard de Myriam : « *Plus confiance en personne. Affalée sur un banc, je me contentais d'implorer un peu de chaleur en offrant mon visage aux rares rayons de soleil qui voulaient bien atteindre Paris. Une dizaine de moineaux picoraient les miettes de mon sandwich à peine entamé. Leurs regards craintifs m'auraient presque fait pleurer s'ils ne s'étaient vivement dissipés à l'arrivée d'une horde de pigeons convoitant leur repas. Nul ne menaçait, eux, ces rats du ciel ! Paris était leur fief et la pastilla aux pigeons n'était pas le plat préféré des Français* »¹⁶¹. Dans ce constat, la narratrice ne se contente pas de la représentation iconique de sa culture originale voire les traditions culinaires festives etc. Mais, elle stimule le lecteur par le contacte linguistique dans la mesure où elle réserve une bonne partie à l'oralité dans ses deux faces y inclut les proverbes et les emprunts : « *Pour mériter une telle réputation, aucun orchestre, ni chikhate, ni alcool n'avait jamais franchi le seuil de leur maison où régnait extrême piété et retenue. Seuls les tolbas, les membres de la famille, et quelques miséreux de passage avaient trouvé gîte et couvert chez eux. Mes arrière-grands-parents ne s'exprimaient que pour remercier le Très-Haut et remettre sur k j droit chemin les âmes égarées.* »¹⁶². Il est à retenir à travers cette œuvre que l'intimité au passé est due au besoin hâtif de Myriam de fuir la réalité pour se noyer dans ses fantasmagories vu que « *Le souvenir stimule la référence à la terre d'origine. Il projette des racines : Une vérité peut être pour conjurer l'exil et assurer l'existence sur une terre étrangère* »¹⁶³.

2- Ouverture Vs Clôture :

« Perçu par la société non pas en tant qu'individu mais en tant qu'être venu d'ailleurs »¹⁶⁴, les émigrants se sentent de plus en plus étranges face aux regards perçants de l'Autre qui les prend pour des êtres moins civilisés venus

¹⁶⁰ Coup de lune, 2008.

¹⁶¹ Abla ABABOU(2008), *Coup de lune*, Rocher.p160.

¹⁶² Ibidem.p19.

¹⁶³ Najat Zerrouki (2016), Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : Entre identité et altérité, EDILivre.p19.

¹⁶⁴ Ibidem.p18.

d'une culture minorée : « Ces immigrés, ces monstres patauds qui ne savaient pas même tenir un stylo comme il faut, elle leur caguerait volontiers dessus le tarbouche si on l'autorisait. Et puis pourquoi qu'ils ne restaient pas chez eux, dans leur pays au lieu de venir manger le pain des Français On lui lisait tout ça au fond des yeux à la dame du guichet et bien d'autres choses encore »¹⁶⁵. Or, ceci est dû en amont à l'Histoire falsifiée des Arabes et de la religion islamique esquissée dans les récits viatique en l'occurrence *Au Maroc* de Pierre Loti et bien d'autres figurants dans le répertoire littéraire du voyage. Non seulement la littérature qui se charge à véhiculer cette fausseté mais encore les résultats du postmodernisme qui s'incarnent notamment dans les médias selon Edward Said : « L'un des aspects du monde de l'électronique « postmoderne » est le renforcement des stéréotypes qui décrivent l'Orient. La télévision, les films, toutes les ressources des média ont fait entrer de force l'information dans des moules de plus en plus standardisés. Pour ce qui est de l'Orient, la standardisation et la formation de stéréotypes culturels ont renforcé l'emprise de la démonologie de « l'Orient mystérieux » qui était, au dix-neuvième siècle, du domaine de l'université et de l'imagination. »¹⁶⁶. D'où l'héritage d'une image à part entière réduite à l'égard les beurs. Dans ce constat, il revient à mettre l'accent sur les protagonistes féminines de Minna Sif notamment dans son *Méchamment berbère* où le lecteur se rend compte d'un privilège confié à la clôture de l'espace. Etant donné qu'il représente un lieu sacré pour les femmes de différentes nationalités dans lequel elles se réunissent pour s'extérioriser que pour se redonner un nouveau souffle : « Donc le marabout n'œuvrait qu'à l'intention de Zohra, Khadija, Aïcha la folle et d'autres encore. Toutes des amies de Maman. Des femmes de ménage, qui après avoir passé l'aspirateur du matin, et en attendant la serpillière du soir, venaient à la maison pour y passer de longs après-midi à boire du thé et à pleurer. »¹⁶⁷.

Il se trouve que quel que soit l'enfermement vécu par les deux protagonistes soit en étant enfermée dans un espace clos ou livrée sur elle-même. Dans les deux cas, les actants se retrouvent face à un mouvement d'extériorisation de sorte qu'elles s'ouvrent sur un monde à trait, inéluctablement, soulageant grâce au recours au passé et à l'état nostalgique. De ce fait, une fois contactée au monde réel, leur bonheur éphémère s'éteint pour s'en heurter à un réel frappant où règne l'antipathie vis-à-vis du « beur ».

¹⁶⁵ Minna SIF (1997), *Méchamment berbère*, Ramsay.p127.

¹⁶⁶ SAID Edward (1980), *l'orientalisme : l'orient créé par l'occident*, Editions du seuil. pp67-68.

¹⁶⁷ Minna SIF(1997), *Op.cit*.p42.

II- Dilemme identitaire dans *Méchamment berbère* et coup de lune

« *Le monde est couvert de communautés blessées* »¹⁶⁸

Etre sur le sol d'une civilisation autre que la sienne remet l'immigrant, en fait, dans une position perplexe autant que complexe, voire dans un duel interne lui impliquant un choix bien déterminé. Or, dans la plupart des cas, il se retrouve en pleine confrontation qui, pour conséquence, le compartimente uniformément en deux camps dont l'un tire violemment la ficelle à son profit. Dans un autre sens, il se situe face à un dilemme identitaire qui donne lieu à un conflit interne dû aux questions qui l'obsèdent terriblement : Garder fidèlement sa culture authentique ou en faire abstraction ? Et si on laisse tomber sa culture mère ne serait-ce t-il un péché vis-à-vis de sa patrie ? Et si encore on garde son appartenance originelle sans pour autant s'adapter au pays « accueillant » ne risque-t-on pas être une « communauté blessée » selon les dires de Amin Maalouf ?

D'ailleurs, et en se référant à Amin Maalouf, nous pouvons mieux saisir la sensibilité de cet enjeu étant donné qu'il confie à l'identité l'adjectif « Meurtrière » « *cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partiale, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire* »¹⁶⁹. Cette dialectique s'avère, purement, omniprésente dans les écrits beurs en l'occurrence ceux qui se conjuguent au féminin. Nous citons dans ce cadre, coup de lune de Abla Aababou qui relate les aventures amoureuses de Myriam (l'héroïne) qui, en passant d'une relation à une autre, elle éprouve son incapacité à ensevelir son amour pour Aziz (l'époux de Sylvie). Accompagnée de Moha qui se prend pour le « sage » - tel qu'il est esquisse par Tahar Benjelloun dans *Moha le fou, Moha le sage* -, Myriam reçoit à tout temps des reproches et des énoncés explicitement ironiques de sa part :

« *Moha se moquait bien qu'on le traite de cynique, d'égoïste voire de marginal.* »¹⁷⁰

« *Moha, lui, se moquait des expressions de mon visage, de ma façon de passer du rire larmes...* »¹⁷¹

« *Face à Aziz, il m'avait recommandé la plus grande vigilance. Toujours conserver une marge de sécurité ne pas se retrouver le nez dans la boue* »¹⁷².

« *Comme si je ne pouvais taire la petite voix pernicieuse de Moha, qui me rappelait mon imposture* »¹⁷³

¹⁶⁸ Amin Maalouf(1998), *les identités meurtrières*, Grasset & Fasquelle.p41.

¹⁶⁹ ibidem.p39.

¹⁷⁰ Abla ABABOU(2008), *Coup de lune*, Rocher.p17.

¹⁷¹ Ibidem.p19.

¹⁷² Ibidem.p17.

« L'ironie de Moha n'arrêtait pas mes longs soupirs et mes regards perdus dans le vague »¹⁷⁴. Ce qui revient à dire que ce dernier assume le rôle de l'intimité vu que « l'ironie est, par ses origines, un sentiment plutôt individualiste. Elle est telle du moins en ce sens qu'elle requiert certaines dispositions individuelles de nature spéciale et en ce sens aussi qu'elle semble jaillir du fond. Le plus intime de la personnalité »¹⁷⁵

Par ailleurs, cette assimilation va jusqu'au point où on pense que cet actant correspond en amont et en aval au « Surmoi » de Myriam vu qu'il passe inaperçu dans l'œuvre et est totalement dénué de portrait physique. Et par définition freudienne le surmoi renvoi en fait à « une instance inférée par nous, la conscience morale une fonction que nous lui attribuons à côté d'autres, ayant à surveiller et juger les actions et les visées du moi, exerçant une activité de censure. Le sentiment de culpabilité, la dureté du surmoi, est donc la même chose que la sévérité de la conscience morale ; il est la perception, impartie au moi, de la surveillance à laquelle celui-ci est ainsi soumis. »¹⁷⁶. Par conséquent, la soumission de Myriam se traduit apparemment en impuissance à prendre une décision sans pour autant avoir son avis :

« S'il disparaissait parfois, ce n'était jamais pour bien longtemps. J'étais devenue incapable de prendre des décisions importantes sans le consulter. Désormais, il savait tout de moi. Lui mentir reviendrait à me trahir. »¹⁷⁷. Or, et au moment où Myriam pense à Aziz et ses histoires, moha intervient pour l'empêcher dans la mesure où il lui demande d'agir et de décider dans sa vie au lieu d'être escamotée derrière le bout de son nez¹⁷⁸ on peut concevoir Aziz comme étant l'étiquette du Maroc esquissée par l'auteur de par la signification du nom propre « Aziz » qui relève de tout ce qui est aimable et cher et qui renvoie, à nos yeux, au pays d'origine de l'héroïne qui explicite ceci dans le passage suivant : « Aziz m'avait immédiatement inspiré confiance. Jamais son côté bienveillant et farceur. Il m'avait servi de confident avant de devenir mon amant. »¹⁷⁹. De cela, nous pourrions extraire les traits qualificatifs du Maroc représenté sous la description faite à Aziz : confiance, bienveillance, confident et amant. Car, par la suite on a l'impression qu'elle est en train d'établir une sorte de comparaison entre Fès et la France dans laquelle elle tient compte ces adjectifs pour brosser ainsi une ville utopique à laquelle elle ne cesse d'y penser : « Si dans les demeures fassies les yeux et les

¹⁷³ Ibidem.p18.

¹⁷⁴ Ibidem.p19.

¹⁷⁵ G, PALANTE (1909), *La sensibilité individualiste*, Paris, p 45.

¹⁷⁶ Freud (1930), *La malaise dans la culture*,PUF.p79. Disponible sur web : http://philia.online.fr/txt/freu_017.php?imprimer=oui. Consulté le 23/02/2018.

¹⁷⁷ Abla ABABOU (2008), *Coup de lune*, Rocher.p44.

¹⁷⁸ Ibidem.p53.

¹⁷⁹ Ibidem.p23.

*oreilles étaient grands ouverts, les commerces parisiens semblaient peuplés de sourds et d'aveugles ou alors d'antipathiques personnages, comme cette vendeuse. Après avoir réglé à la caisse mon pain au chocolat je me suis hasardée à lui demander l'heure. La réponse fut on ne peut plus précise : - Dis donc, ma p'tite dame, y a pas marqué horloge parlante sur mon front! [...] Ma grand-mère n'aurait jamais toléré quelque impolitesse à l'égard de quiconque. On devait en toutes circonstances dire au moins : « Bonjour, s'il vous plaît, merci et au revoir. »¹⁸⁰. A titre de conséquence, ce duel interne entre un moi(Myriam) qui se penche vers l'amour de sa patri et un surmoi (Moha) qui l'entrave, la protagoniste se heurte à un intra conflit qui tend vers un « choc identitaire » qui mène *ipso facto* au « Décentrage interne » d'où la définition suivante : « Mouvement interne à la recherche d'une mémoire, d'une identité perdue ou ce retour vers soi, vers un itinéraire du personnage émigré qui reste fermement attaché à la culture originelle et aux valeurs qu'elle véhicule »¹⁸¹*

Quant à Minna Sif, nous retrouvons un autre aspect identitaire qui fait appelle au genre contesté par Amin Maalouf voire, aux individus qui prétendent se contenter d'une seule identité et accepter d'être dominés et écrasés par la culture de l'autre. Or, si Abla Aababou retrace le concept du dilemme, Minna Sif opte pour un personnage déterminé qui, frappé par le sentiment de honte vis-à-vis de son appartenance, décide enfin de se retirer la chaire arabe pour se faire un citoyen français en rejetant ces racines son ethnie et sa religion. Il s'agit d'un actant plus spécifique doté d'un nom à charge sémantique assez lourde en termes du civilisationnel et du religieux : « *Lâcher Mohamed pour un prénom français, c'était comme sortir de l'âge de pierre. Vraiment il devenait proprement un cas à part de nous [...] Cet être étrange bouffait du cochon à table, buvait du vin...* ¹⁸². Ceci dit, qu'une bonne partie d'émigrants, par sentiment de honte, proclame leur intégration que nous nous permettons la qualifier de « falsifié » parce que personne ne pourrait tuer sa propre identité. Pourtant on la cache mais jamais y mettre fin : « *Pour tous ceux, notamment, dont la culture originelle ne coïncide pas avec celle de la société où ils vivent, il faut qu'ils puissent assumer sans trop de déchirement cette double appartenance, maintenir leurs adhésion à leur culture d'origine, ne pas se sentir obligés de la dissimuler comme une maladie honteuse* ¹⁸³

Au terme de cette étude, il importe de s'arrêter nécessairement sur le problème du « conflit identitaire » vécu depuis longtemps et que la communauté émigrante le vit encore de nos jours. Toutefois, si l'un choisit de faire abstraction

¹⁸⁰ Ibidem.p57.

¹⁸¹ Najat Zerrouki (2016), op.cit.p17.

¹⁸² Minna SIF (1997), op.cit.p153.

¹⁸³ Amin Maalouf.op.cit., p183.

de sa propre identité pour s'intégrer dans le pays « accueillant », il semble, selon notre regard, qu'il se trompe aveuglément étant donné que chacun d'entre nous est ancré profondément dans ses origines bon gré malgré. Pourtant, on suppose – d'un point de vue d'échange interculturel- combiner les deux cultures pour échapper au sentiment de l'indifférence et en même temps garder ses valeurs héritées de sa patrie originelle.

Bibliographie sélective

Abla ABABOU(2008), *Coup de lune*, Rocher.220p.

Freud(1930), *La malaise dans la culture*,PUF.120p. Disponible sur web : http://philia.online.fr/txt/freu_017.php?imprimer=oui. Consulté le 23/02/2018.

MAALOUF Amin (1998), *les identités meurtrières*,Grasset & Fasquelle.189p.

PALANTE G (1909), *La sensibilité individualiste*, Paris, 45p.

SAID Edward(1980), *l'orientalisme : l'orient créé par l'occident*,Editions du seuil.567p.

SIF Minna (1997), *Méchamment berbère*, Ramsay.261p.

ZERROUKI Najat, *Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : Entre identité et altérité*, EdiLivre, 2017, 60p.

Voie féminine et l'Engagement politique chez Maïssa Bey dans *Au Commencement était la mer*

Mohsine KHROU/Pr. Jaouad REDOUANI

FPN, UMP, Oujda

La notion de la femme occupe une place vaste dans la vie humaine, en effet dans la littérature en général puisque celle-ci puise ces sujets dans la politique et le social. Toutefois la position tissée et représentée sur la femme n'est pas la même d'une écrivaine à l'autre et aussi d'une époque à l'autre ce qui fait de ce sujet l'un des plus traités et les plus ouverts sur la diversité des points de vue, c'est ce qui fait alors son actualité et sa permanence. Maïssa Bey pour sa part collabore dans ce travail à donner sens à l'existence féminine et son image à travers son livre *Au commencement était la mer*, objet de notre étude où la femme occupe une place centrale.

Traité, l'œuvre de Maïssa Bey, à titre d'exemple, a le bonheur d'être universalisée grâce à la profondeur de sa leçon altéritaire et à l'ampleur de son projet qui justifie sa raison d'être. Avant d'entamer notre sujet, il serait juste de faire une Présentation générale de l'œuvre et de l'écrivaine.

Maïssa Bey est née en 1950 à Ksar El Boukhari en Algérie. Elle a enseigné le Français avant d'être conseillère pédagogique à Sidi Bel Abbès où elle réside aujourd'hui. La mort de son père (qui était enseignant) pendant la guerre marque un tournant. Comment comprendre qu'il meure en se battant contre les Français dont elle adorait la langue et la culture. Elle trouve refuge dans la lecture et l'écriture. Elle est passée peu à peu de la lecture à l'écriture, en commençant par des articles sur l'Algérie, parus dans une revue marocaine. Les retours positifs qu'elle a eus lors de ces premières publications l'ont encouragée à écrire un livre.

C'est ainsi qu'elle a commencé son premier roman *Au commencement était la mer*. Sa particularité est d'aborder l'Histoire et la société algérienne au travers de ses romans, de ses nouvelles et du théâtre. Elle parle de la réalité mais en créant des personnages fictifs, elle y brise les tabous de la société algérienne et y dénonce l'oppression des femmes. Elle libère par l'écriture ces femmes qui sont violentées et étouffées dans sa société, elle a notamment écrit "*Au commencement était la mer*" qui fut le premier de ses romans.

Dans ses livres, elle décrit la condition féminine à travers des thèmes récurrents femme libre, femme rebelle, femme amoureuse... Par ses mots, elle compatit à la douleur de ses personnages féminins, brisant les silences et les interdits, tout en projetant certains moments de sa vie dans ses personnages. Maïssa Bey disait

dans ce sens : « écrire pour ne pas sombrer, écrire aussi et surtout contre la violence du silence, contre le danger de l'oubli et de l'indifférence ». Son écriture exprime ses révoltes et sa lutte contre le désespoir.

Notre communication porte autour de l'engagement politique à travers *Au commencement était la mer*. Alors notre intervention à cet égard porte brièvement sur la pensée de grande écrivaine qui a puissamment marqué le monde et qui a beaucoup servi l'humanité, il s'agit de Maïssa Bey. Mais avant d'entrer au vif du sujet, nous estimons important de vous présenter une vision générale de la place de la femme dans le monde tout au long de l'histoire.

Le volet dans lequel s'inscrit cette communication est la « *Femme féministe* » qui développe diverses actions en vue d'informer le public sur le militantisme des femmes, notamment à travers son roman. Afin de mettre en lumière la lutte de ces femmes, il nous a semblé nécessaire de mettre en lumière notre communication intitulé *Voies féminines et l'engagement politique*.

Maïssa Bey, une écrivaine engagée et sa réflexion sur le mouvement féministe.

Le terme « féminisme » a longtemps été attribué à tort à Fourier. Il pourrait être emprunté à Alexandre Dumas fils, qui écrivait en 1872 dans *L'Homme-femme* : « *Les féministes, passez-moi ce néologisme, disent : Tout le mal vient de ce qu'on ne veut pas reconnaître que la femme est l'égale de l'homme, qu'il faut lui donner la même éducation et les mêmes droits qu'à l'homme* ¹⁸⁴ » ; mais il ne prend son sens actuel qu'à la fin du xixe siècle. C'est au cours de la Révolution française, avec l'affirmation des droits naturels, que naît le mouvement de revendication sociale et politique qu'il désigne.

Maïssa BEY disait :

« *J'ai parlé d'engagement plus haut. Si dire ce qui est, donner aux femmes la possibilité de se reconnaître dans les personnages que je crée, si se poser des questions et mettre des mots sur leur désir d'être, c'est être féministe, alors oui, je suis féministe. Je peux simplement affirmer que mon écriture est née du désir de redevenir sujet, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes, de découvrir et éclairer autrement ce que l'on croyait connaître. J'ai envie de dire les exils quotidiens, insidieux, destructeurs vécus par les femmes. Je veux les sortir des réserves dans lesquelles l'imaginaire masculin en mal d'exotisme ou de nostalgie les a parquées, des harems, des gynécées et autres lieux domestiques pleins de mystères. Lieux féminins longuement décrits par les écrivains : les patios, centres des maisons repliées sur elles-mêmes, et les hammams. Recréant peut être à leur insu le ventre maternel humide, obscur,*

¹⁸⁴ <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-83890.php> consulté le 02.03.2018

chaud et protecteur. Parfois les terrasses ou quelque balcon pour mettre en jeu le regard de l'autre.»¹⁸⁵

Cette citation, elle, seule est susceptible de nous donner un aperçu sur la position de Missa BEY et son engagement politique pour les femmes algérienne. C'est exactement là où se situe notre approche sur les écrits de Bey. En effet, notre communication est une réflexion autour de l'héritage beyenne dans la libération du peuple algérienne traumatisé par la guerre.

Car sa position en tant qu'une intellectuelle militante voire engagé est bien le cri de son âme. Comme la dit d'ailleurs Simone DE BEUVOIR «*L'engagement, somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture.*»¹⁸⁶

Revisiter l'héritage de cette intellectuelle algérienne est une occasion pour nous de nous interroger sur le rôle vital de cette intellectuelle, engagé, femme libre qui défend le droit et de l'homme et de la femme dans éveille anticoloniale.

Parler de Missa BEY est donc avant tout parler d'une intellectuelle organique pour reprendre les termes de Gramsci, c'est la voie féminin, c'est la voie des femmes opprimés, une militante universaliste, une éveilleuse de conscience public contre le colonisateur français.

Dans la première moitié du XIXe siècle, le mouvement féministe apparaît en pointillé, sans parvenir à fédérer d'organisations durables. Il épouse les grandes secousses politiques du siècle, à l'occasion desquelles resurgissent ses revendications. L'objectif large de cette « première vague du féminisme » est de réformer les institutions, de sorte que les hommes et les femmes deviennent égaux devant la loi : droit à l'éducation, droit au travail, droit à la maîtrise de leurs biens et droit de vote des femmes constituent les revendications principales de cette période.

De même, pour Maissa Bey, écrire dans un état d'« urgence » renvoie à un acte d'engagement et de dénonciation d'une réalité violente avec des « mots » exprimant le refus de toute soumission ou résignation :

« (...) *La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposés.*»

¹⁸⁵ LE GRAND ENTRETIEN AVEC MAISSA BEY, Samedi 30 Août 2008, Propos recueillis par Abdelmajid Kaouah.

¹⁸⁶ Simone de Beauvoir, *La Force des Choses*, p. 53. Paris, Édition Gallimard. 1986.

Nous pensons que Au commencement était la mer... illustre ce cri d'une femme refusant toute soumission ou résignation, et qui par son écriture reflète un paradoxe ; celui de création et dénonciation. Cette conscience et de décrire d'une manière particulière les évènements du drame dont vivaient les algériens pendant la décennie noire constitue pour nous l'une des plus fortes raisons qui nous ont poussés à choisir comme thème : intitulé Voies féminines et l'engagement politique.

Autour de la littérature algérienne de langue française.

La littérature algérienne a pour maître mot depuis les années cinquante l'« engagement », que ce soit pour dénoncer la colonisation, la corruption et les déceptions de l'indépendance, les affres des émigrés, ou le terrorisme des années 1990.

Dès les années 1950, des livres marquants paraissent : Le Fils du pauvre de Mouloud Ferraoun (1950), L'Incendie de Mohammed Dib (1954) et surtout Nedjma de Kateb Yacine (1956), écrits avant la guerre. Ils décrivent la vie des Algériens et les désirs naissants d'émancipation. Très influencés par leurs ainés, les auteurs des années 1970 comme Assia Djebar ou Rachid Boudjedra, reprennent ces thèmes identitaires en mettant en avant la critique sociale.

La condition des femmes, la pauvreté y sont évoqués de manière très libre et nouvelle. La troisième génération, depuis les années 1990, s'attaque davantage à la critique politique, religieuse et militaire et dénonce le climat de terreur régnant à cette époque. Rabah Belamri, Rachid Mimmouni et Tahar Djaout (assassiné en 1993) en sont les figures de proue. La tension sociale est très présente dans la littérature actuelle. « Je pense que l'essentiel réside dans le fait d'avoir quelque chose à dire. La technique n'est qu'un moyen. Elle est un instrument pour faire passer quelque chose. Or, il ne faut pas que cet instrument devienne l'essentiel car l'essentiel est ce qu'on dit ».

Le statut de la femme dans les pays du Maghreb (Algérie, Maroc et Tunisie), statut qui a aussi une incidence sur la littérature maghrébine, est lié d'une part à la culture arabe et d'autre part à la religion musulmane.

Durant la période de la lutte pour l'indépendance, la question de l'émancipation des femmes s'est posée dans un contexte marqué par l'agression coloniale, la défense de l'identité musulmane et la revendication nationaliste.

Dans cette perspective, la question féminine s'est réduite principalement à la revendication de l'instruction des jeunes filles musulmanes, avec cette triple limite qu'il s'agit d'une instruction axée sur la morale et l'histoire de l'islam et préparant les jeunes filles, à travers des travaux manuels de type domestique, au rôle de reproductrices qui leur est assigné au sein de la société.

Il y a longtemps, l'homme occupe une place majeure et importante dans le monde. Dès l'Antiquité, cette question semblait occuper les esprits des grands philosophes et penseurs, Protagoras avance que « l'homme est la mesure de toute chose ». Cela revient à dire que c'est le seul être qui est à même de penser et partant de gérer l'univers et non pas l'inverse. Mais au cours de l'histoire, cette mesure de toute chose a subi des métamorphoses si profondes. Dans un va et vient de l'homme entre la philosophie, la science, le rationalisme d'une part et la théologie, le fanatisme, la barbarie, et l'intolérance d'autre part, plusieurs problèmes se sont imposés et s'imposent encore davantage.

Au Commencement était la mer, écriture de l'urgence.

La littérature algérienne de langue française des années quatre-vingt-dix est, dans l'ensemble, née d'une situation d'urgence. Cette littérature est étroitement liée à l'Histoire et assurément ancrée dans une situation qui n'a jamais cessé d'être douloureux. En effet, l'actualité algérienne des années quatre-vingt-dix a été marquée par l'irruption de la violence et de l'intégrisme. Une violence apocalyptique à laquelle aucune forme d'expression artistique et littéraire n'est restée sourde. Une situation qui a favorisé l'émergence d'œuvres littéraires très ancrés dans la réalité tragique du pays.

Un grand nombre d'écrivains de cette époque ont quitté leur pays et se sont installés à l'étranger, où ils pourront exercer leur activités en toute liberté, loin de la censure et du terrorisme. Une grande partie de ces écrivains se sont intéressés à la situation du pays, et ont permis, en témoignant, le renouvellement d'une littérature dite « de l'urgence ». « Une littérature explicitement connectée à ce qui est appelé « tragédie algérienne »,

Force est de constater que le témoignage de la violence terroriste et de la terreur du quotidien dans le pays semble être un passage obligatoire pour la majorité des auteurs algériens, dont figure Maissa Bey. Laquelle, à travers son roman *Au Commencement était la mer* semble, non seulement dresser un portrait de l'Algérie ravagée à travers les scènes de vie du personnage de Nadia. Mais aussi, restituer dans la fiction le cri du silence imposé par une société ravageuse ; le cri de Nadia qui tente vainement de vivre dans un pays en guerre civile, dans une maison où, le frère ainé s'est enfermé dans la religion.

Comme la plupart des intellectuels algériens d'expression française, Maissa Bey écrit dans « l'urgence » afin de mettre à nu le terrorisme. Pour elle, écrire dans une situation d'urgence est un acte d'engagement et de dévoilement d'une réalité explosive avec des mots disant le refus : « (...) La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposée ».

De l'engagement politique à travers *Au commencement était la mer*.

« *Ecrire dans l'urgence est un réflexe normal qui naît d'une pulsion, réaction évidente de la conscience de tout intellectuel qui se ressent le devoir d'intervenir par l'écriture* ».

Cette citation, seule, est susceptible de nous donner un aperçu sur la position de Maissa Bey contre le colonialisme et son engagement pour les opprimés. Elle remettre en question des crises intensives que les hommes algériens ont vécues et qui sont encore davantage en passe de vivre aux temps d'alors. Le monde actuel est en plein bouleversement dévastateur, partant, Maissa Bey a, à coup sûr, raison de susciter comme ces questions-là, car le monde algérien est impensé ou mal pensé. Alors, de cette citation nous pouvons tirer plusieurs questions qui vont toutes au courant le plus large de la décolonisation comme étant une idéologie qui, partant postulat de l'existence de races au sein de notre temps dans le dessein de repenser ou plutôt re-repenser notre monde. Maissa Bey met le doigt ici sur les points communs qui réunissent tous les femmes algériens.

« *Un jour et dans une balade sur la plage, elle se remémore les joyeux moments passés en silence à côté de son père avant de quitter la grande maison paternelle* ».

Nadia, belle et jeune est passionnée de la lecture dont elle trouve son refuge, sa liberté et son indépendance. Peu à peu, elle s'affirme comme une femme libre. Les balades sur la plage se succèdent avec la rencontre de Karim, le cousin de l'amie de sa petite sœur. Ils vivront ensemble une belle histoire d'amour qui débute et s'achève au bord.

Dans ce roman nous avons un espace géographique. L'histoire se déroule au bord de la plage où résident Nadia et sa famille. « *Je suis descendue là... juste en bas, là sur la plage..., balbutie-t-elle, dans le même chuchotement. Elle tremble, surprise en flagrant délit de liberté* ». P. 12

La mer est le Symbole de la dynamique de la vie et à la fois celle de la mort. Car la mer lui offre la liberté de vivre ses rêves et ses désirs imprécis et fugitifs.

« *Il freine prudemment et déjà elle est dehors, dévale un petit escalier creusé dans les anfractuosités de la roche. La pluie, le vent, les vagues lui coupent le souffle et, dans un brusque emportement, arrachent les amarres qui la retenaient au sol. Là. Elle est enfin arrivée* ». Cet espace ouvert constitue pour elle l'endroit idéal lequel puisse exister sur terre car il provoque en elle une sensation de liberté et d'apaisement lequel, lui permet de tomber amoureux mais surtout d'être une femme.

Voie féminine et Témoignage d'une tragédie.

Dans *Au Commencement était la mer*, Nadia est décrite comme celle qui veut vivre et rêver, et se demande quel sera son bonheur dans cette société en pleine guerre civile. Nadia est une jeune femme amoureuse de la beauté, de la liberté qui, dans le premier passage du récit, s'est levée très tôt pour aller saluer le jour, au bord Tout au long du roman, Nadia fait face à deux hommes représentant deux formes différentes de la même norme.

D'une part, son amant Karim qui symbolise les traditions et le conformisme, malgré qu'il semble être le symbole de la modernité qui croit en la liberté de la femme. Puisqu'il s'agit d'un étudiant à l'université. Ce dernier est vu comme une image du conformisme, étant donné qu'il, au moment de quitter Nadia, il lui dit qu'il ne peut pas rester avec elle, car ce n'est pas à lui de choisir sa femme: « *Le mariage est une affaire de famille*¹⁸⁷ ».

Cette scène ne fait que représenter ces femmes abandonnées et sacrifiées par les hommes. Et ce, en acceptant de se soumettre aux codes qui déterminent leurs vies : « Il a parlé de code. Un code familial qu'il n'avait pas le droit—pas le courage—de transgresser¹⁸⁸ ».

D'autre part, il y a Djamel ; le frère de Nadia qui incarne les idées religieuses et politiques des intégristes Un fanatisme extrême qui représente les textes de loi et les normes qui mèneront à la tragédie : « *Des lois sont édictées chaque jour au nom d'un ordre nouveau, rédempteur, par des prosélytes d'un autre âge, chaque jour plus nombreux, chaque jour plus féroces* ¹⁸⁹ ».

La thématique de la femme est fort présente dans la littérature universelle, elle occupe toute sorte d'écriture qui se base sur la féerie et la rêverie, elle est pris en tant que moyen d'aller au-delà de Soi, une vision qu'hérite une écrivaine engagée d'un autre et que chacun essaie de modifier et enrichir, Miassa bey alors ne fait que contribuer dans ce projet littéraire, c'est en contemplant la femme, cet être énigmatique qu'il s'enivre et transgresse les limites du possible vers l'impossible et voyage du monde concret vers celui abstrait, Nadia est la figure féminine par excellence qui s'impose dans tous ces travaux, elle est source d'inspiration et moyen de transgression des normes et des limites.

A travers son roman, *Au Commencement était la mer*, Maïssa Bey plonge le lecteur dans l'actualité dramatique de l'Algérie des années quatre-vingt-six. Un récit à travers lequel l'auteur se penche sur le témoignage de la tragédie qui a

¹⁸⁷ Bey, Maïssa, *Au Commencement était la mer* p. 95

¹⁸⁸ Ibid. page. 94.

¹⁸⁹ Ibid. p.90-91

secoué le peuple algérien dans cette décennie dite « *noire* », « *décennie du terrorisme* ».

Bibliographie sélective

- BEY, Maissa, *Au Commencement était la mer*, Alger, Editions Barzakh, 2012.
- BENDJELID Fouzia, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de doctorat (sous la direction de Fouzia SARI, Faculté des Lettres, des Langues et des Arts Département des Langues Latines Section de Français, Université d'Oran, soutenue en 2005/2006.
- Mouloud Mammeri, interview publiée dans « Le matin du Sahara magazine», 1989.

Najat El Hachmi, une voix pour deux cultures

Samira RAIS/Pr. Hassan Banhakeia

FPN/UMPO

Notre intervention porte sur l'auteure Najat El Hachmi, écrivaine marocaine originaire de Beni Sidel, région de Nador. Elle arrive en Catalogne à l'âge de huit ans dans le cadre du regroupement familial. Elle suit une scolarisation dans des écoles catalanes, se passionne pour l'écriture et publie plusieurs articles dans des journaux espagnols notamment « la Vanguardia ». elle est également auteure de plusieurs œuvres qui abordent le thème de l'immigration et les différences culturelles à savoir « Moi aussi je suis catalane »¹⁹⁰, « le dernier patriarche »¹⁹¹ qui lui confère la distinction littéraire catalane, le prix Ramon LLul en plus de « la fille étrangère »¹⁹², « la chasseuse de corps »¹⁹³ et autres.

Dans la présente communication, nous nous intéressons à cette écrivaine catalanophone afin de mettre en valeur la présence des traditions dans son ouvrage « Le dernier patriarche », roman qui met l'accent sur une relation conflictuelle d'un père patriarche et une adolescente rebelle pour étayer ainsi la différence de la perception culturelle de deux générations.

En dévoilant son être profond, El Hachmi met en scène, la question de l'émigration, du déracinement, voire l'aliénation. Sans pour autant négliger la tradition comme système de valeurs et de pratiques inhérentes au pays d'origine qui reflètent une culture traditionnelle et relèvent d'un certain « archaïsme ». Nous allons donc tenter de repérer ces coutumes faisant partie des représentations collectives et populaires de la communauté en question qui se manifestent à travers certaines activités liées à l'enfance de l'auteure vécue dans son village natal du Rif marocain. Et vérifier comment l'usage de ces éléments est agencé selon une méthode particulière, comment elle procède à la remémoration de cette étape de sa vie.

Il convient de signaler qu'à l'instar des jeunes migrants faisant partie de sa génération tels Laila karouch, Jamila el hassani, Said Kadaoui Moussaoui entre autres, El hachmi est à la quête de son identité déchirée entre le poids des coutumes familiales marocaines faisant partie de la culture d'origine de ses parents et le nouveau mode de vie du pays d'accueil représentant les valeurs

¹⁹⁰ Elhachmi, Najat, Yo tambien soy catalana, 2004

¹⁹¹ Elhachmi Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008.

¹⁹² Elhachmi, Najat, La hija extranjera, Planeta, 2015.

¹⁹³ Elhachmi, Najat, La cazadora de cuerpos, Planeta, 2011.

civilisationnelles occidentales . Entre « femme libérée » européenne et « femme traditionnelle » marocaine, entre deux espaces : l'ici et l'ailleurs.

En effet, malgré ce regard critique envers les traditions, El Hachmi reconnaît l'importance de ce champ vaste incarnant comme partie intégrante le récit contique qui semble avoir été à l'origine de l'engouement de notre auteur pour l'écriture et la fiction. C'est ce qu'elle a déclaré d'ailleurs explicitement lors d'une interview publiée dans un journal espagnol. :

« *Mi escritura tiene una herencia muy palpable: la tradición oral de mi país de origen. Hasta los ocho años, no supe lo que era un televisor. Todo lo que era ficción, lo que pertenecía al mundo de la imaginación, lo recibí entonces a través de los cuentos que me narraba mi madre. La fantasía empezaba cuando se apagaba la luz* »¹⁹⁴ autrement dit, l'écrivaine reconnaît le rôle décisif de la tradition orale quant à l'enrichissement de son imagination et au développement de sa personnalité, et ce, grâce aux contes que sa mère lui racontait chaque soir avant de dormir durant son enfance, une étape où la vie était simple et où les gens étaient en contact permanent avec la nature loin de tout aspect de modernisme.

Or, les traditions abordées dans « le dernier patriarche » reflètent une manière de vivre et un système complexe où ignorance, superstition et préjugés intergénérationnels se mêlent pour dépeindre une société traditionnelle patriarcale. Actualisée dans des scènes tantôt, dramatiques, drôles voire bizarres ou anormales, l'auteur s'attarde à traduire ces pratiques dans de différentes situations à savoir les détails de la vie quotidienne, les festivités célébrées au village et d'autres rituels qui caractérisent la vie rifaine.

Pour ce, Nous allons brosser un aperçu autour de quelques aspects de coutumes relatives aux mariages et ses rituels, quelques pratiques qui relèvent de la superstition en plus de ce qu'on peut qualifier de « médecine traditionnelle » dont l'homme rifain se servait pour apporter des soins aux différents maux et douleurs.

S'agissant des festivités, notamment les fiançailles et les mariages, elles se célèbrent dans une ambiance bruyante de chants et de youyou, Notons que le rituel caractérise amplement ce genre de fête au Rif. D'abord, les mariés assistent à une cérémonie du henné. En fait, chaque membre du couple, doit respecter cette tradition en appliquant le henné, symbole de pureté et de bienfaisance. D'ailleurs, Mimoun, le personnage principal du roman, a tenu à ce qu'il « imprime la trace rouge de ses mains trempées dans le henné sur les murs de la chambre »¹⁹⁵ comme le dicte la coutume. l'auteur n'a pas manqué de citer le rituel de « subhana Ikhaliq » tradition qui acquiert sa crédibilité à partir de la religion, et où le marié

¹⁹⁴ Mujeres en Red, El periodico feminista, N.02-2008.

¹⁹⁵ Elhachmi Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008 ,p109

doit faire le tour de chez lui en compagnie de ses amis et membres de familles en chantant « *subhana lkhaliq, subhana rraziq* »

En plus, les jours de fête apportent de la diversité aux menus, car il s'agit de moments exceptionnels où l'on sert des repas qui sortent de l'ordinaire. « *On apporta du miel avec un morceau de graisse au milieu, une estouffade de viande aux prunes et du poulet aux amandes, du couscous sucré, des fruits, des pâtisseries.* »¹⁹⁶ Néanmoins, il convient de signaler que le miel, chargé culturellement, devient un symbole d'accueil et de bienvenue adopté par la mère. Dans ce texte, la belle-mère enduit le pied droit de la mariée avant même son entrée à la maison, comme acte de bienvenue et comme signe de bonne augure. Selon les croyances, le miel incarne le désir de la belle-famille à ce que la mariée soit aussi bonne que le goût du miel. « *Si tu entres dans ma maison en marchant sur la douceur, notre cohabitation sera aussi douce que le miel* »¹⁹⁷.

Quant au cortège traditionnel, on privilégiait le cheval comme moyen de transporter la mariée ornée assez souvent par une parure et des produits provenant de la nature « *la bouche colorée à l'écorce de noyer* »¹⁹⁸

Au passage, l'écrivaine procède à énumérer quelques détails concernant des pratiques superstitieuses, une caractéristique inhérente aux sociétés traditionnelles. Notamment ce qui concerne la jeune marié qui ne devait en aucune manière effectuer les tâches ménagères durant la première semaine de son mariage car cela était perçu comme un porte malheur qui empêcherait les anges de la protéger et deviendrait susceptible à toute attaque des mauvais esprits, c'est ce que la mère de Mimoun, annonce à sa belle-fille au moment où elle voulait balayer les épluchures des cacahuètes sur le tapis.

Couper ses cheveux en dehors de la période de Achoura est un acte inacceptable, semble-t-il chez la famille Driouch. « *Comment veux-tu que je te coupe les cheveux, ce n'est pas achoura* » dit la mère en s'adressant à la narratrice. « *C'est un porte malheur !* »¹⁹⁹

Le recours à la sorcellerie dans le texte est manifesté à maintes reprises, surtout quand Soumisha, la voisine conseille la mère de la narratrice de préparer une recette comme moyen qui pourrait résoudre son problème et faire revenir son mari.

Apparemment, des actes normaux sont considérés comme superstitieux, comme c'est le cas de la simple manière de s'asseoir qui peut s'avérer

¹⁹⁶ Ibid, p.67

¹⁹⁷ Elhachmi, Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008. p.109

¹⁹⁸ Ibid, 107.

¹⁹⁹ Ibid, p.266

défaillante culturellement et avoir de mauvaises répercussions sur la personne en question. Je cite : « *J'avais appuyé la tête sur les paumes de mes mains, les coudes sur les cuisses et ma mère s'était remise à crier. Ne fais pas ça, ça porte malheur ! Seules les orphelines s'asseyent comme ça !* »²⁰⁰.

Un autre élément non moins important que les précédents mérite d'être examiné, il s'agit de l'eau qui est doté d'un statut particulier dans l'imaginaire collectif, en plus du fait qu'il est à l'origine de l'existence, il peut résoudre plusieurs problèmes en l'occurrence « *chasser la frayeur* »²⁰¹.

Quant à la médecine traditionnelle, l'homme amazigh a souvent fait recours à des procédés purement naturels pour guérir ses maux, ce qui explique son attachement à la terre et à la nature. Ainsi, les femmes privilégiaient la boue comme baume et anti-inflammatoire servant à apaiser la douleur due aux picotements des abeilles. Je cite : « *Toutes les femmes avaient couru chercher de la boue dans la cour pour lui en enduire le visage* ».²⁰² Par ailleurs, les bienfaits de l'huile d'olive semblent être indéniables, servant à calmer la toux, nourrir la peau ou encore à oindre le nouveau-né pour le protéger et le fortifier.

Au sein de toutes ces traditions, la femme incarne un rôle important, c'est elle qui assure leur transmission de génération en génération, vérifions comment elle est perçue par notre auteur : la figure qui effectue plusieurs tâches : *puiser l'eau du puits, laver, étaler les grains de blé tendre pour en faire ces céréales grillés qu'ils prenaient au petit-déjeuner.*²⁰³ laver et étendre le linge au bord de la rivière, travailler la terre comme le faisait la grand-mère, lavait les tapis de peau de mouton, chaulait les murs, durant l'été, elles s'occupaient aussi de la moisson.

Cependant, la femme n'est traitée convenablement et éphémèrement qu'après l'accouchement. A cette occasion, elle est bien entourée et bénéficie même d'un menu particulier se composant « *de bouillon de poule* », assistée par la sage-femme du village, femme ayant acquis de l'expérience dans ce domaine à force d'aider toutes les femmes du voisinage et même d'autres provenant d'autres villages.

Plus encore, la femme semble être impliquée dans des tâches relatives à la santé : tantôt sage-femme, tantôt guérisseuse, elle est souvent tatouée comme c'est le cas de la femme chez qui on ramena le personnage principal de notre

²⁰⁰ Elhachmi, Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008.p.205.

²⁰¹ Ibid ,p.283

²⁰² Ibid, 162-163

²⁰³ Ibid, p 116.

œuvre, elle « était tatouée depuis les lèvres jusqu'au col de la robe, passait son temps à pétrir le fenugrec avec sa salive »²⁰⁴.

Rappelons que le tatouage, l'un des plus anciens rites de la culture amazighe, est l'une des manifestations identitaires. Dans ce cas, le corps devient investi comme le pense l'ethnologue Malek Chabel «d'un symbolisme populaire »²⁰⁵ d'une signification culturelle qu'il faut comprendre et analyser. Le corps détermine la société, traduit ses actes les plus inconscients et fait partie de ces facteurs identitaires et profonds. Ainsi, une femme tatouée et classée aisément au sein du groupe socioculturel amazigh, le corps donc dont il est question est un corps de croyances culturelles et de valeurs.

En effet, El Hachmi décrit la femme en lui attribuant des connotations négatives : elle est ignorante, superstitieuse, maltraitée et soumise. Raison pour laquelle la narratrice refuse de se reconnaître dans l'image de sa mère qui essaie d'inculquer les traditions à sa fille en renforçant ce statut de femme douée pour les tâches ménagères. Or elle se remémore avec admiration et beaucoup d'affection sa grand-mère qui n'hésitait pas « à vendre des œufs et des lapins » pour procurer des petites boucles d'oreilles à sa petite fille. Et son grand-père pour qui « rien pas même la vie, n'était plus important que la parole donnée », ces grands parents faisant partie de l'ancienne génération, des gens simples attachés à leur terre qui signifie fierté et authenticité, origine et identité, cette identité qui est en crise manifestée par un sentiment de confusion, d'ailleurs c'est une caractéristique inhérente à la personnalité de l'immigré qui semble être ambivalente. Ce sentiment instable se traduit par le comportement de la narratrice à la période vécue dans le village en compagnie de ses grands-parents avec nostalgie mais se retrouvant sur place, elle se sent étrangère à cette communauté. Pour conclure, observons comment notre auteur se déclare volontairement étrangère à son système socioculturel

« Je m'étais dit que je n'appartenais plus à ce monde-là, que je n'y appartiendrais plus jamais » p.274. Pire encore « ou alors, c'est que je ne m'habitualis pas à tous les microbes et virus qui pullulaient au village »²⁰⁶

Bibliographie

- Abdallah-Pretceille, M. et Porcher, L., Education et communication interculturelle, coll. L'Éducateur. Paris : PUF. 1996

²⁰⁴ Elhachmi, Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008. P.27

²⁰⁵ Chabel Malek « Le corps dans la tradition au Maghreb », Presses universitaires de France, 1984.

²⁰⁶ Elhachmi, Najat, « Le dernier patriarche » Actes Sud. 2008. P 303.

- Abou, Salim, *l'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Editions Anthropos, 1986
- Alex, Mucchielli, *L'identité*, PUF, coll. Que sais-je, Paris, 1986.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil. 1953
- BERQUE, Jacques. *L'Immigration à l'école de la République*. Paris, CNDP, 1985
- Bhabha, Homi K, les lieux de la culture, *Une théorie postcoloniale*“, Paris, Payot, 2007
- Bhabha, Homi K, *the location of culture*, London-New York, Routledge, 1994
- Bourdieu, P. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Seuil, 1998
- Brahimi denise, *Maghrébines (Portraits littéraires)*, Paris : L'Harmattan-Awal, 1995.
- Coslin, G. et Vinsonneau, G. « A propos des contacts de cultures » *Bulletin de psychologie* n°49, 1995.
- Derrida Jacques, *l'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, coll. Points.
- Elhachmi, Najat, *La cazadora de cuerpos*, Planeta, 2011.
- Elhachmi, Najat, *La hija extranjera*, Planeta, 2015
- Elhachmi, Najat, *Le dernier patriarche*, Actes Sud, 2008.
- Elhachmi, Najat, *Yo tambien soy catalana*, 2004
- Elkhayate, Ghita, *Le monde arabe au féminin*, L'Harmattan, 1985.
- Gontard, Marc, *la violence du texte : Etudes sur la littérature marocaine d'expression française*, l'Harmattan, 1981.
- Grenaud Pierre, *la littérature au soleil du Maghreb. De l'antiquité à nos jours*. Paris :L'Harmattan, 1995.
- Khatibi, abdeklébir, *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983.
- Laronde, Michel, *Autour du roman beur : immigration et identité*. L'Harmattan, 1993.
- Mernissi, Fatima, *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Le livre de poche, 1996.
- Ricci, Cristian, *¡Hay moros en la costa! literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*, Ediciones de Iberoamericana, Madrid, 2014.
- Said, Edward, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980.

Voie féminine, voix scripturale spécifiques : Le Désenfantement de Rita El Khayat, Une écriture entre régression et dérogation

Majida MORABIT/Pr. Sanae YACHOU

FPN/UMP/OUJDA

Le désenfantement est un récit écrit par Rita EL KHAYAT et publié en 2002. L'histoire est racontée par un « je ». Elle commence par l'évocation du thème central de l'œuvre, à savoir celui de la mort. En effet, la narratrice a perdu sa fille unique Aïni Bennaï à l'âge de quinze ans et demi. Cette séparation cruelle lui cause une amertume inconsolable. Situation qui paraît clairement dès le début du récit où la narratrice se pose des questions sur la possibilité de sa survie après cette mort qui la mène déjà à penser à la sienne. Cet événement tragique s'avère, pourtant, un stimulus permettant le déploiement de toute une richesse se manifestant dans l'œuvre de Rita El khayat au niveau de la réflexion, de la critique, de l'écriture...

I- L'expression d'une souffrance exacerbée

Ayant perdu sa fille unique, Rita exprime son amertume et sa douleur que personne ne pourrait ni partager, ni consoler. Après l'événement tragique, elle fait une syncope dont elle perd tout souvenir. Elle entame une réflexion sur la beauté, la mort, l'amour... Victime de dépression et de désespoir, elle souhaite la mort. Elle n'a plus de raison pour survivre, elle se considère déjà morte : « je suis morte » (p.24).

Dans le but de mettre l'accent sur l'ampleur de son amertume, elle s'identifie au symbole même de la souffrance et de la patience, à savoir Job : « Aujourd'hui, je suis Job ». Cependant, la métaphore ne semble pas être tout à fait fiable, puisque la perte de la narratrice ne pourrait être réglée vu sa condition de femme: « Moi, je ne récupérerai ni mes troupeaux, ni ma femme ni mes enfants. Parce que je suis femme et que je ne peux être ni jobesse ni jobisse. Et d'ailleurs il n'y a plus de prophètes. Et il n'y a jamais eu de prophétesses. » (p33). De ce fait, sa situation semble être plus grave. Dans le même sens, aspirant toujours à révéler sa détresse colossale, elle s'identifie à Cymodocée, « une demi-déesse », « la Larme » (p.59). Cette identification serait l'expression de sa condition de mère qui ne cesse de pleurer sa fille défunte.

• La dimension scripturale formelle:

Dans *Le désenfantement* de Rita El Khayat il s'agit d'une écriture qui s'écarte de celle des récits autobiographiques que le lecteur a l'habitude de lire. Elle s'en

démarque sur plusieurs plans. Ainsi, au niveau de la structure l'œuvre est organisée en textes et contre-textes

Le noir du Néant / La Beauté du Diable ; Mort programmée/ Les poubelles de cimetière; Job/ Job et les poètes ;12 Septembre 1998 /Après septembre 1998 ;Les Éléments/ Contre les Éléments ;Le Temps des Larmes/ Même les hommes pleurent ;De la Consolation /De la Complaisance ;Bruit /L' Ensilement ;La Larme Séchée /La souffrance n'est pas partageable; De l'énergie du désespoir/ De la fatalité du désespoir; Les Gospels et le chant de Dieu ;IL N'Y A PAS DE CONTRE-TEXTE XI... ;L'Oeil crevé du Jour /L' Oeil hurlant de la nuit ; Consolidation de l'Élopée /La Parabole de la Brisure; Morts impossibles /La Mort tranquille; Ce qui reste à faire /Ce qui n'est plus possible; IL N'Y A PAS DE TEXTE XVI, LA VIE S'EST ARRÊTEE AVANT SEIZE ANS...

Cette organisation du récit sous forme de textes et contre textes est renforcée par la fréquence de la figure de style l'antithèse :

« La vie est horrible. Les gens. La mort. Les mots et les sons.

Sont-ils la vie ou sont-ils la mort ? » p147

À travers le recours à ces procédés la narratrice tend à souligner sa situation délicate et son tiraillement entre une vie qui n'est plus amplement vécue et une mort tant souhaitée mais à laquelle elle n'a pas pu avoir accès :

« Je ne veux habiter dans aucune terre et j'espère exploser en vol à bord de ces avions dans lesquelles j'habite pour multiplier les chances de partir en l'air déchiquetée en atomes, molécules à travers fumées, éclats, fracas et incandescences » (p21)

« Pourquoi ce n'est pas moi qui meurs et ce ne serait que logique »74

L'idée de la mort parcourt le récit dès le début. Une fois privée de sa fille, la narratrice semble connaître la mort à tout moment:

« Je le sais.

Je suis morte. » ;

« Quand le sang, (...) s'est remis à circuler, quand ils me « réanimèrent », j'étais définitivement morte » p15

Effectivement, même si la narratrice semble être vivante sur le plan du paraître, sur le plan de l'être elle ne l'est plus. En fait, l'écriture du mot « réanimèrent » entre guillemets tend à illustrer cette idée en désignant que le mot n'est pas approprié à la situation de la narratrice qui avoue être déjà et « définitivement morte ».

Privée de l'être qui lui est le plus cher au monde, la mère devient insensible face à toute autre amertume qui pourrait surger :

« Je n'aime plus rien. Il paraît que votre monde est beau. Je ne suis pas concernée. N'importe quelle personne peut mourir sans qu'une particule bouge en moi. » p15

Sur le plan graphique, nombreuses sont les expressions qui se trouvent écrites centrées et de façon différente au reste du texte :

Elles sont soit

- ✓ écrites en majuscules :

« JE SUIS SEULE AU MONDE » p13

phrase qui ouvre le récit pour mettre en évidence l'ampleur du malheur d'une mère frappée par la mort de sa fille. D'autres phrases s'inscrivent dans le même cadre :

« VOUS LE SAVEZ :

NE FRAPPEZ PAS SI FORT

JE N'HABITE PLUS LA. » p121.

« JE SUIS FOUTUE ! MOI LA PAUVRE » (p.123)

L'écriture de ces propos en majuscule semble s'inscrire dans le but d'attirer l'attention du lecteur à des mots tellement révélateur de l'amertume éprouvée par la narratrice : « FOUTUE ; PAUVRE ; SEULE ;... »

- ✓ soit écrites en italique :

Plusieurs énoncés sont écrits centrés en italique et marquent une distance avec le reste du texte

« *Je suis morte.*

Et seule. » (p.16)

« *Ça pleure en moi.*

Ca déborde et ça inonde. » p59

Parfois l'auteure recourt au procédé de la répétition

« *Je suis donc folle...folle et agitée* » p137

« *Je ne suis pas seule.*

Je ne suis pas vieille.

Je ne suis pas malade ».p23

« J'ai encore un avenir »p24

Il est question de la description d'une situation complexe de la mère troublée et dont la psychologie est tellement agitée et tourmentée.

Parfois, on assiste même à tout un paragraphe écrit différemment :

« C'est faux. Une voix m'habite.

*À l'impératif elle me dicte de me lever ; de briller ;
d'être jeune, saine et belle.*

*Le plus bizarre est que je suis tout cela et bien plus
car détachée et altière.*

J'ai enfin dépassé mon humilité naturelle.

Je suis belle et je le porte.

Nous sommes jeunes et belles.

Mais nous le serons toujours. »

(p25)

Bref, la protagoniste décrit les rouages de la douleur qui l'inondent et sa solitude à travers une écriture tout à fait particulière.

II- Une écriture de révolte :

1- La dimension mythologique

Rita avoue être « rebelle à tout système. À toute forme de concession. » Elle affirme : « *Je sais tous les calculs que j'ai opérés en moi pour transformer le cours des choses à ma façon »p30.*

« Moi je suis en dehors de tous les deuils possibles. Je refuse et de faire le deuil et d'en entendre parler Ceux qui croient que de toutes façons le travail du deuil, deux notions sordides, se fait inconsciemment, se mettent le doigt dans l'œil jusqu'au coude. » p22

Elle affiche, en ce sens, une âme révoltée qu'elle essaye de mettre en relief par le mythologique.

➤ Antigone :

« Je suis Antigone et ai affronté le sacré des honneurs à rendre aux cadavres en désobéissant à tous les Créon de mon engeance et de ma race. Le sort d'Antigone m'attend tous les jours car au-delà de la rébellion et du refus ils savent que je n'ai

aucune estime pour leurs lois médiévales et leur peu d'amour pour les morts. Ils n'aiment les louer que dans une formule abominable :

"Que Dieu apporte la clémence à la tombe pour ce qu'elle a laissé !"» pp : 122-123

La narratrice s'identifie à une figure mythique, Antigone : elle s'insurge contre toutes les règles imposées et tous les conformismes possibles. Elle annonce une révolte contre toute puissance qui pourrait la dépasser et qui ne serait plus apte à la plier à ses exigences. D'après la narratrice, il faut respecter les morts et cesser de les voir d'une manière « abominable ». Toute une société semble être concernée par ce fait.

➤ Faust :

Rita s'identifie à Faust à maintes reprises :

« Dieu m'a punie d'avoir toujours eu dix ans de moins que mon âge: il n'aime pas Faust et la Beauté du Diable. C'est normal. Parce qu'il ne faut pas défier Dieu dans sa perfection. »p23

« Pourtant je suis Faust et avec quelle foi, quelle vigueur! Ils sont tous floués par mon apparence. Je veux jouer avec la vanité des choses et du monde car j'y tiens plus que tout. »p95

« C'est le paradis sur la terre. Le jour on retourne dans la terre et les tombes. Le soir on fait la fête. Ça ne va s'arrêter que lorsque la mère d'Aini ne sera plus Faust. Ou Faustine ? Ou Fausta ? Elle parle de la fatalité du désespoir au petit jour quand on doit se quitter. »p97

L'on voit ainsi comment la narratrice rappelle plusieurs fois son identification à Faust ayant « vendu son âme au diable », geste qu'elle déclare avoir commis elle aussi :

« C'est la mère d'une nommée Aïni qui a décidé de rompre le fil normal des choses. Elle a vendu son âme au diable il paraît, pour qu'on fasse la sarabande la nuit sur la terre. Elle mène la danse durant des heures et elle, elle est increvable ! »p96

L'on pourrait sentir un certain ton dérisoire dans cette citation. En fait, face à l'ampleur de son chagrin, la mère semble vouloir sortir de sa détresse par tous les moyens possibles, même en se vouant à des actes qui semblent être illogiques. Or, pourrait-elle être vraiment increvable malgré la situation critique où elle se trouve ?

2- Les questions rhétoriques :

La mère affligée n'arrive pas à assimiler la mort brutale de sa fille ; raison pour laquelle elle n'hésite pas faire preuve de son aspiration à connaître les raisons qui pourraient expliquer sa perte :

« Moi je veux savoir pourquoi on meurt splendide à quinze ans et demi. Phénoménalemement belle, intelligente et bonne. »(p.74).

« Je veux savoir ce qu'est la vie, la mort, le chemin entre les deux. Je veux savoir l'ensemble des doctrines concernant le sort de l'homme après sa mort et la fin du monde. Pourquoi je perds tellement de gens essentiels, mon père quand je pénètre l'adolescence et mon adolescente quand je suis encore jeune. Pourquoi ce n'est pas moi qui meurs et ce ne serait que logique. »p74-75

« Qu'ai-je donc commis pour être là, au milieu de cette racaille et des morts trop silencieux ? »p32

La douleur qu'éprouve la narratrice l'incite à se poser des questions dépassant le monde matériel tangible pour accéder à ce qui relève de l'ordre de la métaphysique. A cet égard, une question s'impose : ces interrogations oratoires ne seraient-elles pas l'expression d'une révolte contre la volonté divine ?

III- Une Réflexion sur les mots

1- La dérivation :

Le mot acquiert une place de premier rang dans ce récit. En effet, Rita multiplie les procédés lui permettant d'attirer l'attention de son lecteur sur quelques expressions ou idées. En ce sens, elle recourt à la dérivation afin d'aboutir à la création des mots tellement révélateurs de sens. Le titre de l'œuvre pourrait être le meilleur exemple : « le désenfantement ». En partant du radical qu'est « enfantement », et en ajoutant le préfixe « dés », allant dans le sens de la privation, l'on aboutit à la constitution d'un mot qui serait le plus apte à exprimer la situation d'une mère que la mort a privé de son enfant : « désenfantement ». Les dérivés de ce mot reviennent dans le récit à maintes reprises :

« ils ne pourront rentrer dans le texte de ce désenfanté comme moi » p22 « Et c'est un peu le cas de toutes les désenfantées ».p70

Donc, outre le nom « désenfantement », l'auteure emploie même l'adjectif : « désenfanté » au féminin et même au masculin.

2- Des mots à disparaître :

Le souci qu'a Rita du mot se voit clairement dans de nombreuses situations :

« Je ne savais plus si j'étais à un mariage ou à des funé... Ou à un enterre... Je refuse d'utiliser ces mots. Je ne veux pas leur accorder sens ; il faut qu'ils disparaissent de toutes les langues. Si tous les parents étaient devenus des désenfantés, ils s'empresseraient de le faire. » p30

Effectivement, la narratrice ne manque pas de s'arrêter sur des mots qui la choquent et la blessent en lui rappelant la condition lamentable de sa fille : « funérailles », « enterrement ». Elle adopte, ainsi, une position exprimant son refus de l'emploi de pareils vocables. D'après elle, ces derniers doivent disparaître de toutes les langues : il serait question d'un geste de respect et de compassion avec les parents « désenfantés ».

3- Le problème de la traduction :

L'écrivaine qui donne toute leur importance aux mots, pose même le problème de la traduction. Effectivement, le verset coranique : "Koulou Mane Aliha Fane*" suscite son intérêt ; donc, elle donne ses traductions possibles

« "Tout ce qui est sur elle est Néant ". Traduction impitoyablement impossible et hideusement défigurée. C'est la plus absolue des phrases du Coran.

"Et tout ce qui est en existence sur elle,

(la Terre) périssable ".

On pourrait encore traduire

"L'ensemble animé et inanimé de tout ce qui est sur terre est destiné à périr".

Ou mourir » pp81-82

Le problème de la traduction que pose ce verset coranique, fait jaillir une autre question chez Rita se demandant sur la différence entre des mots qui semblent être des synonymes : « mais quelle est la différence entre périr et mourir ? ». Elle donne la signification de périr : « mourir prématurément ou d'une manière violente » avant de déduire que sa fille « n'est pas morte mais elle a péri » p81. Donc, à travers cette réflexion, elle aboutit à trancher : loin de tout emploi aléatoire, le mot, chez El Khayat, acquiert une importance considérable et fait ainsi l'objet d'un choix ciblé.

La narratrice revient spécifiquement sur le mot arabe « FANE » : "FANE " : périssable, mortel, appelé à disparaître, attiré par le néant, la destruction et la décomposition. La déstructuration et la désapparition. La finalisation. Le figé. Fane, l'évanouissement dans le non-être, la fin des fins de toutes les fins. » 82

« "FANE "... la mort. La fin en acte passif et résolument cassé pour subir... Le vivant qui est strictement obligé d'éprouver brutalement ou lentement le terme. La vie n'est que destinée à être livrée au meurtre. Et la mort, dans le silence, oeuvre en toute impunité. » 83

En effet, l'héroïne se montre tellement intéressée à tout mot relevant du champ lexical de la mort ou connotant la perte de son enfant.

4- La dimension onomastique :

Le nom Aïni (nom de la fille défunte) revient à maintes reprises soit tel quel, soit traduit en d'autres langues. En effet, la narratrice souligne la pertinence du mot « Aïni » dans les chansons arabes qui ne peuvent s'en passer :

« Quand elle a redémarré c'était Abdelhalim Hafed qui chantait. "Aïni, ya Aïni, les rois se damnent pour tes Yeux..." »

Je suffoque. On chante les louanges de mon Aïni et on les chantera tant que des Arabes chanteront en arabe et en longues mélopées. On ne peut chanter sans Ya Layli, Ya Aïni dans ce monde sale, génial et sublime qu'est le monde arabe » p116.

La narratrice va jouer sur la dimension onomastique en investissant le mot « Aïni » à travers sa traduction :

« Elle (Aïni) n'a pas eu le temps de réaliser que tous les chants arabes convergent vers ses yeux, les plus sublimes jamais ouverts sur la terre. Ils sont aujourd'hui l'Oeil crevé du Jour.(...) Qui a déjà osé soulever le voile sur les yeux crevés des cadavres ? » 116

Ainsi, la mère regrette le fait que sa fille n'a pas eu la possibilité de découvrir que tous les chants arabes trouvent leur place dans ses yeux.

« Je suis donc aveugle et mes Yeux sont partis. Je devrais logiquement expliquer que ma fille s'appelle mes Yeux mais la digression est trop longue et absurde. » 122

Donc ayant perdu sa fille nommée Aïni, (mot arabe signifiant « mon œil »), la mère se déclare aveugle ; d'ailleurs, elle a consacré un texte et un contre-texte : « l'œil hurlant de la nuit » (p109) et « l'œil crevé du Jour » (p 111) pour jouer sur cette dimension onomastique, liée avec la traduction française « œil » du mot arabe « Aïni ».

IV- Une dimension universelle ?

La mort d'Aïni semble acquérir une dimension universelle. Effectivement, cet événement tragique mène la mère affligée à remonter avec ses souvenirs au passé pour nous rappeler des circonstances pareilles vécues par certains « intellectuels », à savoir : Victor Hugo, Stéphane Mallarmé et Lamartine ayant perdu eux aussi leurs enfants. Toutefois, ce qui attire l'attention de Rita ce sont les mères « désenfantées » :

« on ne sait rien de ce qu'éprouvaient les mères de Léopoldine, Anatole et Julia... les mères ne disaient pas encore. Elles subissaient l'atrocité qui est dans mon cœur et que je porte à la place de ces mères martyrisées et aujourd'hui elles-mêmes disparues. Je suis torturée car encore en vie et témoigne de ce qu'elles n'ont pu dire à un temps où les hommes ont et avaient toutes les supériorités y compris celles de pouvoir crier de douleur dans les morts et dans les mots. » p75

Effectivement, Rita El Khayat met en lumière la question du féminin face au masculin qui détient le pouvoir même de l'expression d'amertume. En fait, si ces écrivains ont pu dévoiler leur mal à travers la production littéraire, aucune trace ne semble témoigner des souffrances flagrantes des mères. En ce sens, Rita marque une tendance à se déclarer porte-parole de toute mère ayant perdu son enfant, en d'autres termes, étant « désenfantée »

« Il faut bien que quelqu'un pleure. Et, puisque ce n'est pas très agréable, si une seule femme pleure à la place de tout le monde, quel gain de temps et quel gain d'énergie ! » p56

Elle affiche un certain esprit critique en déclarant :

« Je suis femme. Donc sans talent. Et sans expression. Mais je porte une douleur plus forte que celle de Lamartine et Hugo réunie. Portant les enfants et les sortant de notre ventre, nous ne savons pas sortir le génie de nos sentiments par des mots. Nous traçons des poèmes par le sang du placenta et dans les vergetures apparues pendant nos grossesses » p56

Donc, si la femme n'arrive pas à bien s'exprimer par le mot tout comme l'homme, elle s'exprime par la souffrance vécue pour donner naissance à l'enfant épolaré. Dans cette perspective, Rita ne manque pas de mentionner sa propre expérience : *« Personnellement (...) j'ai gardé une splendide estafilade courant sur mon ventre en sillon de gloire : à travers ce chemin de consentements par elle et par moi vécus la vie est arrivée. Je passe la main sur la cicatrice de la césarienne et je suis alors persuadée que tout a bien existé. » p35*

En d'autres termes, si le masculin excelle dans l'expression de sa douleur par la création littéraire, à travers le dire, le féminin marque son excellence à travers ses sacrifices allant au-delà du dire pour se situer au niveau du faire.

V- A la quête d'un effet/ pouvoir salvateur

Le désenfantelement retrace le malheur d'un sujet qui éprouve une souffrance inconsolable

« Toutes les larmes des hommes et des femmes n'ont pas pu laver cet abattoir où je suis découpée par un maître-boucher. » p63

Rita déclare que même ses relations avec les hommes ne lui permettent pas d'oublier sa fille ou d'atténuer sa souffrance :

« Et non seulement je n'ai aucune illusion dans cet acte fantastique qui consisterait à me sauver mais en plus je ne le souhaite pas, n'y crois pas et sais intimement qu'aucun homme n'est capable de se mesurer à la force prodigieuse de mon chagrin pour le terrasser, le vaincre et m'offrir quelque temps d'une sérénité dont j'ai viscéralement besoin avant de mourir » p129.

Pourtant, l'amour des hommes lui procure une certaine force : « *Dans l'horreur la plus horrible que je vis, je resterai la plus aimée des femmes et crèveront encore plus celles qui croyaient à ma mort en m'apportant celle de ma fille. Je les enterrerai toutes car l'amour d'hommes éperdus devant ma dignité me donne la force des titans et celle des lions blessés au fond des forêts...* » (p130).

Il est notoire, que malgré ce rôle favorable que ces hommes jouent dans la vie de la narratrice, ces derniers ne peuvent pas s'élever à un certain degré d'héroïsme d'après son point de vue : « *À part ma fille et moi, je ne connais pas de héros, de saints et de martyres.* » (p130)

La narratrice donne l'exemple de certains « désenfantés », à savoir, Victor Hugo, Stéphane Mallarmé et Lamartine. L'on peut se demander : Rita est-elle en train de faire une tentative pour apaiser sa douleur en montrant que d'autres écrivains ont déjà vécu une expérience pareille à la sienne ?

« *Cela induirait donc une souffrance rythmée, une souffrance déjà vécue par Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Lamartine, une souffrance dès lors vaincue parce que partagée, interrogée, résolue. Celle des désenfantés. (...)On sait que ces poètes français par exemple ont perdu des enfants et qu'ils ont fait de ces pertes des chefs-d'œuvre.* »

L'on se demande également : faire d'une perte un chef d'œuvre ne serait-ce pas la meilleure solution de dépasser ou d'atténuer une souffrance ?

Ainsi, une importance flagrante est accordée à l'écriture dans ce récit de Rita : l'emploi d'un style raffiné et élevé riche en images poétiques et en figures de style dont l'antithèse, (exemple : la beauté de sa fille et la laideur de la femme rencontrée dans le Louvre, p20) ; jeu de mots et sur les sonorités : « le chœur éploré des hommes qui voulaient bien mourir un moment avec moi de la petite mort » (p24). Même si elle fait preuve des atouts considérables au niveau de la création, Rita affirme l'impuissance de la littérature face à sa situation critique

« *La littérature n'est pas adéquate à ce que l'on ressent car elle est impuissante à transcrire et transmettre fidèlement ce que nous ressentons et ce qui est indescriptible dans les sinuosités de notre cœur et de notre esprit* » (p29)

Cependant, seuls les surréalistes semblent avoir cette capacité d'atténuer en quelque sorte son amertume

« *J'ai indiqué que la mort n'était pas fatale, qu'elle pouvait être repoussée, que la subissant c'était impensable et que la combattant je pouvais donner une autre signification à la vie* » (p.107).

« *Ils expliquent des choses simples : nous ne voyons pas tout, nous avons eu des vies antérieures, nous ne mourrons pas puisqu'il y a une existence ailleurs, nous communiquons avec les présences fictives, les êtres de lumière et les absents, la*

*mort n'est qu'un passage et non une épreuve ou une fin et tout le monde est heureux et d'autant plus qu'on ne va jamais que vers l'été et tous, nous irons à la plage. »*p71

*« Parmi ces gardiens et ces gardiennes les plus fascinants pour nous sont les "Surréalistes" parce que ce sont les seuls qui nous prouvent avec force qu'il y a bien un au-delà, que les morts nous parlent et qu'ils nous faut simplement nous laisser aller, c'est une valse. J'ai malgré tout compris grâce à ceux que j'appelle les "Surréalistes" les plus grandes valeurs du spiritisme et de l'ésotérisme. Les Fées et les Anges sont devenus mes plus grands alliés. Si j'avais su, avant, j'aurais noué des relations privilégiées avec le Petit Peuple. »*p73

Rita loue l'apport des surréalistes avec leurs conceptions susceptibles de lui permettre de considérer que la mort n'est pas fatale et que l'on peut toujours entrer en communication avec les morts ; ce qui pourrait alléger, en quelque sorte ses souffrances.

En guise de conclusion, il semble que *Le désenfantelement* de Rita El Khayat est un témoignage sur la perspicacité d'une écrivaine qui a su faire d'un événement tragique un élément déclencheur d'une création artistique tellement riche. Le génie créateur de cette auteure se voit clairement à travers l'expression de son amertume par le recours à plusieurs moyens : le mythologique, une structure du texte s'écartant de l'écriture du texte ordinaire, une réflexion minutieuse sur le mot...Or, rien ne semble pouvoir sortir la mère du deuil qu'a provoqué la disparition de sa fille ; souffrance qui ne pourrait être atténuée que si elle se fie à des idées dépassant le monde palpable pour rejoindre le métaphysique. Ainsi, on pourrait dire que, tout comme Mallarmé, Lamartine et Hugo, que la narratrice a affirmé avoir fait de leurs pertes des chefs d'œuvre, Rita a su elle aussi faire de son malheur une œuvre qui rejoindrait l'universel.

Du transgressif et du Créatif à travers le roman *L'Envers des Autres*²⁰⁷ de Kaouther Adimi²⁰⁸.

Pr. Bouchra CHOURANI

FLSH/AL JADIDA

Introduction

On croit souvent que la littérature beure traite des thématiques d'«appartenance» à une langue, à un pays, à une culture, à une époque où ces notions sont devenues de plus en plus ambiguës et ambivalentes. L'identité beure se constitue d'éléments en rapport avec son passé comme ses origines, mais aussi en confrontations avec un environnement nouveau. L'identité devient donc non seulement un héritage, mais aussi une réalité à accepter et à assumer.

Les femmes étaient très présentes à la naissance de la littérature beure en participant d'abord à l'émergence du mouvement lancé par les jeunes issus de l'émigration en France puis en étant très active dans la lutte contre les problèmes de l'intégration et de l'insertion en s'impliquant dans les associations pour défendre cette génération aspirant à une juste place dans la société française. Elles ont lutté aussi contre la politique de l'émigration, les crimes racistes, le regard social stéréotypé. Elles ont choisi de manifester leur colère, leurs idées et leurs problèmes à travers l'écriture. Ainsi, un espace littéraire apparaît conjointement sous les plumes d'écrivaines issues de l'émigration maghrébine. Elles racontent donc dans un style authentique et dans une langue marquée par la présence de divers dialectes maghrébins des expériences uniques qui ont en commun comme le souligne Fatiha Gailai « une origine, une thématique, [et] un intérêt²⁰⁹ ».

²⁰⁷ Kaouther Adimi, *L'Envers des autres*, l'édition Actes sud, Paris. 2011, (abréviation en «EA»)

²⁰⁸ En ce qui concerne l'écrivaine du roman *L'envers des Autres*²⁰⁸ est née en 1986 à Alger. À l'âge de 4 ans, elle a émigré avec ses parents vers la France puis elle revient étudier en Algérie où elle obtient sa licence en langue et littérature françaises elle repart encore en France pour continuer ses études et pour s'y installer finalement. Dans une rencontre avec KaoutherAdimi, l'auteur a confirmé lors d'une interview qu'elle n'a jamais pensé à être une française même si elle s'est installée en France. Elle a affirmé que la langue et la culture française ont été présentes tout au long de son éducation. Elle nous a confié qu'elle « [a] appris à parler en Arabe avant de parler en Français et (a) appris à écrire en Français avant d'écrire en Arabe²⁰⁸ ». L'auteur a donc vécu entre deux cultures et deux langues. Son roman, *l'envers des autres* était d'abord publié sous le titre *les ballerines de Papicha*, éditions , BARZAKH. 2010.

²⁰⁹ Fatiha El Galai, L'identité en suspens à propos de la littérature beure, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 28.

Ces écrits rassemblés sous l'appellation de « littérature beure » et qui se distingue de la littérature maghrébine, ont cherché à éclairer leur vécu et de dévoiler les situations des femmes nées en France de parents émigrés. Elles ont ainsi exposé la condition féminine en parlant du déracinement de la famille, de l'intégration physique, des violences du rejet culturel et de la volonté de redécouvrir les origines. Leurs récits sont marqués par un courage inattendu afin de dénoncer les diverses formes d'abus dont elles sont victimes à cause de leur sexe féminin. Les écrits de ces femmes sont en forme de témoignages qui affirment une volonté de transcender les barrières de la société de la famille et de la religion pour retrouver leur véritable identité.

Kaouther Adimi fait partie de ces femmes qui sont nées de l'émigration, et dont l'écriture leur est salvatrice puisqu'elle est un outil de libération de la parole et du corps. Avec son texte *L'Envers des Autres*, l'auteur établi un retour sur le pays et la culture d'origine en mettant en action une famille algérienne qui se révolte contre la situation de l'Algérie de la décennie noire. Ces êtres de papier vivent dans la peur et le silence afin d'éviter que les voisins ne connaissent pas leurs secrets. Elle nous livre Adel, un personnage très discret qui souffre de la blemmophobie. Il vit l'exclusion dans une société qui refuse les différences et choisit à l'excipit du roman de mettre fin à sa vie. De soit, sa sœur Yasmine est une fille très belle, mais qui exprime le dégoût de la société algérienne qui exclut les femmes. Le roman exprime la condition précaire des jeunes algériens à travers une association des formes artistiques, un multilinguisme et une représentation nouvelle des formes expressions. Nous nous demandons ainsi : est-ce que le multilinguisme dans le récit est un outil transversal de renouveau de création littéraire et artistique,

A travers cet article, nous étudierons les formes créatives d'écriture, du multilinguisme existant et les nouvelles formes d'écriture dans le roman *L'Envers des Autres* de Kaouther Adimi.

1. Les manifestations du multilinguisme

Dans le roman *L'Envers des Autres*, l'auteur situe ses protagonistes à Alger dans la période après la décennie noire. Les protagonistes expriment les séquelles de la peur laissée par l'enfermement, le terrorisme et l'extrémisme religieux. Ils relatent ainsi le dégoût de leur appartenance à la société algérienne qui refuse la différence des gens et qui les condamne à l'exclusion. Citons à titre d'exemple, la figure d'Adel, un jeune homme très sensible qui se cloître dans sa chambre ou dans un bar loin des regards des gens qui s'indignent de sa différence sexuelle. A priori, il sent donc que son identité sexuelle est refusée et qu'elle est la source des malheurs de sa famille.

A travers le récit, les personnages expriment leurs différents point de vue sur l'Algérie : certains personnages expriment leur amour pour leur identité algérienne pendant que d'autres souhaitent quitter la patrie pour la France. Ipso facto, Chakib qui est amoureux de son pays et qui essaie de convaincre ses amis de ne pas émigrer. A son opposé, Nazim qui est étudiant en médecine cherche à quitter le pays pour trouver plus de liberté et pour pouvoir vivre avec sa bien-aimée Yasmine loin des regards des autres. Cette dernière rejette la société algérienne qui acclame sa beauté par le souhait du voile. Dans le cours du récit nous constatons que la personne de Yasmine se révolte contre les mœurs du pays et exprime sa nostalgie à quitter Alger.

Elle présente Alger à travers l'image allégorique d'une vielle femme qui a perdu sa beauté et son charme et qui ne plaît qu'au touriste. Elle est aussi source d'angoisse et de renfermement qui empêche le personnage de s'ouvrir sur d'autres horizons.

Dans ce roman polyphonique, l'auteure donne parole à neuf voix dont chacune prête une image différente de la réalité. Chaque instance livre sa vision du monde extérieur, parle de ses proches, divulgue ses propres désirs et frustrations, confie son ennui et ses attentes. Chacun fournit l'envers des autres et confesse sa part de ce réel. Ces voix s'expriment avec un français simple, fluide et jalonné d'expressions argotiques et de mots en dialecte algérien. Ce multilinguisme nous plonge dans un environnement social démunis, marqué par l'influence de la culture française à travers les chaînes de télévisions. Les personnages présentent une situation dichotomique, autrement dit, certains adhèrent à cette culture et d'autres la rejettent en même temps : c'est une culture émancipatrice pour Adel, Yasmine et Nazim, mais pour d'autres c'est une culture de «des pédés et des putains» (EA, p.23) comme l'explique Chakib. La langue française est aussi présentée comme une langue de savoir et de liberté qui permet aux personnages de lire «*les romans à l'eau de rose*» (EA, p.45) ou de regarder les chaînes françaises, essentiellement Canal+. C'est ainsi une délivrance de l'enfermement, de la censure sociale et d'effectuer un voyage onirique.

La langue française est considérée par les protagonistes comme la langue qui subvient à leur besoin d'expression sur la condition précaire en Algérie, sur la politique, ou sur l'amour. La narratrice donne l'exemple d'un jeune étudiant qui avoue son amour en utilisant uniquement que la langue française même si celle-ci est marquée par l'accent kabyle : «*il parle en français avec un fort accent kabyle*» (EA, 51)

L'auteur explique que les jeunes algériens utilisent souvent des expressions françaises qu'il écoute dans les émissions télévisées sur chaînes françaises. Elle illustre ce phénomène par l'exemple de Mounira, jeune trentenaire célibataire qui travaille dans une société qui l'embauche uniquement pour sa

maîtrise du français. Mounira reprend les phrases des feuilletons français et parle dans un français « *tellement parisiens qu'elle met tout le monde mal à l'aise* »(EA,p.10).

Le texte de Kaouther Adimi est parsemé de diglossie, elle insert des mots en langage familier ou en arabe francisé qui décrivent une jeunesse rebelle qui recherche son identité.

L'auteur démêle aussi un autre caractère de Mounira qui pour se distinguer utilise des termes familiers en s'adressant à Adel « « Alors [...], on a encore fait la bringue hier soir ? » La bringue ! Est-ce qu'il y a un seul Algérien à utiliser un pareil mot ? A part Mounira, je ne vois pas.... »(EA,p.10)

Adel manifeste ainsi son gêne vis-à-vis de ce langage familier et décalé de la réalité algérienne, mais aussi il comprend bien que Mounira n'utilise pas le mot familier « bringue » seulement pour parler de la fête mais pour lui rappeler sa condition sexuelle différente car le même mot réfère au sens de « femme grande et maigre » ainsi qu'aux « menstruations ».

La position hétéronormative²¹⁰ d'Adel n'est pas confirmée par le personnage, mais la description de son corps par les voisins et aussi son appellation par le mot « femmelette » confirme sa différence sexuelle et aussi son incapacité à l'assumer.

Les personnages homonormatifs dans le récit, associe l'hétéronormativité à tous les actes pervers et immoraux. L'auteur ne détermine pas clairement l'hétérormativité d'Adel mais elle le suggère à son lecteur. Elle use des descriptions des douleurs physiques et psychiques pour montrer le rejet de la société et de sa famille. Adel éprouve ainsi un sentiment de différence, de non conformité aux normes sociales qui lui inspirent la honte.

Ainsi, Adel subi une violence morale : honte, déshonneur et exil intérieur. Le personnage cherche ainsi l'asile dans le bar « Eden », un lieu calme et obscur qui lui permet de se cacher des regards de sa mère, de ses sœurs et de ses voisins. L'Eden est un lieu d'exil volontaire, décrit comme le paradis terrestre par l'antagoniste puisqu'il lui permet d'oublier le regard social et de ne pas être reconnu par les autres.

L'Eden perdra sa valeur protectrice à cause de l'arrivé de Chakib, Nazim et Kamel qui harcèlent Adel, le traite de femmelette, le déshabille et le viol. Cette scène violente est appuyée par l'usage d'un langage familier qui révèle les sentiments de dégout et de honte.

²¹⁰Cette fonction déjoue la censure qui jette tout ce qui n'est pas hétéronormatif hors du dicible et donc, hors de l'espace social. — (Pierre Zoberman (directeur), Queer : écriture de la différence ?, tome 1 : Autres temps, autres lieux, l'Harmattan, 2008.

2. le langage familier et la création de l'argot algérien

Dans ce sens, le langage familier qui est perçu historiquement comme langage des malfaiteurs et des mendians est utilisé par Kaouther Adimi pour donner la parole à cette jeunesse désœuvrée qui n'arrive plus à se retrouver dans le milieu social algérien. Les médias attirent les jeunes en usant d'un langage familial et argotique pour satisfaire cette large audience. Ce public cible est composé majoritairement de jeunes banlieusards ainsi que de la nouvelle jeunesse algérienne qui utilisent ce niveau de langue pour véhiculer leur quotidien et s'informer de même, sur l'actualité via ces idiomes télévisés. Ainsi pour se décrire cette jeunesse fait appel aux mots suivants : « magouille »(EA,p. 18) , « pantin (EA, p.19) », « travelo »(EA, p.19), « pépé » (EA.p 23, « nahot »(EA.p 31), « manchot »(EA,p 31), , « grue » (EA,p 34), « femmelette » (EA,p.73).

Cet appel au langage familial et à l'argot parisien sont une forme de décentrage linguistique qui permet de faire appel à une autre langue ou à un autre espace pour enrichir la langue et la culture maghrébine et pour sortir des limites linguistiques afin d'exprimer leurs malheurs, leurs amours, leurs lassitudes ou leurs différences.

Le décentrage linguistique prend une dimension externe quand il puise dans la langue française pour rapprocher deux cultures : la culture de la banlieue française et la culture de la rue algérienne. Le langage familial permet aux protagonistes Chakib, Nazim et Kamal d'utiliser un langage codé pour parler de leur situation social, de la drogue ou de la politique. Toutefois, Adel en les écoutant arrive à décoder ce langage et à s'identifier aussi à cette caste.

Dans ce sens, Le professeur Najat Zerrouki montre dans article *la langue française et l'Exotisme : L'argot exotique en exemple*²¹¹ montre que l'argot est étroitement lié à une langue dont il fait partie, s'inspire de ses formes et symbolise la division de la société. L'argot devient une variante et de la langue qui est une forme d'expression limitée à une catégorie sociale. Il permet aussi de différencier un groupe social des autres classes composantes de la société et de répondre à des besoins d'expression spécifique.

Kaouther Adimi contextualise également l'argot algérien pour donner la parole à une jeunesse universitaire marquée par une culture charnière à la fois algérienne et française. Cette culture composite se déploie par un « colinguisme » des langues arabe et française. Parmi les mots argotiques algériens, l'auteur fait appel au mot « 'araya » qui veut dire racailles. Cette explication mentionnée en

²¹¹ Najat ZERROUKI. « *la langue française et l'Exotisme : L'argot exotique en exemple*», in préface de : *la langue française et l'Exotisme : L'argot exotique en exemple*, Publication de la Faculté Polydisciplinaire, Université USMBA, Maroc, 2015, pp.11-16.

note de bas de la page 62, l'auteur y ajoute une autre précision que « *houma de 'araya* » veut dire « (*littéralement, le quartier de ceux qui sont nus*) (EA p.62). Ce mot d'origine arabe est transformé et contextualisé dans le milieu social algérien pour prendre une signification péjorative.

Parmi les mots argotiques les plus présents dans le texte les mots « Papicha²¹² » éponyme du premier titre de la première édition du roman. Dans le texte, le mot papicha prend plusieurs définitions. Pour Yasmine, les papichas sont « *B'net familya* », les filles de bonne famille « *yeux baissés, teint rose et petit sourire au coin. Elles s'assoient au premier rang et lèvent le doigt en hésitant et en s'excusant. Papa est banquier, maman est enseignante. Filles bien filles posées.* » (E.Ap.51)

Yasmine refuse d'être considérée comme une fille de bonne famille puisqu'elle issue d'une lignée perçue comme « *sous-merde* » (EA, p.23) par les voisins. Elle pense que le mot « papicha » désigne les filles innocentes, rêveuses et de bonnes conditions sociales. A son opposé, Mouna, sa nièce de neuf ans ne se perçoit pas comme telle. Dans son cas, papicha exalte l'état d'une petite fille mignonne. Le protagoniste se proclame une fille belle et heureuse, parce qu'elle songe à réaliser ses rêves. Pour elle, l'école est un espace d'obscurantisme où elle ne parviendrait pas à exhausser ses vœux et où elle apprend des choses inutiles. Selon Mouna, pour être une « papicha » il est nécessaire qu'elle chausse des ballerines de couleurs, et qu'elle ne se vête jamais de noir, de gris ou de marron. Elle réclame haut et fort qu'elle est une « papicha » malgré les moqueries de ses copines de classe.

L'auteure fait également usage du mot « papiche » la forme masculine du qualificatif « papicha ». Elle emploie le mot pour parler des garçons gâtés et riches. Aussi, le lexème « papiche » a une connotation négative dans l'argot algérien puisqu'il est utilisé souvent pour désigner la nouvelle génération algérienne. Mentionnons à cet égard qu'il existe un courant qui se réclame en tant que des « papiches », ainsi que le blog de la papichologie propose une définition du mot papiche :

« Le terme papiche [...] peut être péjoratif parfois. Exemple : dire d'un garçon ou d'un homme que c'est un papicha ou un papiche voudra dire que c'est un fils à papa, un douillet [...] qu'il manque de courage ou de virilité. Dire d'un garçon c'est un papiche veut aussi dire que c'est un gamin, un petit etc. »²¹³

²¹² Le roman, *l'envers des autres* était d'abord publié sous le titre *les ballerines de Papicha*, éditions, BARZAKH. 2010

²¹³ « Introduction à la papichologie » (papichologie.blogspot.fr/2011/04/introduction-a-la-papichologie.html)

Selon la normativité algérienne, le papiche désigne comme une image dégradée de l'homme et de algérien traditionnel. Le portrait du papiche est présenté comme un jeune homme d'une famille fortunée, qui n'assume pas son rôle masculin et qui est « *bourré de fric* »(EA.p.49) comme le décrit la narratrice.

Les mots papiche et papicha sont ainsi utilisés pour distinguer deux catégories de la jeunesse algérienne : une caste riche et qui vit paisiblement et une autre débrouillarde qui compte sur elle-même pour réaliser ses rêves.

Le mot papiche veut aussi dire « fils à papa », qui est un empreint de la langue française, et il s'agit belle et bien du mot papa. Le mot papa a été ainsi adopté par le dialecte algérien, et transformé pour désigner une personne comptant sur son père pour subvenir à ces besoins et sa position sociale pour gérer les problèmes du quotidien.

L'argot algérien fait appel aussi à des mots en français qui sont transformés pour prendre une nouvelle forme et un nouveau sens. L'argot algérien recourt également à l'empreint de plusieurs variantes du dialecte algérien, comme le dialecte oranais. L'auteure utilise à ce propos le dialecte pour se référer au proverbe algérien : « *El samat yagħlab el waa'r* »(EA, p.53). Le mot « samat » signifie une personne qui insiste beaucoup pour obtenir quelque chose (satisfaire ces intérêts ou objectifs). Adimi, le traduit en note de page par le mot « emmerdeur ». Ce terme prospère une autre connotation, il est utilisé pour décrire les discours des étudiants du parti démocrate.

L'insertion du code oral du dialecte algérien dans le code écrit français a une valeur d'« Attelage ». Nous notons que l'effet produit par ce processus stylistique dans le texte de Kaouther Adimi certifie indirectement la cohésion sémantique et la progression du référentiel syntaxique entre les deux langues coordonnées entre elles. Le processus d'« Attelage » permet de combiner une expression de sens propre de la langue ou du dialecte arabe avec une expression de sens figuré en langue française de même pour une expression de désignation concrète avec une expression de désignation abstraite.

3. Les formes de représentations artistiques des jeunes

L'auteur donne la parole aux personnages à travers un langage de tags. Les graffitis souvent présents sur les murs de l'université décrivent les idées des jeunes. Est-il un art ou un vandalisme ? Le tag révèle diverses formes de revendications en français, en anglais et en dialecte algérien: « *'l'Algérie est un asile à ciel ouvert' 'vive l'Algérie sans les algériens', 'Moumou est un con', 'à bas le pouvoir' 'je t'aime Khadija' 'on veut des visas' 'Djahanama ou machi ntouma' 'one two free...Viva l'Algérie'* »(EA p.44)

Le style épigraphie a pour fonction d'exacerber les revendications d'appartenance ou d'amour pour l'Algérie, les auteurs de la peinture aérosol

transforment les murs de l'université en une véritable fresque qui peint la mémoire : mémoire collective ou mémoire individuelle.

Les inscriptions murales ne sont pas décrites pas la narratrice comme un art visuel mais comme simple manifestation de l'esprit humain, poétique de par son aspect éphémère et altruiste et de par son mode de diffusion.

L'art visuel prend une grande ampleur dans l'écrit de Kaouther Adimi à travers le personnage de Sarah. Elle est une jeune femme qui s'occupe de son mari fou et qui reste enfermée avec lui dans leur chambre. Elle est une jeune femme qui sacrifie sa liberté, au dépend de l'enfermement dans la chambre conjugal, pour s'occuper de son mari qui souffre d'une maladie mentale. Pour sortir de cet exil intérieur et pour échapper à la folie de son mari, elle choisit de s'exprimer à travers la peinture et transforme les murs de sa chambre en fresque. Elle reproduit avec sa plume tous les paysages qu'elle voit à travers sa fenêtre : le ciel, les arbres, les oiseaux, un vieux couple heureux. L'acte de peindre est une expiation des malheurs qu'elle a causé à son mari, car elle se voit comme la source de sa folie. Ainsi, elle choisit de laquer les murs de sa chambre tout au long de la journée et en refusant de parler à sa famille.

Pour peindre ses tableaux, Sarah mélange toutes les couleurs et les étales sur les murs. Elle attribut un sens à chaque couleur par exemple le bleu du ciel de, à la corrélation de la liberté.

Sarah use de la peinture pour décrire une réalité à travers la subvention des formes et les jeux des couleurs. Elle permet ainsi de présenter une réalité au-delà de l'apparence formelle. La peinture réfléchit le réel et reflète une expression intuitive. Pour le protagoniste, la peinture est aussi une libération des contraintes du réel à l'instar de l'expérience de création. C'est aussi une manière de représenter sa vision interne des choses et une façon de rendre visible l'invisible.

Comme la peinture, la musique et la chanson sont très présentes dans le texte. Nous constatons que Kaouther Adimi se sert de l'intertexte à travers les échos des voies des chanteuses de Jazz, des chansons andalouses, gnawi, ou françaises. Ce mélange des références musicales nous plonge dans un environnement multiculturel et s'ouvre sur d'autres cultures. Les chansons andalouses sont souvent présentent pour décrire les chants des mamans où les chants des festivités comme les mariages alors que «[les] jeunes chant[ent] du gnawi » (EA.p.88), ce type de chant est écouté et interprété essentiellement par cette tranche d'âge et qualifié comme un outil de révolte et de revendication comme les graffitis. En ce qui concerne la chanson française, le personnage d'Adel indique qu'il écoute souvent Edith Piaf au bar en savourant sa boisson et en dégustant les paroles de la chanson « *la vie en rose* »(EA.p.71)

Conclusion

Le roman *l'envers des autres* de Kaouther Adimi, retrace les pérégrinations des personnages qui confectionnent un environnement multiculturel et multilingue. Cet environnement révèle les aspects de discorde et de concordance entre deux espaces, deux langues et deux cultures. Le roman révèle la naissance de nouvelles formes d'expression grâce à la rencontre de la langue française et du dialecte algérien. L'argot algérien est l'une de ces formes de production littéraire nées grâce à la coexistence de deux langues et de deux cultures. L'auteur montre aussi que les médias influencent la jeunesse algérienne et leur permet de voir d'autres horizons et de sortir de l'enfermement dû aux situations économiques et politiques de l'Algérie. Ainsi, la production littéraire et l'art n'ont pas de limite et se transforment et s'adaptent au contact des langues et des cultures différentes. Le roman de Kaouther Adimi affirme que la musique, la peinture et la littérature sont des formes d'expression de l'esprit humain et qu'ils s'adaptent aux besoins de chacun pour exprimer ses rêves, ses désirs et ses ambitions. Ainsi, décourager l'art et l'expression artistique est une façon de tuer l'homme. Cette image allégorique est représentée par Adel dont le silence et le refus de s'exprimer le pousse au suicide

Bibliographie sélective

Corpus :

Kaouther Adimi, *L'envers des autres*, Paris : Actes Sud, 2011 (abréviation en « EA »)

Œuvres sur la littérature beure :

BONN, Charles, *Littératures des immigrations 1- un espace littéraire émergent*. Paris, L'Harmattan, 1995.

Littératures des immigrations 2- exils croisés, Paris : L'Harmattan, 1995.

Déjeux, Jean, *Littérature maghrébine de la langue française : introduction générale et auteurs*, Sherbooke, Naaman

Gontard, Marc, *Violence du texte*, Paris, l'Harmattan, 1981.

HARGREAVES, Alec, *Voice from the North African immigrant Community in France: immigration and identity in Beur Fiction*. New York/Oxford, Berg French studies, 1991.

LARONDE, Michel, *Autour du roman beur (Immigration et Identité)*. Paris : L'Harmattan, 1993.

Redouane, Najib, *Où en est la littérature beur ?* Paris : L'Harmattan, 2010, Coll. « Autour des textes maghrébins ».

Redouane, Najib / Benayoun Szmidt Yvette, *Qu'en est-il de la littérature beur au féminin ?*, Paris : L'Harmattan, 2012, Coll. « Autoù des textes maghrébins ».

TERRASSE, Jean-Marc, *Génération beur*, Paris : Pion, 1989.

VITALI. Ilaria, Intrangers I, Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur, Paris, l'Harmattan, 2012.

Vatali Inlaria, Intrangers II, Littérature beur, de l'écriture à la traduction, Paris, l'Harmattan, 2012.

Articles critiques sur la littérature beure:

ZERROUKI, Najat, « On ne naît pas immigré, mais on le devient », in La Production romanesque : représentation, texte, paratexte et intertexte, Abdellah HAMMOUTI, U.F.R : Littérature Générale et Comparée, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, n°35, 2000, Série : Cahiers des U.F.R. N°2, pp. 59-64.

ZERROUKI, Najat, « L'art exo-culinaire dans le récit beur », in Nourritures et Plaisirs de table dans le Texte Littéraire, Abdellah HAMMOUTI, U.F.R : Littérature Générale et Comparée, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, n°60, 2002, Série : Cahiers des U.F.R. N°5, pp. 109-117.

ZERROUKI, Najat « Pour un effet rhétorique dans le discours « beur » », in The culture of Moroccan Migrants in Europe, Noureddine ALEM& Jan Jaap RUITER (éds), Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, n°91, 2008, pp. 69-78.

Œuvres critiques sur l'argot et les parler :

CAVET, Louis-Jean, L'argot, éditions« que sais-je ?», Paris, 2007

MATHIEU, Patrick, La double tradition de l'argot- Vocabulaire des marges et patrimoine linguistique, l'Harmattan, Paris, 2008

MERLE , Pierre, Le blues de l'argot, Seuil, Paris 1990

VIDOCQ, François, L'argot des voleurs, éditions Manucius, Paris 2007

SEANEAN, Lazare, L'argot des tranchées, éditions maucius, Paris 2006

SCHWOB, Marcel, Etudes sur l'argot français, éditions Allia, Paris , 2004.

La Notion du Tragique au regard de Maissa BEY dans

Au commencement était la mer

Hind ABDELMOUNI/Pr. Najat ZERROUKI

FLSH/UMP/OUJDA

Les philosophes et les poètes, dès l'Antiquité, ont évoqué *le tragique* de l'existence avant même l'invention de la tragédie. Tout d'abord, le mot « *tragique* » est exhaustif, dans la mesure où il ne cesse de s'évoluer tout au long des époques et selon les circonstances. D'une part, il est lié à la définition d'un genre théâtral, la tragédie, et à son emploi. D'autre part, il constitue une notion historique, anthropologique, philosophique et esthétique fondamentale, comme l'a déjà définie Patrice PAVIS dans son *dictionnaire du théâtre* paru en 1980 : « *Le tragique est un principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et, même dans l'existence humaine.* »

Dans les mêmes propos Hans-Georg Gadamer, nous explique dans *Vérité et Méthode* :

« *Le tragique est un phénomène fondamental, une figure significative qu'on ne rencontre pas seulement dans la tragédie, dans l'œuvre d'art tragique au sens restreint, mais qui peut avoir sa place dans d'autres genres artistiques. Ce n'est même aucunement un phénomène spécifiquement artistique, dans la mesure où on le rencontre aussi dans la vie.* »

Ainsi, quand on reprend *La "mort de la tragédie"*, (1961- 1965) le titre de Georges Steiner, ne signifie pas pour autant la mort du *tragique*. Au contraire, nous pensons, à la suite de Jean-Marie Domenach, que l'époque contemporaine connaît « *Le retour du tragique* (1967) ». De-là, nous pouvons constater que la nature de la relation liant les deux concepts : *tragique / tragédie*, est tantôt *complémentaire*, tantôt *antinomique*.

Par le biais de ce travail, nous envisageons, d'étudier *le tragique* de l'existence selon le regard de l'écrivaine algérienne et contemporaine, **Maissa Bey**, à travers *le personnage, Nadia ; protagoniste* du roman *Au Commencement était la mer...*

Par ce roman Maissa Bey illustre la littérature dite « *de l'urgence* » ; Une littérature explicitement connectée à ce qui est appelé « *tragédie algérienne* », « *crise algérienne* », « *décennie noire* », causée par la guerre civile des algériens pendant les années quatre-vingt-dix.

C'est un tragique qui contient plusieurs figures à savoir, l'angoisse, l'enfermement, la solitude, le manque de communication, la violence, la condition familiale, l'injustice social...

Nous allons essayer de montrer, comment l'auteure a pu tracer *la situation tragique* de la femme dans la société algérienne, marquée par l'élan de la violence et de la terreur et où, toute transgression des lois et des règles politiques et religieuses sera punie de Mort.

-*Le roman contemporain, par sa nature protéiforme, pourrait-il prendre la place de la tragédie classique ?*

-*Si c'était le cas, comment se manifeste le tragique illustré dans le roman de Maissa Bey, et quelles sont ses spécificités?*

Dans notre recherche, nous allons adopter la méthode historique, anthropologique et comparative.

I) LA DIFFERENCE ENTRE LE TRAGIQUE ANTIQUE ET LE TRAGIQUE MODERNE:

RACINE est parmi les premiers à attirer notre attention, dans la préface de *Bérénice*, sur l'évolution du *tragique*, en affirmant :

« *Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie.* »

Ainsi, M. MAETERLINCK, le dramaturge belge, avait la possibilité de nous résumer cette évolution dans son essai intitulé *Le trésor des humbles (13 essais) Le Tragique quotidien* publié en (1986), où il a écrit :

« *Il y a un Tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisément de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. (...) Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre.* »

Marc Escola englobe les spécificités du *tragique* moderne en écrivant dans son essai intitulé « *Le tragique* » (2002):

« *En effet, au XXème siècle, les différents crimes commis par l'humanité [...] laisse supposer que le tragique n'est plus seulement causé par une fatalité extérieure, mais qu'il peut (pro) venir de l'homme lui-même, que ce soit par sa condition propre, par ses passions auxquelles il ne peut que céder, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme la guerre* ».

II) LE ROMAN, UN NOUVEL ESPACE POUR EXPRIMER LE TRAGIQUE DE L'EXISTENCE

Ph. Forest en explorant les caractéristiques du roman moderne, affirme qu'

« *Il existe pourtant une autre solution qui désamorce la logique funeste du sacrifice tout en conservant aujourd'hui actif le principe même du protocole tragique à la faveur d'un déplacement dans l'espace de la fiction. Cette solution se nomme le roman moderne.*²¹⁴ »

Si des thèmes tels que la fatalité, l'amour impossible, l'inceste et le suicide peuvent susciter un certain intérêt tragique du côté de l'analyse littéraire, il n'en serait rien sans cette quête dont a parlé A. CAMUS, lors d'une Conférence prononcée à Athènes (1955) sur l'avenir de *la tragédie*:

« *Nos auteurs dramatiques sont à la recherche d'un langage tragique parce qu'il n'est pas de tragédie sans langage, et que ce langage est d'autant plus difficile à former qu'il doit refléter les contradictions de la situation tragique.* »

Bien que Camus mentionne les « auteurs dramatiques », ce travail de la langue s'étend jusqu'à une certaine pratique du roman par laquelle advient une parole qui se veut théâtrale, non seulement par l'excès qu'elle met en scène, mais aussi par les contradictions dont elle joue. Donc, nous pouvons même parler d'une *théâtralisation* du roman ou d'un *roman contemporain théâtralisé*.

III) LE TRAGIQUE DE L'EXISTENCE AU REGARD DE MAISSA BEY:

De son vrai nom *Samia Benameur*, *Maïssa Bey* (1950) est l'une de ces écrivaines qui écrit à propos des femmes, de la souffrance, de l'amour et de *la solitude*. Elle tente à travers l'écriture de briser le *silence*, les secrets et les tabous de l'histoire de la société algérienne durant la *décennie noire*, en jouant le rôle de porte-voix de ces femmes opprimées et soumises et privées de liberté.

Le roman, *Au Commencement était la mer...*, n'est pas seulement une représentation de la réalité algérienne sanglante dans les années quatre vingt-dix mais encore, un témoignage d'une *tragédie indicible* où, l'Algérie était ébranlée par une violence terroriste.

Le texte s'ouvre sur un destin **tragi**que : la guerre civile algérienne et s'achève sur « *la rajm* » ou « *la lapidation* » de la protagoniste **Nadia**; lancée d'une première pierre par son frère

²¹⁴ (Forest Philippe, 2007 *Le roman, le réel, et autres essais*, Nantes, Editions Cécile Defaut, p.217.)

« Et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jette la première pierre ». p. 147.

Maïssa Bey affirme qu'il s'agit d'*« (...) une belle histoire d'amour mais il se trouve que cette histoire d'amour se passait au temps de la mort et d'une guerre terrible, alors qu'on ne connaissait pas son ennemi... »*.

L'écriture du tragique chez Maïssa Bey se manifeste de différentes manières:

IV) LA FONCTION DE LA TRAGÉDIE DU POINT DE VUE ANTHROPOLOGIQUE

J.-P. Vernant et son disciple et *P. V. Naquet*, philosophes, historiens et anthropologues spécialistes de l'homme grec ancien; Ils ont écrit dans leur ouvrage intitulé **Mythe et tragédie en Grèce ancienne (tome I)**, (p. 24) :

La question à laquelle cherche la tragédie une réponse convaincante puisse être la suivante:

« Quelle est la place de cet homme dans un univers social, naturel, divin, ambigu, déchiré par les contradictions, où aucune règle n'apparaît définitivement établie, où un dieu lutte contre un dieu, un droit contre un droit, où la justice, au cours même de l'action, se déplace, tourne et se transforme en son contraire ? »

De là, il s'avère que :

« La tragédie n'est pas seulement une forme d'art ; elle est une institution sociale que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires, en instaurant sous l'autorité de l'archonte éponyme, dans le même espace urbain et suivant les mêmes normes institutionnelles que les assemblées ou les tribunaux populaires, un spectacle ouvert à tous les citoyens tribus, la cité se fait théâtre... »

Au regard de ce passé historique, alors que la tragédie faisait partie de la vie des hommes de la Grèce antique, aujourd'hui, plus que la création de la tragédie comme genre, nous retrouvons surtout la présence de ce qui donnait vie à ces tragédies : le tragique.

De-là, l'intérêt du tragique chez Maïssa Bey ne réside pas exclusivement dans les filiations : il se situe plutôt au point défaillant de leur conjonction d'élire ou de construire une autre communauté. Alors que cette manière d'intervenir dans l'Histoire instaure inévitablement une tension semblable à celle qui gouvernait jadis l'imaginaire tragique : une tension qui fait osciller **le personnage tragique** entre **l'angoisse** d'être infidèle à son sang et le désir de lutter contre ses funestes **héritages**

V) LES FIGURES DU TRAGIQUE DANS AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA MER...

- La fille NADIA semble porter en elle tout le bagage d'un passé mythique, d'une femme révoltée angoissée, et tous les rêves de l'avenir.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la figure *d'Antigone* a été reprise dans ce roman, car sûrement Maissa bey trouve dans ce personnage tragique, un modèle d'affirmation, de liberté et de révolte.

« Elle a trouvé un jour dans la cave de la maison de son oncle, un carton déposé dans un coin(...) Pourquoi justement maintenant, Criés par une autre jeune fille au nom étrange d'Antigone, les mots qu'elle n'a jamais pu dire, quand elle retrouve, page après page, le même désir éperdu de beauté et de liberté, le même refus des mensonges et des compromissions, la même souffrance exacerbée à l'idée de dire oui à tout ce qui pleure enfin, sans vraiment savoir pourquoi, peut-être simplement parce qu'elle se sent délivrée de n'être plus seule». Ibid. p. 50 – 51

Dans ce passage, Nadia trouve en ce personnage « *d'Antigone* » ce qu'elle ne comprenait pas avant en elle. Autrement-dit, ce personnage est un miroir à travers lequel elle s'identifie.

CAMUS, lors de sa « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » affirme (p. 1706) :

« [I]l homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence. »

A) L'ANGOISSE

À cet égard, dans « *Le reflet du tragique ancien sur le moderne* », Søren Kierkegaard souligne que c'est *l'angoisse* qui, comme partie intégrante du tragique, désigne « la force de mouvement par laquelle Kierkegaard explique : On a peur « de quelque chose », mais on n'angoisse pas « de quelque chose ». L'angoisse est indéterminée, elle met en branle l'ensemble de l'existence.

« L'angoisse est une vraie définition tragique »: il n'entend pas par là qu'elle est une définition du tragique, mais que le mouvement qui anime l'angoisse est un mouvement tragique. Autrement dit : *L'angoisse réactive le tragique* parce qu'elle atteint, dans la peine, à la faute originelle, qui rend possible la faute individuelle.

Pour Nietzsche, l'homme d'aujourd'hui, « une petite bête peureuse » qui « recherche son petit bonheur », un « ver » vaniteux, ce petit « singe » faible qui souffre et se croit le centre du monde. Il lui faut devenir *responsable*, cesser d'être

lâche, cesser d'avoir peur, cesser de chercher la joie, cesser d'en vouloir aux autres, à Dieu et à lui-même.

Chaupenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, publié en 1819 explique: *Le problème qui remplit l'humanité d'une inquiétude que ne saurait calmer ni le scepticisme ni le criticisme, consiste à se demander, non seulement pourquoi le monde existe, mais aussi pourquoi il est plein de tant de misères .*

Or, « *Si vraiment l'alternative nous était proposée d'être ou de ne pas être, alors qu'il faudrait choisir le non être »*

B) POETIQUE DE L'ENFERMEMENT COMME MODELE DU TRAGIQUE

D'abord dès le départ du roman, on remarque tout un champ lexical de l'enfermement :

« *Derrière les volets fermés...» (p.9)*

« *Face à la mer, des maisons aux volets clos » (p.11)*

« *Il traversera la cour sans un mot, sans un regard, et s'enfermera dans sa chambre...» (p.25)*

« *...comme enfermées dans une conque.» (p. 32)*

« *Enfermé, enlisé. De plus en plus seul. De plus en plus loin » (p.44)*

« *Nadia promène sa rage impuissante et fébrile à travers l'espace restreint, insupportable...»(p.71)*

« *Demain, elle retrouvera les murs blêmes de sa chambre, les fenêtres hérissées de barreaux...» (p.71)*

« *Dans sa chambre, Nadia retrouve sur ses lèvres, sur son corps rompu, l'odeur de la mer, le poids de la terre qui l'a faite femme. (...) Elle s'enferme...». , p. 85.*

Dans ce passage, le narrateur nous fait comprendre que cette chambre, ou même cette maison en général est un lieu fermé où on ne trouve aucun signe de liberté.

Ça nous rappelle les romans de Marguerite Duras surtout:

« *La maladie de la Mort » : publié en 1982, aux éditions de minuit.*

Et « *l'homme assis dans le couloir » où on trouve toujours un lieu fermé un huis clos (une chambre ou un couloir)...*

Dans notre cas, La mer se voit le seul espace ouvert qui constitue pour la protagoniste l'endroit idéal lequel puisse exister sur terre, car il provoque en elle une sensation de liberté et d'apaisement, en lui permettant de tomber amoureuse mais surtout d'être une femme.

C) LA SOLITUDE, LE SILENCE ET LE MANQUE DE COMMUNICATION

« Forcement une fille seule dans une rue déserte. » (p.61)

« Nadia avance, elle salue le jour naissant comme au commencement du monde. Elle est seule. Plus seule et plus libre qu'elle ne l'a jamais été. Et elle court maintenant les bras étendus, rêve d'oiseau qui fondrait l'espace, sans que rien ni personne ne puisse la retenir ». p. 12.

« Seule était restée intacte la grande cour dallée de pierres blanches polies par les courses des enfants »...

La solitude et Le silence jouent un rôle primordial dans la dimension esthétique du tragique.

- On se trouve seul au sein de la même famille.

- On manque de communication même quand il y a un dialogue:

« Et puis, il y a l'autre frère Djamel (...) son frère. Obscurité et silence. Traversées parfois de colères, comme des éclairs, il est grand, déjà plus grand qu'elle. Maigre, enfermé, enlisé ».

« Le silence des matins calmes... » (P. 23)

« Des rires étouffés.. » (p.23)

Comme le cas du silence ou le calme qui précède la tempête.

Ce qui fait, le tragique ne peut aucunement être réduit à la situation de la mort car il peut naître aussi de l'isolement et l'absence de parole, autrement dit, de l'incommunicabilité.

D) L'INJUSTICE SOCIALE

Parmi les causes qui expliquent la conception tragique que Maissa Bey s'est forgée du monde, *l'injustice sociale* semble occuper une place de choix.

«On lui a enseigné la morale, à respecter les dogmes religieux ; elle a appris à les restituer, comme une jeune femme respectueuse, restituer les choses comme si elle y croyait. Comme quelqu'un que l'on gave de préceptes qui essaie, tant bien que mal, de les digérer »

« Au nom de quelles lois absurdes, incompréhensibles, doit-elle toujours renoncer à dire, à faire ? Avoir toujours à l'esprit ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. Obéir à ceux qui veulent régir sa vie : son frère, sa mère et tous les autres. » (p.12)

Nadia, jeune femme qui s'insurge d'être soumise à la loi des hommes, d'être considérée comme une citoyenne de seconde classe, convaincue d'être enfermée perpétuellement dans cette prison que l'on marque du sceau de la tradition et de la religion.

En effet, face aux normes sociales, politiques et religieuses de l'Algérie des années quatre-vingt-deux, Nadia se singularise, dans le récit par des attitudes et des actions signalant son refus quant à ces normes qu'elle juge injustes et injustifiées.

Maïssa Bey nous décrit, grâce à une écriture poétique, les stigmates d'une injustice sociale banalisée envers les femmes, mais aussi les idées radicales et les grosses folies de quelques hommes au nom de la religion.

Conclusion

En guise de conclusion, il s'avère *le tragique contemporain* serait désormais un *tragique* de l'immanence, sans grande action, sans héros sublime, le tragique des « *petits hommes* » dont l'existence est perçue comme aussi mortifère que celle des héros épiques. Ce tragique va poursuivre sa descente et sa chute, se « *rapetisser* », se « *prosaïser* »; Domenach d'ailleurs souligne cette différence entre le héros tragique classique et le héros tragique moderne: quand le premier est construit sur les valeurs qui lui ont été données, l'autre l'est sur celles qui lui ont été enlevées...Donc, *le héros tragique* n'est plus sublime comme *le héros antique* et classique, mais il est juste un être humain *humble, ordinaire, révolté, désespéré, angoissé, opprimé* qui vit dans *l'enfermement* et en lutte permanente devant un destin inéluctable.

Alors, nous pouvons confirmer que l'écriture moderne participe à l'inscription du tragique de l'existence. Ainsi nous pouvons qualifier l'œuvre de Maïssa Bey de *tragédie moderne, ou disant un roman théâtralisé, initiée par d'autres romanciers au début du XXème siècle à savoir A. Malrou, M. Duras, F. Kafka, Albert Camus et bien d'autre...*

Ils avaient tous la compétence de développer, une vision tragique de l'existence humaine. Ainsi, la Mort pour notre écrivaine peut être vécue plusieurs fois, c'est un état de fait perpétuel, une condition temporaire de l'être humain, une mort sociale qui se traduit par la mort de tant de valeurs telles : *la justice, la liberté, la paix, l'indulgence, le respect, la tolérance, la confiance... la mort de l'amour, la mort des sentiments, d'espoirs et d'espérance...*

Sur les traces du postmodernisme dans *La Controverse des temps* de Rajae Benchemsi

Abdelkrim CHIDMI/Pr. Afaf ZAID

FLSH/UMP/OUJDA

Depuis les années soixante, plusieurs théoriciens et chercheurs tentent de définir la notion du Postmoderne, sans jamais dissiper le flou qui l'enveloppe. Considérée comme un vaste paradigme conceptuel, cette notion est sujette à controverse ou, pour le moins, ne se laisse pas aisément cerner.

En réalité, le «postmoderne» est loin d'être un concept univoque. Son sens s'est transformé au cours du temps aussi bien en architecture, son lieu de naissance, que dans des domaines non artistiques. Les chercheurs et intellectuels des deux rives de l'Atlantique ne cessent de s'exprimer sur les ambivalences qu'il évoque, affirme le chercheur américain Fredric Jameson :

*Quant au mot postmodernisme, je n'ai pas tenté d'en systématiser un usage ou d'en imposer une quelconque signification concise commodément cohérente, car le concept n'est pas seulement contesté, il est aussi en conflit et en contradiction à l'intérieur de lui-même. Je soutiendrais que, pour le meilleur ou pour le pire, nous ne pouvons pas ne pas l'utiliser. [...] Le postmodernisme n'est pas quelque chose que l'on peut fixer une bonne fois pour toute pour l'utiliser ensuite la conscience tranquille*²¹⁵

Les débats philosophiques autour de la notion de postmodernité sont plausiblement amorcés par l'essai du philosophe français Jean-François Lyotard *La condition postmoderne*. Dans son diagnostic de la condition postmoderne, Lyotard, soutenant l'hypothèse selon laquelle « *le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne* »²¹⁶, définit la postmodernité comme « *l'incrédulité [des postmodernes] à l'égard des métarécits de la modernité* »²¹⁷. Il faut entendre par métarécits modernes, toute forme de discours ou récit de

215 - Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Duke University Press 1991, p32.

216 - Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1979, p.11.

217 - Ibid., p.7.

légitimation porteur de norme absolue s'établissant comme vérité générale, exclusive, immuable, universalisante et totalisante, et se donnant pour objectif de réaliser l'universalité des communautés humaines.

L'architecture est le premier domaine artistique qui a vu naître les contestations du postmodernisme contre la modernité : « *En architecture, postmoderne dit bien une rupture avec le Modernisme* »²¹⁸. Lorsque dans son ouvrage écrit en 1977, *Le langage de l'architecture postmoderne*, Charles Jencks dit : « *L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 3h32 de l'après-midi* »²¹⁹, se cristallise alors la figure emblématique et « désastreuse » de l'opération de logements sociaux de Pruitt-Igoe.

La destruction de l'ensemble de Pruitt-Igoe et la déclaration de Charles Jencks laisseraient croire que l'architecture postmoderne opère une rupture radicale avec l'architecture moderne, et mettraient une fin à l'application des principes architecturaux modernistes fondés essentiellement sur les critères : rationalité et fonctionnalisme « *la fonction dicte la forme* »²²⁰. On voit ici le similaire qui existe entre la littérature et l'architecture, où la forme est synonyme de genre. La tragédie, par exemple, dont la forme est bien connue et conceptualisée, a des fonctions bien définies, et dans l'esprit classique « la pitié et la crainte et la catharsis » ne peuvent toucher le public qu'à travers la forme de la tragédie.

D'emblée, l'architecture postmoderne ne considère plus la fonctionnalité comme priorité ou unique souci, mais elle essaie de combler les failles du modernisme rationnel en s'efforçant de rendre les bâtiments vivables et familiers. Elle oppose au fonctionnalisme des espaces intérieurs ouverts et polyfonctionnels où les fonctions, résidence, travail et loisirs s'imbriquent et s'entremêlent. Dans le domaine littéraire, il n'y a plus d'étanchéité des genres, et la hiérarchisation des genres est devenue une notion obsolète, on parle désormais d'imbrication de genres.

Comme Charles Jencks le préconise dans *Le langage de l'architecture postmoderne* : « *Le postmodernisme se tourne vers le passé pour en extraire sa richesse et sa diversité* »²²¹. En effet, l'architecture postmoderne s'inspire des matériaux, des formes et des images qui ont marqué l'imaginaire populaire

218 - Henri MESCHONNIC, Pour sortir du postmoderne, Klincksieck, 2009, p.9.

219 - Charles JENCKS, *Le langage de l'architecture post-moderne*, traduit de l'anglais par Catherine Collet & Chantal Valée, d'après le titre original, *The Language of Post-Modern Architecture*, [1977], Paris, Editions Denoël, 1985.

220 - Caroline Guibet LAFAYE, Esthétiques de la postmodernité, p10. Téléchargeable depuis <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00730356>

221 - Charles JENCKS, Op.cit., pp.117-124.

traditionnel. Il est à noter que l'adoption de ces différentes sources dont elle emprunte des fragments pour les composer dans d'autres contextes spatiaux et historiques correspond au mode de la citation, ou plus largement à la notion d'intertextualité devenue une pratique courante dans le roman postmoderne dans le domaine littéraire.

Vu l'espace réduit consacré à cet article, nous ne prétendons nullement présenter une étude exhaustive de tous les traits du postmodernisme littéraire, nous nous contenterons de l'un de ses aspects, à savoir l'intertextualité. Nous examinerons jusqu'à quel point *La controverse des temps*²²² de Rajae Benchemsi fait appel à cette notion.

- De l'intertextualité édifiante chez Benchemsi

Malgré les divergences évoquées sur la notion du « postmoderne », il existe une relative unanimité autour de quelques traits d'une poétique postmoderne, l'intertextualité fait partie de ces éléments autour desquels le postmodernisme littéraire s'articule²²³.

Les théories de l'intertextualité sont nées dans le contexte structuraliste des années 1960, soit à l'époque où le texte commence à être considéré comme un objet à part entière, isolément de son contexte d'origine, social ou psychologique. Officiellement, c'est Julia Kristeva qui a forgé et introduit le terme d'intertextualité dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel*. Le premier date de 1966, il est intitulé « *Bakhtine, Le mot, le dialogue, le roman* »²²⁴ et contient la première occurrence du terme. Dans le second, publié en 1967, « *Le texte clos* », elle affine la définition et considère tout texte littéraire comme étant : « *une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent* »²²⁵. Elle écrit ensuite dans son ouvrage de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* : « *Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion*

222 - Rajae BENCHEMSI, *La controverse des temps*, édition Marsam , Rabat 2012. Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation CT. pour désigner ce roman.

223 - André LAMONTAGNE, Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique. *Études littéraires*, vol. 30, N° 3, été 1998, pp. 61-76.

224 - Julia KRISTEVA, « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* » in *Critique*, t. XXXIII, n° 239 (avril 1967), pp. 438-465.

225 -Julia KRISTEVA, *Le texte clos*. In: *Langages*, 3^eannée, n°12, 1968. Linguistique et littérature, pp. 103-125.

d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. »²²⁶.

Ainsi vue, l'intertextualité est une dynamique textuelle et un élément essentiel du travail de la langue dans le texte, qui devient, à son tour, un espace d'échanges constants entre des fragments que l'écrivain redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs. En 1973, Roland Barthes revient, dans *l'Encyclopédia Universalis*, au chapitre « Théorie du texte » sur la définition de ce concept en empruntant l'idée de permutation des textes qui entre dans le processus de déconstruction-reconstruction d'un texte, expliquant que : « *tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* »²²⁷.

Plus tard, dans *Palimpsestes*, Gérard Genette élargit le concept d'intertextualité déjà amorcé par Julia Kristeva²²⁸ en parlant de « transtextualité », et comme le laisse entendre le préfixe 'trans', il s'agit d'un passage ou d'un voyage dans l'espace et dans le temps d'un ou de plusieurs textes et des changements qu'ils vont subir en contact du texte destinataire, ainsi que les influences qui vont toucher ce dernier. Il définit la transtextualité comme : « *tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes* »²²⁹. Il est intéressant de noter que dans les deux définitions de Roland Barthes et de Gérard Genette, les adjectifs : *reconnaissables* et *manifeste ou secrète* affirment que l'influence des textes antérieurs dans tout texte est incontestable et implique le lecteur, sans le citer, dans l'entreprise de la chercher afin d'éviter une lecture naïve qui se contente de lire un texte séparément de ses prédecesseurs.

Mais ce sont Umberto Eco et Michael Riffaterre qui vont diriger concrètement leurs travaux dans la perspective de la réception du lecteur. Le sémioticien et critique Umberto Eco croit en la perte d'innocence du lecteur par rapport aux textes qu'il lit. Selon lui, tout lecteur sait inéluctablement que d'autres textes existent et nourrissent des textes nouveaux, se fiant ainsi aux compétences critique et exégétique de tout individu face à un livre : « *aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes* »²³⁰. Ainsi, loin des intentions de l'écrivain, les interprétations se diversifient en enrichissant le texte lu de manières différentes dans des époques différentes. Cependant, et

226 - Julia KRISTEVA, *Séméiotikè*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1969, pp. 84-85.

227 - Roland BARTHES, « Théorie du texte », in *Encyclopédia universalis*, 1973

228 - Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.8.

229 - Ibid., p.7.

230 - Umberto ECO, *Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1985, p.101.

comme l'avait souligné Gérard Genette, c'est sans doute Riffaterre qui a le plus contribué, ces dernières années, à élargir le champ de l'intertextualité en la présentant comme « *la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »²³¹. L'approche de Riffaterre renvoie l'intertextualité dans le sens d'une théorie de la réception, et sa définition laisse une grande part de liberté au lecteur. Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur, et sa mémoire devient alors un mécanisme de production de la signification. Riffaterre définit l'intertexte comme étant l'ensemble des textes que la mémoire du lecteur peut rapprocher avec celui qu'il est en train de lire. Cet ensemble peut s'élargir ou se rétrécir en fonction de la mémoire du lecteur ainsi que du développement de sa culture. Il est donc un ensemble dont les frontières sont insaisissables, affirme Riffaterre :

*L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémoriales dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte.*²³²

C'est dans ce cadre que nous pouvons aborder *La controverse des temps* de Rajae Benchemsi, dans sa première de couverture. L'éditeur invite le lecteur dans l'univers du roman, et la quatrième de couverture lui apporte quelques informations sur l'intrigue. Il s'agit, alors, de l'histoire d'un amour impossible, dépourvu de tout désir sensuel entre Houda et Ilyas. La qualification d'Ilyass par « *un maître soufi comme le prophète du même nom* » ainsi que la traduction du mot « *Houda* » par le mot « *guidance* », nous renvoient sans doute à une thématique religieuse et précisément soufie, et nous guide vers une piste de lecture.

La quatrième de couverture ne cesse de nous étonner par la présence de personnalités historiques, Ibn Rochd, Saint Thomas d'Aquin et Ibn Arabi, ce qui nous pousse à se poser la question : s'agira-t-il d'un roman historique où les débats sulfureux entre philosophes et religieux occupaient la scène culturelle islamico-chrétienne ? Seul l'adjectif « *actuel* » (présent dans le texte de la quatrième de couverture) nous renvoie sans équivoque à notre époque contemporaine. On s'attend alors à un jeu de va-et-vient entre le passé et le

231 -Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Op.cit., p.9.

232- Michael RIFFATERRE, *L'intertexte inconnu*. In: Littérature, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7.

présent pour mettre en évidence ce « malaise dans la civilisation» que vivent des personnages en quête d'identité.

D'un point de vue global, la quatrième de couverture esquisse le contenu du roman où la fiction est mêlée à l'Histoire et au présent, et où des philosophes, des soufis et des historiens sont sollicités pour édifier un espace romanesque adéquat à la mise en scène de personnages hétéroclites. Ces derniers vivent dans une société postmoderne hétérogène où le moderne croise le traditionnel et où le spirituel côtoie l'athéisme le plus ardent. Il est alors tout à fait compréhensible que le texte de Rajae Benchemsi soit un patchwork de références où plusieurs sources sont entremêlées dans une mosaïque parfaitement conçue.

Celui qui parcourt l'œuvre romanesque de l'écrivaine sera sans nul doute frappé par l'abondance (la surabondance même) de citations, d'allusions et de références explicites ou implicites à des romanciers, des poètes, des peintres, des musiciens, des dramaturges, des sculpteurs, des textes sacrés européens et américains. Mais c'est certainement dans son roman *La controverse des temps* que le jeu intertextuel auquel se livre la romancière est le plus patent, et le plus intéressant. En effet, le roman recèle en son sein toute une série de références et de citations hétérogènes²³³, sans oublier un nombre important d'allusions, plus ou moins facilement repérables selon le degré de culture de chacun, qui donnent l'impression d'un véritable patchwork littéraire.

Dans *La controverse des temps*, la citation est fréquemment repérable puisque l'auteure, par volonté didactique sans doute, cite d'ordinaire assez fidèlement ses sources, de sorte que le lecteur se trouve en face d'une intertextualité dont le déchiffrage est immédiat. On rencontre, en effet, des citations non codées, opérant directement et servant le plus souvent d'exemple ou d'illustration aux situations présentes ou à venir dans la diégèse. La typographie des citations en Italien ne laisse aucun doute quant à l'intention de l'écrivaine.

Ainsi, les cinq citations du coran implantées dans le premier chapitre suivent une logique préméditée de la part de l'auteure, qui choisit d'introduire les premiers versets du coran « La Fatiha » dans la deuxième page du roman, ce sont des versets qu'on récite souvent avant d'entamer tout acte. Elle finit ce même chapitre par les derniers versets de Sourat « Al baquara », qu'habituellement les musulmans récitent lorsqu'ils terminent une entreprise quelconque. Il est à noter que « La Fatiha » est citée deux fois, pour entamer à chaque fois un récit. Le premier, assumé par la narratrice, est celui du conteur qui s'apprêtait à relater son histoire autour de l'entreprise littéraire du Monarque Alaouite Mylsmail, qui se résumait à rassembler en vingt-quatre volumes les gestes d'Al Antariyya, ainsi

²³³- L'auteur fait intervenir plusieurs personnalités, notamment des historiens, des philosophes, des artistes et des poètes.

qu'un ensemble de contes épiques de bravoure et d'héroïsme des chevaliers arabes. On tient à signaler que même si cette première citation ne se situe qu'à la seconde page du roman, elle entame le récit global puisque tout ce qui précédait n'est, en fait, qu'une description de l'espace qui se trouvait désaltéré par les méfaits du temps et l'insouciance des gens. Tandis que le second est un récit enchassé assumé par le conteur qui relate l'évènement de la rencontre entre My Ismail et les calligraphes et les copistes qui donna le coup d'envoi à l'entreprise souhaitée par le monarque. Ainsi, esthétiquement, l'auteure attribue à « La Fatiha » la fonction d'entamer un récit à l'instar de sa fonction d'inaugurer tout acte dans la vie des musulmans.

Dans le même jeu intertextuel, la narratrice ne manque pas de signaler un fait important concernant le conteur. Bien que le conte relève d'une tradition orale dont on ne connaît jamais l'affiliation, et rares sont les conteurs et leurs auditoires qui s'y intéressent, elle signale quand même les références du conteur : « Se référant à *Ibn al-Khatib* le conteur précisa » (CT, p.11). Cette mention est loin d'être fortuite, elle n'est nullement une simple information qu'elle octroie au lecteur, mais elle entre dans le jeu de contrastes et d'oppositions que l'auteure utilise dans ce roman pour accentuer les différences entre les adeptes d'une culture traditionnelle optant pour la rigueur méthodologique, et quelques intellectuels qui se contentent d'avaler toute information qui vient de l'Occident sans se donner le soucis de la vérifier.

Les deux autres citations du coran sont insérées au milieu d'un ensemble de citations et de références diverses qui vont de la poésie religieuse chrétienne, passant par quelques œuvres de la musique classique et finissant par le renvoi à l'art pictural. Dans cet enchainement d'intertextualité, la narratrice ne se soucie guère de la chronologie de ces œuvres, brassant ainsi les genres artistiques et les différents siècles pour montrer que la condition humaine est la même depuis l'éternité.

Après la visite aux prisons de My Ismail, où les captifs chrétiens séjournaient, chacun des visiteurs, la narratrice ainsi que ses compagnons, se réveilla en lui une part de cette histoire tumultueuse entre le Maroc et la France entre le XVII et le XVIIIème siècle. Nathalie, une française et ex-amie d'Ilyass qui faisait partie du groupe, commença la première à chanter des poèmes qui relatent les supplices du Christ :

Que chacun pleure amèrement la mort du Christ !

Jésus fut mené vers une colonne et dévêtu

Puis flagellé jusqu'au sang

Sur tout le corps

Comme un parjure, sans vergogne.

Lorsqu'il fut cloué sur la croix

Les Judéens l'apostrophèrent en le montrant du doigt :

Si tu es réellement le Christ tout-puissant envoyé par Dieu,

Descends donc de ta croix ! (CT., p.41).

En examinant les premiers vers qui insistent sur les souffrances du Christ, on déduit que Nathalie exprime indirectement ses convictions autour de cette phase de l'histoire. Influencée essentiellement par une littérature léguée notamment par des moines rédempteurs dont le but n'était nullement de laisser à l'Histoire des réalités historiques, Nathalie opère une similitude entre les sévices présumés des captifs européens et les supplices du Christ. Ainsi, toute la violence de la crucifixion est apposée sur l'image du monarque marocain My Ismail.

Dans les quatre derniers vers, on trouve une thématique relative à la trahison et à l'hypocrisie de l'homme. La narratrice, en tant que personnage, prend aussitôt la parole et enchaîne avec des intertextes qui font référence à la peinture religieuse chrétienne qui façonne dans son esprit les différentes images du Christ : « *Je m'aperçus à ma grande surprise que seul l'art pictural nourrissait en moi l'image ainsi que l'idée même du Christ* » (CT., p.41). Elle choisit de commencer par évoquer la toile célèbre *Le Christ* de Greco, qui met en scène Jésus Christ en train de chasser les marchands du Temple pour rendre à ce lieu son aspect religieux et spirituel, et le mettre à l'écart de l'immondice humaine. Le lecteur a l'impression que la narratrice explique les derniers vers que Nathalie a chantés. À travers ce tableau, elle nous étale les raisons qui ont poussé les juifs à se comporter d'une manière hostile avec Jésus Christ. La scène du marché, qui montre un Jésus en puissance menaçant les intérêts matériels des marchands, explique nettement l'attitude des juifs vis-à-vis du Christ. La narratrice se réfère ensuite au *Baiser de Judas*, l'œuvre de Giotto qui devint métaphore de la trahison et de l'hypocrisie humaine. Dans cette toile, Giotto, le peintre italien, met en scène Judas en train d'embrasser Jésus, non par amour, mais pour désigner aux soldats romains l'homme qu'ils devaient arrêter.

Il est tout à fait clair que ces deux œuvres picturales sont en parfaite harmonie avec les quatre derniers vers qui relataient la passion du Christ, toutefois il est légitime de se poser la question : en quoi se rapprochent-elles de l'affaire des captifs chrétiens au Maroc sous le règne de My Ismail ? Il est évident que la narratrice met l'accent sur le comportement de l'homme vis-à-vis d'autrui qui porte d'autres convictions parfois entièrement opposées. My Ismail incarnait

cet autrui issu d'une autre culture et d'une autre religion. Il a pu tenir tête aux français et aux espagnols désireux de mettre le Maroc sous leur tutelle. Ainsi, les profits directs de ces deux grandes forces de l'époque se sont trouvés bloqués. Il était alors indispensable d'organiser « une compagne médiatique » hostile qui consistait à noircir l'image du monarque, et attiser la compassion des chrétiens d'Europe en usant de mensonges. N'est-ce pas là le fil conducteur qui lie deux évènements chronologiquement séparés : l'avidité de l'homme qui le pousse à renier toutes ses valeurs humaines si elles s'avèrent entraver son propre élan.

Le renvoi à l'art pictural ne s'arrêta pas avec les deux toiles citées ci-dessus, mais l'auteure continua son jeu intertextuel par l'évocation d'autres œuvres issues de siècles différents et qui représentent toutes les scènes des sévices que le Christ a subies : *La Montée du calvaire* de Tintoret (1565-1567), *Le Couronnement d'épines* du Titien (1542 - 1543), *La Descente de Croix* de Rembrandt (1634) et *Le Christ* de Dali (1951). Ainsi, le lecteur voit défiler devant ses yeux l'histoire du monde chrétien débutant avec la trahison et perpétrant la violence : « *Le Baiser de Judas* de Giotto [...] constituait à mes yeux l'origine même du drame de toute la chrétienté [...] C'est de là que devait jaillir le sang et c'est de là qu'il jaillit » (CT., p.42). Pourquoi évoquer cette histoire sanguinaire au moment où il est question de discuter le despotisme présumé du monarque marocain My Ismail? Il serait naïf de croire que Rajae Benchemsi insère cette histoire pour prouver son érudition en matière artistique, mais elle le fait en réplique contre les accusations adressées à My Ismail.

Envahie par tant d'images et de représentations du Christ que l'art pictural occidental a véhiculé durant des siècles, des images pleines de violences et de haines qui ont imprégné l'inconscient occidental, la narratrice reprend ses esprits comme si elle voulait chasser toutes ces atrocités de son esprit, et récupérer une image qui reflète la paix et la sérénité, ainsi que l'image glorieuse du Christ véhiculé par le coran : « *Je crois bien que, sans grand effort, je décidai de réhabiliter l'image d'un Jésus tout en gloire et qui m'est autrement plus familier. Je récitai quelques versets de la sourate al Fath : Dieu fait descendre la sakina (sa présence) dans le cœur des croyants pour augmenter leur foi.* » (CT., p.42)

C'est ainsi que la narratrice, dans son jeu intertextuel, enchaîne avec l'évocation du *Christ pantocrator*, ces œuvres picturales dont le thème est le Christ glorieux au-delà du monde terrestre, s'opposent aux autres scènes de la vie terrestre de Jésus imprégnée spécialement par les thèmes de la Passion et la Crucifixion. Mais aussitôt, dans le labyrinthe de contrastes qui façonne tout le roman, la narratrice revient aux oppositions qui séparent les conceptions chrétiennes et musulmanes en faisant appel, cette fois ci, à la musique spirituelle issue des deux cultures :

*Je pensai soudain que, si les voix grégoriennes exaltent la souffrance du Christ et la tragédie de la crucifixion, les voix arabes dans la tradition musulmane du *sama'*, quand elles louangent le prophète ou récitent des versets du Coran, célèbrent l'infinité du mystère divin mais aussi une allégresse toute particulière à l'Islam, due en partie probablement au pardon que Dieu accorda à Adam pour la faute originelle. (CT., p.44).*

Ce n'est qu'après ce détour par la musique spirituelle que la narratrice se réfère une autre fois au texte coranique pour marquer la différence entre les conceptions antagonistes du Christianisme et de l'Islam. Il s'agit des versets coraniques du *Sourat Al Imram* qui retrace la généalogie du Christ et de sa mère en insistant sur son caractère humain et ses déboires avec son peuple, mais sans aucune allusion à la violence ou à l'effusion du sang qui a hanté l'esprit chrétien : « *Les anges disaient : Marie, Dieu t'a choisie et purifiée, il t'a choisie entre les femmes des mondes [...] Les anges disaient : Marie, Dieu t'annonce une parole de Lui, son nom est le messie Jésus fils de Marie. Il sera illustre dans cette vie et dans l'autre et l'un des proches du Seigneur.* » (CT., p.44)

Il est notoire de signaler que tous les textes coraniques cités ci-dessus sont traduits en français, ceci ne laisse aucun doute sur les lecteurs visés par Benchemsi. Certes le roman est destiné avant tout au lectorat marocain dont les connaissances sur l'histoire marocaine sont réduites, mais l'auteure ne se contente guère de ce public et destine son roman au public occidental, spécialement le public français qui est le plus concerné par cette histoire commune qui a relié les deux peuples. Le lecteur qu'elle vise est un lecteur averti, il est sensé remettre en question ses idées reçues, les branler en les confrontant aux différentes références qu'elle propose. Le but de l'écrivaine n'est nullement le convertir pour adopter ses propres conceptions, mais l'inciter à relire l'Histoire pour accepter l'autre dans toute sa différence. C'est pour cette raison, sans doute, qu'elle use d'une autre intertextualité, recourant aux historiens français et marocains ayant vécus dans des siècles allant du XVII^e au XX^e siècle²³⁴, et à d'autres écrivains qui se sont intéressés aux relations franco marocaines au XVII^e siècle.

Afin d'éviter de donner à son roman l'aspect d'un livre d'histoire ou d'une dissertation qui soutient une thèse quelconque d'une manière chauvine, les références à ces personnes ne suivent aucune logique chronologique, et ne sont nullement confrontées les unes aux autres pour défendre une position contre

²³⁴ -L'historien français Henri de Castries (1850-1927), les historiens Abdallah Laroui (1933-) et Younès Nekrouf, al-Ifrani (mort en 1738), Al-Nassiri (mort en 1897), Benzidane (1878-1946), le capitaine anglais John Braithwaite (1696-1740), Le père Henry de Koehler, Germain Mouette (1651-1691), Dominique Busnot (1647-), Ernest Renan (1823-1892).

l'autre. On les trouve éparpillés le long du roman respectant ainsi la seule logique du récit. C'est ainsi que dans une réplique à Hiba, une universitaire dont la thèse a été consacrée au concept de l'état chez Hégel et qui s'est contentée d'une seule référence pour prendre sa position, la narratrice dévoile les failles dans la méthodologie de sa locutrice, sensée être une adepte de l'esprit critique vu sa spécialité : « *Oh ! Les avis sont si divergents. D'autres historiens lui (Moulay Ismail) ont consacré plus d'intérêt. Et entre al-Ifrani, al-Nassiri, Nekrouf ou même certains orientalistes, il n'est rien de plus aléatoire que de vouloir porter un jugement définitif. Le tout est de trouver un équilibre.* » (CT., p.82).

Dans un but didactique, l'auteure cite des références issues des deux camps, or comme nous l'avons signalé, l'intertexte dans ce roman suit la logique du récit global. Ainsi, l'historien français Henri de Castries, Le père Henry de Koehler, le captif Germain Mouette, le Père rédempteur Dominique Busnot et l'historien anglais John Braithwaite sont cités au sein du micro récit qui relate les évènements qui se sont déroulés lors de la visite de la narratrice et ses compagnons aux palais et aux prisons de My Ismaïl.

Henri de Castries et Henry de Koehler sont cités au même moment du récit quand la narratrice évoqua cette légende proférant que le monarque alaouite enterrait vivants les captifs chrétiens et les esclaves dans les murailles des prisons. Dans l'économie du texte, la narratrice se charge elle-même de rapporter en style indirect les propos du premier, mais n'hésite guère à introduire une citation du second : « *De combats avec des fauves, d'esclaves enterrés vivants dans les murs de maçonnerie, crucifiés, coupés en morceaux lorsqu'ils vivaient encore, de cela il n'est pas question.* » (CT., p.23). Certes, l'auteure implique le lecteur dans son entreprise de la recherche de la vérité autour de My Ismaïl en l'incitant à aller fouiner dans ces deux références, mais le souci de l'écrivaine est didactique et méthodologique puisqu'elle cite la référence la plus fiable et ne manque pas de le signaler : « *L'unique et véritable référence demeure celle d'Henry de Koehler* » (CT., p.23). Bien que les propos d'Henri de Castries sont rapportés indirectement par la narratrice, leur importance réside dans le fait qu'ils vont introduire un peu plus loin dans le récit deux autres figures qui ont joué un rôle essentiel dans la calomnie historique contre My Ismaïl, il s'agit du captif Germain Mouette et Dominique Busnot : « *Henri de Castries, rappelait que [...] les comptes rendus, particulièrement ceux des missionnaires, étaient les seules sources et qu'ils étaient très sujets à caution, ayant été rédigés pour l'édification du lecteur et pour solliciter sa charité pour leurs œuvres de rédemption* » (CT., p.23).

La littérature barbaresque qu'ils ont léguée a été vulgarisée et mise à la disposition du grand public, ce qui a contribué d'une manière ou d'une autre à façonner l'image de My Ismail et des marocains en général chez une bonne partie du public occidental, le témoignage de Mustapha, le conservateur attaché au

palais de My Ismail à Meknès, le laisse entendre : « *Cela arrive presque systématiquement avec les visiteurs étrangers. Non pas les chercheurs qui viennent assez régulièrement mais les touristes.* Avant même de venir ici, ils ont déjà lu Germain Mouette et Dominique Busnot, qui avaient tout intérêt à calomnier le sultan pour obtenir de l'argent pour leurs ordres » (CT., p.34). La narratrice ne se préoccupa nullement de donner plus d'informations sur ces deux personnes pour ne pas alourdir son récit, mais également pour laisser au lecteur la tache de chercher lui-même ce qui figure dans les récits de Germain Mouette et Dominique Busnot vu qu'ils sont encore à la disposition du grand public qui se désintéresse complètement de lire les travaux des chercheurs et se contente des textes de propagande.

Toujours dans le jeu d'opposition et de contraste qui truffe *La controverse des temps*, et loin des discussions autour de My Ismail et cinq siècles avant sa naissance, l'auteure ravive la mémoire du lecteur et l'invite au XIII^e siècle pour assister aux débats entre philosophes et soufis. Bien que l'écrivaine ait cité plusieurs philosophes et soufis tels que Ibn Tufayl, Chuchturi, Al Hallaj, Ibn al-Fafid, shaykh al Kamil, Al Jazouli, pour mettre en valeur la grandeur de la culture islamique, elle focalisa son attention sur deux figures éminentes de cette culture, il s'agit du grand soufi Ibn Arabi et du philosophe Ibn Rochd. Comme il s'agit de discussion savante, l'espace réceptacle du récit n'est plus Meknès, la capitale politique de My Ismail, mais plutôt Marrakech, la ville qui a abrité plusieurs savants musulmans et recueille les dépouilles de quelques-uns d'entre eux, à l'instar de Ibn Rochd et de son maître Ibn Tufayl.

Cette intertextualité va de pair avec le récit secondaire qui met en scène la relation amoureuse unidirectionnelle qui lia Houda, l'universitaire spécialiste de Hegel et Ilyass, le maître soufi. L'auteure usa du récit de cette relation qui n'atteignit pas une fin heureuse en unissant Houda et Ilyass par les liens du mariage vu les divergences de leurs finalités, pour nous rappeler les débats entre philosophes et soufis à l'âge d'or de la culture islamique, et ce, à travers l'évocation du micro récit de la première rencontre entre Ibn Arabi et Ibn Rochd à Cordoue, citée dans *L'Illuminations de la Mekke d'Ibn Arabi*. Cette rencontre se déroula quand Ibn Rochd était déjà dans toute sa grandeur tandis qu'Ibn Arabi faisait son apparition sur la scène culturelle islamique

Je (Ibn Arabi) me rendis un beau jour à Cordoue auprès du qadi Abu L-Walid Ibn Rushd. Il désirait me rencontrer, ayant entendu parler de l'illumination que Dieu m'avait octroyée lors de ma retraite ; il s'était montré étonné de ce qu'on lui avait appris à mon sujet. Mon père, qui était l'un de ses amis, m'envoya chez lui sous prétexte d'une commission quelconque, en réalité pour lui permettre de s'entretenir avec moi. À cette époque, j'étais un

jeune garçon sans duvet sur le visage ni même de moustache. À mon entrée, le philosophe, de sa place, vint à ma rencontre en me prodiguant les marques démonstratives d'amitié et de considération, et finalement m'embrassa. (CT., p.133).

Les propos d'Ibn Arabi prouvent le respect mutuel entre Ibn Rochd et lui-même, entre le rationnel et le religieux. L'éminence de celui-là ne l'empêcha point d'aller rencontrer un jeune qui faisait encore ses premiers pas dans les sciences religieuses, l'intertextualité revêt alors une fonction didactique. L'auteure fustige discrètement l'attitude des intellectuels contemporains qui, sous l'emprise du rationnel, rejettent tout le patrimoine traditionnel, le religieux en l'occurrence, sans connaissances approfondies, se basant généralement sur les interprétations des écrivains occidentaux ou sur celles des intellectuels arabes contemporains, eux-mêmes sous l'influence parfois de conceptions irrationnelles. Ainsi, Ilyas montra à Houda que *la foi et la raison* ne s'opposent pas et que, pour des raisons occultes, les latins, et notamment les théologiens qui avaient traduit et commenté *Le Discours décisif*, d'Ibn Rochd après sa mort, avaient tronqué sa pensée et lui ont fait subir des déviations douteuses. Dans sa dissertation, Ilyas ne manqua pas de mentionner à sa locutrice que Ibn Rochd invoquait quelques versets du Coran pour argumenter sa pensée dans ses méditations philosophiques, une information qui laissait Houda, la spécialiste de Hegel, stupéfaite : « *Vous savez, je suis surprise de ce que vous me dites car je n'ai abordé Averroès qu'à partir, essentiellement, d'Ernest Renan et de quelques philosophes arabes contemporains. Et comme vous pouvez l'imaginer, j'étais persuadée qu'il était l'emblème même du rationalisme et de la raison.* » (CT., p.156).

La clause de *La controverse des temps* est surprenante dans le sens où la problématique qui a déclenché le récit global est absente, il n'est plus question de My Ismail et des discussions autour de son despotisme présumé, mais de la relation entre *la foi* et *la raison*. Respectant ce parallélisme qu'on a déjà mentionné auparavant, le roman se termine à la fois sur le récit des funérailles d'Ibn Rochd à Marrakech et sur la fin de la relation entre Houda et Ilyass. L'auteure n'hésite pas à faire référence au passage des *Illuminations de la Mekke* qui rapporte la réplique du grand soufi Ibn Arabi quand il vit pour la dernière fois le corps d'Ibn Rochd sur la monture qui le portait lui et ses livres: « *Je me dis alors à ce sujet : d'un côté le maître, de l'autre ses œuvres. Ah ! Comme je voudrais savoir si ses espoirs ont été exaucés !* » (CT., p.194). Contre toute interprétation réductrice qui voit dans cette réplique une tentative de la part d'Ibn Arabi de discréder le grand philosophe, le substantif 'maître' intervient pour mettre en évidence la grande estime qu'avait le soufi pour le philosophe. Certes, le souhait formulé dans la dernière phrase de cette réplique prouve que dans la conception d'Ibn Arabi, la philosophie est insuffisante à expliquer l'au-delà de la mort, mais sans être intolérant à sa pensée, il savait qu'il ne détenait pas toutes les ficelles

pour accéder à toute la vérité. Nul doute que les intentions de l'écrivaine étaient de donner des enseignements aux intellectuels contemporains qui rejettent, voire excluent l'autre et sa pensée souvent avec mépris.

Il est clair que, pour mettre en évidence les controverses de l'Histoire, l'auteure crée des récits qui vont en parallèle avec le jeu intertextuel. L'intertextualité devient elle-même le moteur de ces récits, en aidant le lecteur à mieux les décoder à travers les oppositions et les dichotomies qui truffent le roman du début jusqu'à la fin. Ainsi, par l'incorporation de ces éléments intertextuels, le texte devient, en lui-même, porteur de dynamique et il s'autonomise. Il n'est plus le berceau d'un sens fixe, mais le lieu d'interaction entre différents textes.

Si l'on accepte la présence de l'intertextualité en tant que postulat dans la construction de tout texte, force est d'interroger la fonction de l'intertextualité et d'en discerner les effets dans *La controverse des temps*. Nous avons montré qu'elle n'est nullement décorative ou exotique, mais au contraire, elle constitue une stratégie de signification orientée vers le lecteur. L'intertextualité ne peut se limiter à une reprise gratuite de textes, mais elle fait partie d'une stratégie d'écriture dont l'étude est incontournable pour déceler le tout unitaire qu'est le texte. La notion même de « stratégie d'écriture » ouvre un espace de dialogue entre le texte et le lecteur.

Au lieu de produire un roman historique qui s'intéresse à la vie de My Ismail ou retrace les débats entre philosophes et soufis, un roman qui pourrait ne pas avoir d'impacts sur le lecteur et risque de l'ennuyer, Benchemsi prétexte l'histoire pour décortiquer le présent. Ainsi, le sens circule d'un texte à l'autre ; de par cette circulation même, le texte n'est plus clos, enfermé dans une certaine volonté unique de l'auteur ou soumis au monde de la réalité. Certes, le roman affiche une méfiance critique envers la modernité, dans le sens social et historique du terme, accompagnée d'une certaine nostalgie ou idéalisation mélancolique de la tradition, mais en même temps, il présente des traits formels qui permettraient de le considérer comme un texte postmoderne.

Bibliographie :

- BENCHEMSI Rajae, *La controverse des temps*, Rabat , édition Marsam , , 2012.
- LAMONTAGNE André, Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique. *Études littéraires*, vol. 30, N° 3, été 1998.
- LAFAYE Caroline Guibet, *Esthétiques de la postmodernité*, téléchargeable depuis <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00730356>
- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, traduit de l'anglais par Catherine Collet & Chantal- Valée d'après le titre original, *The Language of Post-Modern Architecture*, [1977], Paris, Editions Denoël, 1985.
- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Duke University Press 1991.
- = GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Klincksieck, 2009.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1979.
- KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » in *Critique*, t. XXXIII, n° 239, avril 1967.
- KRISTEVA Julia, *Le texte clos*. In: *Langages*, 3^e année, n°12, 1968.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1969.
- RIFFATERRE Michael. *L'intertexte inconnu*. In: *Littérature*, n°41, 1981.
- BARTHES Roland, « Théorie du texte », in *Encyclopédia universalis*, 1973.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

Les Enjeux scripturaux du mythe de Shérazade dans l'oeuvre de Leila Sebbar

Ouafae HENNACH/Pr. Najat ZERROUKI

FLSH/UMPO

Introduction

Entre une errance involontaire, un exil imposé et une rupture avec la culture d'origine, « la littérature beur »²³⁵ a vu le jour, comme une littérature représentative de la deuxième génération des jeunes Arabes immigrés en France.

La littérature maghrébine d'expression française, est une littérature complexe. Déjà la composition de ce terme le dévoile : on a « Maghreb » et « expression française », deux univers culturellement différents. Cette littérature cherche à revendiquer l'identité des jeunes immigrés en termes d'opposition et de refus de l'autre.

Parmi les écrivains de cette littérature figure Leila Sebbar, née à Aflou en 1941, au sein d'une famille intellectuelle et métisse, un père algérien et une mère française. Son parcours personnel et professionnel était partagé entre l'Algérie et la France. Leïla Sebbar met en scène dans ses livres les tensions d'amour et de violence entre les deux rives nord et sud de la Méditerranée, Orient/Occident, Maghreb/France. Il s'agit, d'une part, de la condition de la femme arabe ; et d'autre part, de la génération immigrée en France et ses problèmes (le voyage, l'errance, et la quête d'identité).

Parmi ses écrits figure sa célèbre trilogie « Shérazade » où, à travers trois récits d'aventures, L. Sebbar suit le parcours d'une adolescente. Le premier, Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts retrace, dans un registre drôle, extravagant et réaliste, les dérives d'une fugueuse de banlieue et ses rencontres dans Paris. Cette jeune fille insoumise erre dans la ville et côtoie les univers les plus sombres (drogue, prostitution) à la recherche de son identité et de sa liberté. Ses aventures se poursuivent avec Les carnets de Shérazade où elle trace à travers la France sa propre géographie lyrique et amoureuse, au fil de ses cahiers, une

²³⁵ Selon Nacer KETTANE, dans le Larousse de 1986, « Beur vient du mot « arabe » inversé : arabe donne rebe, qui, à l'inverse, donne ber et s'écrit beur. Ce terme désigne les jeunes d'origine maghrébine ».

- Cette appellation est apparue au début des années quatre-vingts. Et le terme « beur » aurait été créé à la mode verlan en inversant l'ordre des syllabes du mot arabe : a-ra-beu donne beu-ra-a, puis beur par contraction. Le mot a été adopté par les journaux et les chaînes de télévision lors de la « Marche pour l'égalité et contre le racisme » lancée en décembre 1983 par un groupe de jeunes maghrébins.

terre nouvelle à la croisée de l'occident et de l'orient. Le fou de Shérazade narre la quête de Julien qui, depuis sa rencontre avec Shérazade à Paris, ne pense plus qu'à la retrouver, même si cela implique de parcourir le monde entier.

Les récits de l'immigration ont typiquement la forme d'un roman apprentissage. À mesure qu'il grandit le protagoniste découvre et apprend à manier les codes de la société dans laquelle il vit.

Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts est un roman qui met en scène un ensemble de jeunes immigrés qui se croisent et se rencontrent dans un squat. Une aventure qui mène ces jeunes à la quête identitaire et au rejet de toute classification.

Dans notre travail nous allons essayer de mettre le point au début sur le pluralisme culturel et la notion de l'exil qui signifie le déracinement, ensuite nous traiterons l'intertextualité où la mixité des textes.

1- L'étymologie du mot « beur » :

L'étymologie et l'évolution du mot « beur » illustrent l'hybridité culturelle et dynamique post-coloniale qui sont à la base de ce nouveau courant littéraire²³⁶. Beur est une inversion tronquée « d'Arabe ». À l'époque coloniale le mot arabe avait été contaminé par des connotations péjoratives qui lui sont restées accolées dans la mentalité de bien des Français après la décolonisation. Lorsque les enfants d'immigrés maghrébins se voient désignés comme des Arabes ils y perçoivent un regard stigmatisant auquel l'auto désignation « Beur » constitue une alternative plus valorisante. Ce néologisme incarne ainsi un esprit de résistance face à la population majoritaire de la métropole.

Après la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, que les médias français ont rebaptisé la Marche des Beurs, le terme beur est passé rapidement dans le langage courant de la population majoritaire. « Beur », c'est la désignation des quartiers défavorisés aux taux de criminalité élevé « les banlieues ».

I- Le pluralisme culturel :

Le pluralisme culturel serait cette conception admettant la diversité et des tendances culturelles. Le pluralisme culturel est plus que cela car qui dit "pluralisme "dit "multiplicité ".

²³⁶ Sylvie Durmelat, *Petite Histoire du mot beur : ou comment prendre la parole quand on vous la prête*, in « French Cultural Studies », vol. 9, 1998, pp. 191-207

1- L'exil :

Le terme "exil" est d'origine latine "exilium", son verbe est « exiler » qui signifie « éloigner d'un lieu, ou du pays natal » :

« L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la

culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire. »²³⁷

Ainsi, on constate que l'exil est un état social, psychologique ou politique découlant. Ce n'est pas un simple voyage, mais c'est un voyage poussé par des raisons politiques, économiques ou d'opinions, qui mènent les individus à s'exiler volontairement ou involontairement, et à choisir douloureusement un autre pays pour vivre. Ce qui implique une coupure, une fracture entre l'exilé et son lieu d'origine avec lequel il entretient une intimité toute particulière. Mais l'exil n'est juste un exil géographique, mais c'est un exil culturel et linguistique, loin de la culture maternelle, de la religion et de la langue. Ainsi, il perd ses racines, et s'inscrit involontairement dans une classification imposé d'un étranger dans les deux pays celui des ses origines et d'accueil.

1- L'acculturation par la double présence :

« La double absence » et « la double présence » sont deux expressions contradictoires utilisées par le sociologue Abdemalek SAYADE²³⁸ pour décrire les générations immigrées en France. Plus précisément, c'est une expression employée pour décrire la première génération immigrée en France. Elle exprime la présence mentale du pays d'origine chez les émigrés, malgré leur absence corporelle. Ce qui implique chez eux une présence corporelle et une absence mentale du pays d'accueil.

Quant à « la double présence », c'est une expression qui décrit l'appartenance à deux mondes différents en même temps. Les immigrés sont confrontés à deux cultures différentes, celle des parents et celle du pays natal (France) qui est considéré comme leur pays d'origine car ils sont nés en France, de

²³⁷ Aurélia KLIMKIEWISZ, « Le brouillon de l'exilé », in Salah BASALAMAH, « Les nouvelles figures de l'exil »,

<http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>

²³⁸ Abdemalek SAYADE, La double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré. Paris, Seuil, 1999, in <http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lectureabdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>

parents dont les racines sont ailleurs pour l'un ou pour les deux. Ces jeunes ne sont pas de immigrés pour la simple raison que la plupart d'entre eux n'ont pas émigré. Ils ont hérité le statut d'émigrés de leurs parents.

Dans *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, « la double absence » est représentée par les parents (de Shérazade, de Djamila,...). Ces derniers ont quitté l'Algérie pour des raisons personnelles, en laissant derrière eux leurs

souvenirs et leurs identités collectives, et espérant le retour définitif au pays natal :

« le père, Algérien, n'avait pas de comptes à rendre à la France, une fois installé en Algérie avec ses fils algériens [...] Djamila apprit, [...] que son père était retourner dans sa région natale du côté de Sétif » (p.30).

« La double présence » est représentée par l'ensemble des jeunes squatters à Paris (Basile, Krim, Djamila, Zouzou, Pierrot, Eddy...etc.). Ces derniers vivent un exil culturel et linguistique plus qu'un exil géographique. Ils sont exilés par rapport à la culture, à la langue d'origine, à tout ce qui construit les identités collectives :

Une fois elle [Shérazade] recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe [...] - Slogan ? Poème ? Chanson ? Injures ? - LANGUE INCONNUE...Elle ne comprenait ces textes que lorsque Julien réussissait à lire et à traduire ce qu'elle avait transcrit. (p.207)

Le personnage principal Shérazade ne ressent pas l'exil géographique ; l'exil qui la fonde, qui la constitue beaucoup plus, c'est celui de la langue qu'elle n'a jamais parlée, la langue de son père, l'arabe. Pour elle, l'arabe est en même temps la langue qu'elle n'a jamais connue et qu'elle a perdue après l'installation de ses parents en France : «*on peut perdre quelque chose que l'on n'a jamais eu mais qui était là.* »²³⁹

L'écriture renforce le processus de remémoration pour l'écrivain et lui permet d'atteindre ses objectifs aussi bien au niveau individuel qu'au niveau textuel. L'existence et la confrontation des différents textes qui appartiennent aux différentes époques de la part de Sebbar expriment son désir de dépasser le dialectique de Soi et l'Autre et d'offrir à ses lecteurs une nouvelle vision plus tolérante et plus optimiste.

²³⁹ Leïla SEBBAR, « Leïla Sebbar retrouve son pays natal, L'exil des mots », in Le Jeune Indépendant 10 septembre 2005.

II- L'intertextualité :

1- Ecriture du métissage :

Le terme métissage renvoie au latin mixtus : « mélange ». Le verbe mélanger veut dire : mettre ensemble des choses sans chercher ou sans parvenir à les ordonner.²⁴⁰

En optant pour l'intertextualité Leila SEBBAR, préconise la communication et le dialogue. Pour créer ainsi des nouvelles formes de sens. Car ce tissage et métissage des textes est étroitement lié au métissage culturel et linguistique. Ce roman de Leïla Sebbar s'inscrit parmi ses écritures mixtes. Elle cite un panorama des œuvres littéraires qui appartiennent à différentes cultures et différentes époques ; à titre d'exemple : Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, Le Journal de voyage de Delacroix et celui de Théophile Gautier.

Pour Mouloud Feraoun, on ne trouve pas seulement son nom, mais aussi une période de sa vie :

« Il [un ami du père de Julien] a été admis la même année que Mouloud Feraoun²⁴¹ : « Le 28 septembre, nous étions tous à Bouzaréa [...]. L'école normale d'Alger était la deuxième école normale de France, pour cent quatre-vingts élèves-maîtres français il y avait vingt Algériens. Emmanuel Roblès était alors en deuxième année... » (p.22)

Pour Delacroix, Sebbar a inséré un passage où il raconte son séjour au Maroc et en Algérie :

« 31 janvier. Travailé aux Femmes d'Alger. » ; « 29 mars. le lendemain, repris les Femmes d'Alger, la négresse et le rideau qu'elle soulève. » (p.192)

Elle a cité aussi un passage des chroniques algériennes de Théophile Gautier, tiré de son Voyage pittoresque en Algérie vers 1843 :

« Nous croyons avoir conquis Alger, et c'est Alger qui nous a conquis. Nos femmes portent déjà des écharpes tramées d'or, bariolées de mille couleurs qui ont servi aux esclaves du harem, nos jeunes gens adoptent le burnous en poil de chameau... Pour peu que cela continue, dans quelques temps d'ici, la France sera mahométane et nous verrons s'arrondir, sur nos villes, le dôme blanc des mosquées et les minarets

²⁴⁰ Le Petit Robert de la langue française.

²⁴¹ Mouloud Feraoun, Le Fils du pauvre, Ed. TALANTIKIT, Bejaia, 2002, p.153

se mêler aux clochers, comme en Espagne au temps des Mores... »
(p.191)

L'insertion de ces citations exprime la mixité des textes. On constate aussi, la forte présence du recueil oriental *Les Mille et Une Nuits*. L'écrivain établit la mixité avec ce recueil à plusieurs niveaux : la technique narrative, le thème de l'identité féminine, etc.

2- Le métissage littéraire :

Le texte littéraire est un espace dialogique en puissance, car il établit un échange entre l'écrivain et le lecteur.

Ainsi, comme l'explique Charles Bonn :

*«l'intertextualité désigne (...) le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations.»*²⁴²

Le terme d'intertextualité est introduit par Julia Kristeva²⁴³ à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme, et circonscrit par elle dans le domaine littéraire.

3- L'analyse paratextuelle :

L'analyse paratextuelle nous permettra de mieux expliquer le texte littéraire à travers tous les éléments tacites qui l'entourent. Ces éléments sont divisés selon Genette en deux catégories principales : le péritexte qui se résume dans le titre, les préfaces et les postfaces, les illustrations, la table des matières, les notes, les titres de chapitre ; et le péritexte qui se présente dans les critiques, les entretiens avec l'auteur, etc.

a. La symbolique du titre :

« Le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens,

²⁴² Charles Bonn, « Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française », Interférences culturelles et écriture littéraire (Communication au colloque international), Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002 in www.limag.com

²⁴³ Julia Kristeva, Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse, Seuil, coll. « Points », Paris, 1969, pp. 84-85in <http://www.fabula.org/atelier.php?Les relations transtextuelles selon G. Genette>

dans l'ambiguïté des deux autres fonctions (...) référentielle et poétique.»²⁴⁴

Avec le titre : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts...* nous sommes renvoyés à un élément de l'imaginaire à travers le nom de la sultane des Mille et Une Nuits. Le titre se compose d'un nom propre, d'un âge et des adjectifs qualificatifs. Il est sous la forme d'un signalement de police : description détaillée d'une personne :

b. Shérazade :

C'est un nom propre féminin écrit en caractère gras, très signifiant. Il a une fonction référentielle intimement liée à la fonction symbolique et poétique compte tenu de la magie et de la symbolique qui entoure le nom légendaire de la sultane. Le nom connaît de nombreuses graphies (*Shahrâzâd, Schéhérazade*). Cette multiplication des graphies implique la multiplication des interprétations.

Le mot « *Shahrazade* » se compose d'un radical « *Shah* » qui signifie "roi" en persan, et d'un affixe "zade" d'origine iranienne. Ce nom est un signe qui a son poids de significations. Il désigne la jeune femme qui possède le pouvoir de la parole, de l'imaginaire de la persuasion, de l'intelligence, du savoir et du désir.

c. 17 ans :

C'est l'âge de l'adolescence, cette période transitoire entre l'enfance et la jeunesse « *L'adolescence est aussi une période de rupture où le jeune abandonne certaines identifications pour en choisir de nouvelles*»²⁴⁵; elle se détermine par l'instabilité, l'errance, etc. Le titre nous donne par là une deuxième information sur l'âge de ce personnage féminin qui au long du roman est caractérisé par l'errance, le déchirement.

d. Brune, frisée :

Ces deux adjectifs qualificatifs doivent se traiter ensemble car ils constituent une paire. La couleur brune est une couleur tirant sur le noir. C'est une couleur réceptive et sensorielle. « Il correspond à la terre-mère. Il réveille la conscience des racines de l'être et les forces vives à retrouver. Ainsi, « *frisée* » vient du verbe friser qui signifie mettre en boucles. Leïla Sebbar a choisi ces deux adjectifs pour représenter les origines africaines de sa protagoniste ; et elle a essayé de le confirmer au long du roman à travers des différents passages :

²⁴⁴ Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 2005, p.30

²⁴⁵ Edmond Marc, *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Belgique, DUNOD, 2005, p.21

« La servante était aussi une nègresse, noire dans l'ombre du rideau presque noir. » (p.75)

« Basile parlait aussi comme un tribun, de l'histoire des nègres, de déportation, des révoltes d'esclaves, la première à Saint-Domingue. Basile lui prêta des livres sur l'Afrique noire, etc. » (p.87)

« il est allé en Afrique » (p.140)

« il a envoyé une lettre à Pierrot de la Côte-d'Ivoire » (p.140)

« - J'ai une copine qui s'appelle comme ça.

- Une nègresse ?

- Une moitié de nègresse. Elle est martiniquaise » (p.162)

e. Les yeux verts :

Les yeux constituent un signe physique « biologique ». La signification universelle de la couleur « vert » est l'espoir et le renouvellement.

En outre, « La chrétienté a (...) associé le vert à la communauté terrestre, l'islam réserve le vert à la religion (et au prophète), (...). Le vert, couleur de l'étandard de l'islam, n'est donc pas utilisé, par respect, dans la vie courante »

En effet, Sebbar affirme que :

« Le vert c'est la couleur de l'islam, les petites filles étaient habillées avec du vert. C'est une des couleurs des étoffes de l'orient, avec le rouge et le jaune d'or. Et c'est ma couleur préférée »

De cette citation, Sebbar considère la couleur verte comme étant une couleur de l'Islam ; elle signifie l'Orient et c'est sa couleur préférée. Dans ce roman, cette couleur est présentée comme le point de ressemblance entre les yeux de la protagoniste et de la jeune esclave Aziyadé. Ce personnage vient d'un des romans de Pierre Loti, Aziyadé (1879) où il raconte son expérience d'un amour malheureux à Istanbul (1876-1877) avec cette fille:

« Aziyadé appartenait au harem d'un vieillard turc. C'était une jeune esclave circassienne, convertie à l'islam.

- Pourquoi vous me parlez de cette femme ? Je n'en ai rien à faire.

- Elle avait des yeux verts, comme vous. » (p.7-8)

C'est aussi le point de ressemblance entre la protagoniste et les yeux de la femme dans le tableau de Delacroix :

« Elle remarqua que la femme de gauche appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la fouta rouge et dorée, avait les yeux verts.

- *Mais c'est vrai. C'est incroyable! Mais oui. Tu as raison. Elle a les yeux verts.* » (p.13)

Ses yeux interpellent le lecteur aux odalisques de la peinture orientale qui sont apparues au XIXe siècle ; ils reflètent le fantastique et le merveilleux oriental et mènent à des réactions inattendues :

« *Elle l'avait regardé tandis qu'il avançait vers ses yeux.* » (p.11)

Le titre indique donc que l'intrigue va s'organiser autour d'une figure féminine qui porte le même nom. Le titre est motivé par la référence au célèbre recueil des Mille et Une Nuits. Il fait se rencontrer l'Orient et l'Occident, l'Afrique et l'Europe. Le contraste de la couleur claire des yeux avec la couleur brune de la peau produit l'idée de mélange des races : « Brune, frisée » deux adjectifs qui nous réfèrent au continent africain, alors que les yeux verts caractérisent le peuple européen.

★ L'incipit :

L'écrivaine présente ses protagonistes, le lieu de la première rencontre. Elle commence le chapitre par une conversation entre les deux protagonistes (Shérazade et Julien Desrosiers) autour du nom du personnage principal et sa référence symbolique et légendaire à la sultane des Mille et Une Nuits (ce point sera cité traité ultérieurement). Ensuite, elle fait découvrir au lecteur sa protagoniste Shérazade à travers la description du foulard qu'elle porte toujours afin de se déguiser des yeux des policiers ; ces derniers qui interpellent les « jeunes gens qui portent une keffia [...] certains étaient sans papiers, et les flics les menaçaient de les arrêter pour vagabondage sans le faire » (p.9).

L'écrivain multiplie les indices qui peuvent donner une idée générale sur le contenu du roman et aident le lecteur à décoder le sens du roman et canaliser son attention sur la mise en parallèle des deux personnages féminins : Shérazade/Shéhérazade. Cette canalisation oriente le lecteur vers une hypothèse : Shérazade serait-elle une reprise modernisée de la sultane ?

★ Le personnage Shéhérazade/Shérazade :

Comment Leïla Sebbar a incarné l'image de la sultane des Mille et Une Nuits afin de donner une épaisseur et une puissance à son personnage Shérazade. Pour déceler cette image, nous recourons à l'étude sémiologique du personnage.

Philippe Hamon, dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », considère le personnage en tant que signe linguistique, c'est-à-dire muni d'un signifiant (image mentale du son, expression phonique) et d'un signifié (concept, contenu sémantique). Il distingue trois grandes catégories de signes

sous lesquelles nous tenterons de classer "simultanément ou en alternance" le personnage principal.

le personnage de roman se divise en trois grandes catégories selon la classification du signe linguistique :

- Personnage embryeurs ;
- Personnages anaphores ;
- Personnages référentiels ;

De ce fait, notre héroïne Shérazade appartient à la troisième catégorie selon la classification de Philippe Hamon²⁴⁶. Cette catégorie regroupe les :

« Personnages historiques (Napoléon III dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés. »

C'est une catégorie qui reflète la réalité ou des représentations fixes immobilisées par la culture à laquelle ils appartiennent. Ainsi, on enregistre un nombre important de personnages historiques et exactement de personnages féminins qui s'accordent avec le nom de la protagoniste Shérazade et qui renvoient le lecteur à une catégorie précise de femmes : les femmes révolutionnaires :

« Elle répondait, suivant la personne, à la question du prénom, Camille- ou Rosa. Pierrot lui avait expliqué qui était Rosa Luxemburg mais

elle avait choisi ce nom avant de savoir qu'on appelait cette femme révolutionnaire spartakiste. » (p.87)

« il en avait écrit plusieurs, une par jour, avec un nom différent chaque fois : Rosa, Kahina, Olympia, Suzanna, Leïla, Roxelane, mélangeant ainsi, à l'insu de Shérazade qui ne connaissait aucune de ces femmes célèbres, révolutionnaires, [...] poétesse arabe, sultane turque... » (p.103)

Dans ce roman, Sebbar présente une opposition binaire femme traditionnelle /femme moderne. Au long du roman, elle cherche à établir et défendre les droits

²⁴⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Poétique du récit, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

des femmes et sa révolte contre la conception traditionnelle. Cette conception selon laquelle :

« Les familles de colons ne favorisaient pas beaucoup les études des filles à cette époque-là. Elle avait appris comme toutes les écolières du village colonial à coudre, à broder, à entretenir une maison et une basse-cour, à cultiver le jardin attenant à la maison de ferme. » (p.16)

En lisant le roman, les deux héroïnes partagent le même objectif et la même mission : défendre la femme contre toute ségrégation et toute soumission. La sultane a choisi ses contes pour convaincre le sultan de renoncer à sa mauvaise décision et à ses mauvaises opinions sur les femmes. La jeune beure à travers sa fugue et ses déplacements tente de se libérer et de lutter pour la condition de la femme.

Mais la jeune « beur », qui se pose comme différente de la sultane des Nuits, est à la recherche de la syllabe perdue « hé » de son nom, la syllabe la plus suave, la plus orientale qui renvoie à son identité orientale. Ce manque initial indique préalablement la distance réelle qui sépare les deux personnages et la volonté de L. Sebbar de transformer le mythe de Shéhérazade en le vidant de son contenu dans cet espace de l'Autre, l'espace de l'immigration.

Conclusion

En guise de conclusion, Leïla Sebbar affirme que :

*« J'invente une moderne Shérazade, née de l'Afrique du Nord coloniale, dans une maison d'Aulnay-sous-Bois, fugueuse que Barbe Bleue aurait enfermée dans le cabinet des curieuses et égorgée, aussi inculte que la sultane des Mille et Une Nuits est savante, aussi rusée et raconteuse d'histoires. Avec Shérazade, je retrouve la mémoire de l'Orient, le mien, je le sais, elle aussi ».*²⁴⁷

Ainsi, Leïla Sebbar, dans son roman, crée une nouvelle Shérazade qui s'adapte aux circonstances et aux besoins du temps moderne. Sa Shérazade n'appartient pas à un harem ni à une famille bourgeoise. Le décor n'est pas l'un des palais merveilleux, et même ses personnages sont des jeunes gens qui appartiennent à une catégorie sociale moyenne. À travers ce roman, elle essaye de rapprocher les deux mondes – l'Orient et l'Occident – non seulement au niveau individuel mais aussi au niveau textuel afin de combler le vide qu'il y a eu lors de son éloignement de son pays natal ; et d'ajouter à son écriture la force et l'épaisseur.

²⁴⁷ Leïla Sebbar, L'Orient, ma rêverie, 2004, pp. 55-59.in

L'écriture comme processus de remémoration permet à l'écrivain de renforcer et d'atteindre ses objectifs aussi bien au niveau individuel qu'au niveau textuel. L'existence et la confrontation des différents textes qui appartiennent aux différentes époques de la part de Sebbar expriment son désir de dépasser le dialectique de Soi et l'Autre et d'offrir à ses lecteurs une nouvelle vision plus tolérante et plus optimiste.

Bibliographie :

- ✓ Sylvie Durmelat, *Petite Histoire du mot beur : ou comment prendre la parole quand on vous la prete*, in « French Culturel Studies », vol. 9, 1998, pp. 191-207
- ✓ Aurélia KLIMKIEWISZ, « *Le brouillon de l'exilé* », in Salah BASALAMAH, « *Les nouvelles figures de l'exil* »,
<http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>
- ✓ Abdemalek SAYADE, La double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré. Paris, Seuil, 1999, in
<http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lectureabdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>
- ✓ Leïla SEBBAR, « Leïla Sebbar retrouve son pays natal, L'exil des mots », in Le Jeune Indépendant 10 septembre 2005.
- ✓ Le Petit Robert de la langue française.
- ✓ Mouloud Feraoun, Le Fils du pauvre, Ed. TALANTIKIT, Bejaia, 2002, p.153
- ✓ Charles Bonn, « Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française », Interférences culturelles et écriture littéraire (Communication au colloque international), Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002 in www.limag.com
- ✓ Julia Kristeva, Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse, Seuil, coll. « Points », Paris, 1969, pp. 84-85 in
<http://www.fabula.org/atelier.php?Les relations transtextuelles selon G. Genette>
- ✓ Christiane ACHOUR et Simone REZZOUG, Convergences critiques, Alger, OPU, 2005, p.30
- ✓ Edmond Marc, Psychologie de l'identité soi et le groupe, Belgique, DUNOD, 2005, p.21
- ✓ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage», in Poétique du récit, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

L'Ambivalence spatiale dans Kiffe Kiffe demain et Les gens du Balto de Faiza Guene: Représentaions, Impact sur l'individu et sur l'écriture féminine

Siham SAHBI/ Pr. Sanae YACHOU

FPN/UMP/OUJDA

Introduction

Dans le cadre de la littérature beure, la relation qui unit l'écriture et l'espace est étroite. Par le biais de cette écriture, l'auteure abolit les limites spatiales qui marquent les frontières. C'est ainsi qu'on se trouve face à une ambivalence spatiale qui symbolise l'ambivalence identitaire dont souffrent les beurs dans la banlieue, déchirés entre deux cultures.

- Comment l'espace de la banlieue se présente-t-il comme un espace paradoxal?
- Comment l'espace de la banlieue influence-t-il l'individu?
- Comment l'espace de la banlieue influence-t-il le côté scriptural?

On remarque ces dernières années, que l'espace des banlieues en France connaît une multitude de problèmes sociaux. Les jeunes sont les plus concernés, on parle surtout d'une crise des banlieues : échec scolaire, manque de formation, racisme, refus d'insertion sociale, marginalisation et pauvreté ... Ils souffrent plus de l'inaccessibilité urbaine causée par le refus des Français d'accepter les habitants des banlieues comme citoyens Français même si ces derniers sont nés sur le sol Français. Dans ce même espace, l'individu en tire profit, en bénéficiant du droit du sol qui lui assure un statut économique social et idéologique. Donc, pour comprendre l'individu beur dans la société ou dans la littérature il faut lire et comprendre l'espace paradoxal qui le cerne.

Afin d'arriver à cet objectif, nous présenterons, dans un premier temps, l'espace dans son ambivalence à travers deux œuvres de Faiza GUENE. Dans un deuxième temps, nous verrons comment l'espace influence-t-il l'individu. Finalement, nous analyserons comment l'ambivalence spatiale influence-t-elle l'écriture surtout féminine.

La représentation paradoxale de la banlieue :

La représentation de l'espace dans les deux romans est une représentation paradoxale. Elle est présente sous forme d'un ensemble de dichotomies qui

réflètent une existence flue qu'on peut situer entre la présence et l'absence. Comment cet entre-deux se traduit-il à travers le texte?

Dans *kiffe kiffe demain*

Dans ce roman l'espace où évolue Doria, la narratrice, se présente dans deux images contradictoires: Doria est née en France, ce lieu pour elle reflète la moitié de son origine « *bled* ». Cet espace est favorable « *bonne vieille France* » car il a pris soin d'elle quand son père, le référent culturel de son pays d'origine a décidé de la quitter avec sa mère et revenir à son pays d'origine pour se remarier. Dorénavant, cette fille n'a que la France qui peut s'occuper d'elle et de sa mère. Effectivement, ce pays a pris aussi soin de sa mère délaissée par son mari jusqu'à la prise de position de sa vie. Ainsi, on remarque que dans ce lieu la femme souffre plus que l'homme.

En même temps, Doria est considérée comme étrangère du fait qu'elle est marginalisée par les Français. Ces derniers prennent même des décisions à sa place, à savoir: le choix d'une carrière de coiffeur sans l'interroger sur son avis.

La France est perçue par la narratrice aussi comme un pays d'exclusion qui tue les rêves. « *poupées des filles qui ne rêvent pas* » Cette image de la France diffère du regard exotique qu'avaient les immigrés de la première génération.

La représentation paradoxale de l'espace dans <i>Kiffe Kiffe demain</i> de Faiza GUENE	
LE REGARD POSITIF	LE REGARD NEGATIF
« Elle m'a dit que la première chose qu'elle avait faite en arrivant dans ce minuscule F2, c'était de vomir. Je me demande si c'étaient les effets du mal de mer ou un présage de son avenir dans ce <i>bled</i> . » p.2	« Il passe avec sa camionnette bleu ciel dans les petits villages de la bonne vieille France, le dimanche après la messe, et vend du pain de seigle, du roquefort tradition et du saucisson sec » p.19

Dans *Les gens du balto* Il est vrai que la représentation paradoxale dans les deux œuvres n'est pas la même. Dans *Les gens du balto*, un regard négatif et dysphorique domine dans la représentation de cet espace. Le regard positif se manifeste sur le côté latent: la représentation du bar comme lieu de fugue d'un vécu insupportable. En plus du fait que la France devient pour les jeunes de cette génération le seul espace qui peut les couvrir et les soutenir financièrement On peut comprendre la nature de ce lieu à travers l'analyse du statut social des personnages qui évoluent dans cet espace et le choix onomastique des lieux et des personnages :

Joel	Portrait négatif , antipathique, insensible et raciste
Tani ou bon Délinquant fils d'une famille mixte. Il deteste sa mère et veut à rien	une mère comme celle de Ali (femme traditionnelle)
jacques	Chomeur / accro de jeu de lotterie
yeznig	Déficient mental
Nadia et Ali Chacal, dits les jumeaux les marseillais ou les chacals	Ce sont deux jumeaux issus d'une famille d'origine algérienne. p.39 ils ne s'entendaient pas bien ensemble. Nadia s'attache à l'éducation de sa famille. Ali aime la vie de délinquance de son Joigny-les-Deux-Bords. Il boit de l'alcool comme eux et il veut sortir avec des blondes. p. 43
Magalie (française)	C'est une blonde française à l'âge de l'adolescence : Tout son souci est d'attirer l'attention de tous les garçons. p.19 Elle n'aime pas sa vie familiale ni ses parents qui sont bloqués dans une sphère temporelle. Elle voit la France comme un « bled pourri » comme la déjà fait sa grande sœur p.22
Madani Yéva	Emigré d'origine arménienne. Il lutte pour être accepté en France.

Le choix onomastique

L'onomastique employée par l'auteure est significative. Pour le choix Joigny-les-Deux-Bouts on comprend que l'espace dont parle la narratrice est les banlieues en France. Elle informe sur la dimension sociale des personnages et a aussi une valeur symbolique du fait qu'elle fait écho à l'intention de l'auteure de jeter la lumière sur ce point marginalisé où habite les maghrébins vus comme étrangers aux Français qui habitent le centre ville . Il reflète aussi le besoin de ces habitants, y compris de l'auteure, de s'éloigner de ce dernier pour améliorer leur condition sociale difficile vers un lieu plus confortable. Joigny-les-Deux-Bouts est une tentative par l'auteure de trouver un espace entre deux cultures, deux identités différentes.

Le choix onomastique des personnages est significatif aussi. Ils reflètent leur appartenance au pays d'origine : Nadia et Ali prennent des prénoms qui renvoient à leur origine Arabe et maghrébine. Taniel et Yeznig, les deux fils de Yéva portent des prénoms qui relèvent de leurs origines.

Certains noms montrent une connotation voulue par l'auteure pour les rendre médiocre. Le fait de qualifier Nadia et Ali de « chacals » leur donne un caractère d'animal qui vit en troupe mais isolé des autres animaux. C'est le cas des maghrébins qui vivent dans les banlieues séparés des français.

Le nom Joël est utilisé dans un cadre critique qui renvoie à son atteinte de calvitie qui explique la moquerie de ses clients avec le sens du mot Joël qui renvoie à la brillance (d'un poisson).

Où se situe la banlieue ? :

C'est un lieu qui se trouve entre deux espaces bien définis au niveau de ses frontières géographiques, au niveau de ses spécificités culturelles aussi .

- A-t-il des frontières géographiques? Non.
- A-t-il une spécificité culturelle ? Non . C'est un espace entre les deux qui se situe entre la présence et l'absence .
- A-t-il une vraie existence ? On pourrait dire que son existence est flue . Un lieu de crise, de choc entre deux espaces différents.
- Est ce que c'est un espace durable ou temporaire? Personne ne peut en juger. Son existence est liée à l'existence du phénomène banlieue / centre

Dans *kiffe kiffe demain* , la narratrice voit la cité HLM comme un espace écarté du monde :

*« Les seuls qui s'y intéressent, c'est les journalistes mythos avec leurs reportages dégueulasses sur la violence en banlieue »*P.125

Dans *Les gens du balto*, du fait que la narratrice généralise le choc et la crise, le monde décrit par les voix narratives qui se succèdent dans ce roman est scandaleux au point de penser à un apocalypse proche . Ce roman se situe ainsi dans la continuité du premier roman au niveau de la représentation d'une société en crise .

L'impact de l'ambivalence spatiale sur l'individu

Vu la représentation paradoxale de l'espace, l'individu est directement influencé. Il est entraîné à passer une situation de crise du fait qu'il n'arrive pas à s'identifier dans un lieu flu et presque inexistant. Le choc provoqué par la confrontation de deux cultures suspend l'individu qui ne se localise ni dans la France qui le marginalise, ni dans le pays d'origine qu'il méconnait. Comment se manifeste l'influence de l'espace ambivalent sur l'individu dans les deux œuvres ?

Dans *kiffe kiffe demain* Doria, la narratrice, a quinze ans et elle est déjà déenchantée de la vie. p.135 C'est kiffe kiffe demain p.76

Pour elle, la vie n'est qu'une brève illusion comme celle qu'on trouve dans les films. C'est une vie trop injuste p. 173 Sa naissance était une déception pour son père surtout du moment qu'il voulait un garçon au lieu d'une fille .p.135-136. Alors Doria tente tout d'abord de s'accepter comme fille. « *Je finirai bien par m'y habituer* »p.170. Elle avoue déjà qu'elle n'est pas extraordinaire. p.169 mais si elle était un garçon ce serait peut être différent .p.170 Elle maudit ainsi son père et le destin. P.22 qui a fait d'elle une fille et non un garçon comme le souhaitait son père.

Depuis que son père est parti au Maroc pour épouser une autre, Doria se trouvait renfermée p.9. Ses professeurs l'en remarqué et la « *qualifie d'une élève qui a l'esprit ailleurs* » p.45. Ils ont proposé chaque Lundi une séance de thérapie chez Madame Burland, remboursée par la sécurité sociale.

Pour échapper à sa réalité, la télévision était le monde fictionnel auquel elle fugue et se référence p.93. On pourrait avancer que c'est une fille qui n'existe pas dans la réalité: elle est aussi comme l'espace entre la présence et l'absence.

La présence de la mère soulage Doria un peu malgré qu' « *elle est présente que physiquement* » « *parce que dans sa tête, elle est ailleurs, encore plus loin que* » p.11 son père.

Au niveau de ses études, c'est une élève nulle, elle ne touche la moyenne qu'aux arts plastiques. P.23. Elle a « *marre de l'école* » p.27. Suite à son échec qui pouvait lui assurer une place dans l'école, elle est marginalisée au point qu'elle n'a même pas eu le droit de redoubler l'année. Les responsables ont décidé de l'inscrire dans une école de coiffure sans l'interroger sur le choix de l'orientation qu'elle désire. C'est une femme manipulée avec une faible personnalité.

Pour qu'au moins il se passe des choses dans sa vie .p.76. Elle faisait du *baby setting* chez la mère de Sarah qui a bien besoin d'elle, malgré qu'elle ne paye pas bien.

Dans son entourage, elle aime fort Hamoudi car tous les deux, ils n'aiment pas leur réalité et car il lui récite des poèmes d'Arthur Rambaud p27. Pour elle, Hamoudi c'est la poésie p.28. Mais, le changement constaté sur sa vie a rendu Doria déçue de lui pour un certain temps. C'était une déception qui s'ajoutait à celle de son père qui l'a quitté et des autres qui la marginalise, elle et sa mère. p .110-111.

Mais après un certain temps, Doria aussi commence à changer d'avis p.173 du moment qu'elle a maintenant seize ans p.169. Les séances de thérapie l'ont rendues mieux p.176 Le changement de sa mère depuis un an l'a influencée positivement, p.173 de même que le changement de Hamoudi. En plus, de la première histoire d'amour qu'elle a eu avec Nabil p.179-180 et dont elle est « *trop contente* » p.181, car il est peut être « *l'homme de sa vie* » p.129. « *C'est peut être ça la solution : garder toujours une petite histoire et ne plus avoir peur de perdre* » p.130. « *L'amour c'est aussi une façon de s'en sortir* » p.153, comme c'était le cas de Hamoudi. Elle est prête maintenant à vivre sa vie à sa manière « *kiffe kiffe demain je l'écrirais différemment* » p.188.

Ici, on note qu'il y a une tentative de sortir de la situation de crise de la narratrice par le biais de l'écriture d'une histoire liée à sa réalité.

C'est l'écriture d'une aventure qui va la sauver.

Mais est ce qu'il s'agit uniquement d'une crise identitaire ? A vrai dire, on peut qualifier la situation vécue par la narratrice, de situation de crise. En effet, cette crise a une relation avec le père qui a quitté son foyer pour rejoindre son pays natal avec l'intention de s'y installer et de fonder une deuxième famille. C'est comme si le père a emporté avec lui une partie d'identité de Doria. A la fin du roman, Doria est guérie, ce qui veut dire qu'elle n'a plus cette crise identitaire. A vrai dire la véritable identité de Doria ne s'inscrit pas dans l'opposition entre Orient et Occident, France et Maghreb . Il trouve sa place dans la multiplicité des cultures au sein d'un pays qui les englobe. Ce qui veut dire que le problème dépasse celui de l'ambivalence identitaire dans la société d'accueil.

De là, on peut déduire que le problème dont parle Doria n'est plus celui de la crise d'identité, il s'agit plutôt de la crise de situation dans laquelle Doria se trouvait : France de la banlieue et France du centre.

Dans l'œuvre, il y a aussi le problème d'intégration. On note une différence entre la génération des parents qui ont immigré en France et la deuxième génération des beurs. Ce qui est nouveau dans ce roman est qu'il ne présente pas le maghrébin né en France souffrant d'une étrangeté à l'égard du pays qui

l'accueille. Ce problème n'est plus celui de cette deuxième génération, il est plutôt celui de la première.

Ainsi, le problème de l'intégration ne se pose pas pour Doria, mais pour sa mère. Celle-ci réussit à surmonter le problème par le biais des cours de formation qu'elle a eu. Elle se fait une amie française, Jacqueline, qui lui raconte des histoires tirées de la Bible.

Il subsiste cependant des traces d'opposition entre les cultures, comme, par exemple, les enfants qui excluent Doria de leur jeu parce qu'elle a les mains colorées lors d'une fête arabe. Le contraste entre Doria et ses collègues ne relève pas tant de la différence de race que de l'opposition centre – banlieue.

« pouffiasse décolorées, permanentées, et liberté, égalité, fraternité » p.159

Le même cas est celui de la mère avec les assistantes sociales ou les modèles publicitaires. Le roman traduit aussi le problème qui émane des parents de la première génération et qui empêche la deuxième génération de s'intégrer en France sous plusieurs prétextes au lieu de les aider.

L'exemple du roman est celui de Sarma, devenue esclave chez sa famille et qui donne lieu à la fugue comme solution. Le père et le fils exercent un pouvoir d'autorité au sein du foyer maghrébin. Le fils emprunte la voie de l'autoritarisme du père. Comme il se situe dans une société qui le marginalise en tant qu'habitant des banlieues, il désire tout ce qui est révolte et rebelle . On note ici que la femme est plus concernée par la situation de crise que l'homme.

Dans *Les gens du balto*, on assiste à des personnages de différentes nationalités qui vivent dans un espace qui semble le seul refuge. Néanmoins, cet espace s'avère inamical insatisfaisant puisque tous les personnages sont insatisfaits de leur vie et espèrent l'améliorer. Ils ont la conscience qu'ils ne vivent pas dans le meilleur des mondes. Ils savent aussi qu'un monde meilleur existe quelque part ce qui augmente leur situation d'insatisfaction. Le nom de Joigny-les-Deux-Bouts est révélateur de sens. C'est la ville où on tente de lier entre deux situations, deux espaces, deux cultures, deux identités ...

Joël avant sa mort est insatisfait de sa vie. Il est en quête d'une identité autre que celle donner par ses parents. En fait, ils n'ont rien donné sauf une crise psychologique qui a rendu sa vie impossible. Au fond de lui-même il avait une crise qui s'est transformée en révolte. Cette dernière était traduite sous forme d'actes racistes vers l'autre. C'était comme une tentative de suicide qui va mettre fin à son errance psychologique. Il cherchait un autre espace qui peut le soulager. Du moment qu'il ne pouvait pas se déplacer dans le temps et dans l'espace puisqu'il est le propriétaire du bar, cela a déclenché une situation qui lui assure un voyage à un autre monde .Ce n'est qu'en haut de là qu'il peut être satisfait . C'est l'image d'un antihéros.

La mort de ce dernier était un fait déclencheur durant l'enquête d'une prise de conscience collective chez tous ceux qui fréquentent le bar et qui n'étaient pas vraiment conscients de la vie médiocre qu'ils sont en train de vivre. Cette prise de conscience donne lieu à une errance psychologique qui oblige les personnages à mener une enquête personnelle pour trouver la solution pour leur situation pathétique. L'évolution des personnages se développe en parallèle avec l'évolution de l'enquête. C'était un prétexte par lequel l'auteure rapproche le lecteur de la vie intime des personnages. En même temps, c'était un déroulement qui permet de libérer les personnages afin de trancher pour leur vie.

Yéva, d'origine arménienne est l'une des émigrées qui vit les problèmes qui découlent de l'immigration. Elle lutte dans l'espoir d'être acceptée dans le pays d'accueil. En même temps, elle a un problème pour trouver le vrai homme qui ressemble au modèle qui existe dans son pays d'origine. En effet, elle est déchirée entre deux modèles: celui de l'identité d'origine qu'elle veut garder et la nouvelle identité qu'elle veut adopter. Il s'agit d'une situation d'ambivalence identitaire. Sa révolte se manifeste sous forme d'un discours féministe.

La même ambivalence identitaire²⁴⁸ est plus manifeste chez les jumeaux, Nadia et Ali . Ils devraient être des représentants de la même identité du fait qu'ils sont nés du ventre d'une seule mère. Néanmoins, Nadia a l'identité enracinée dans ses origines tandis que Ali préfère l'identité du pays d'accueil. C'est ainsi que Nadia souffre plus que son frère de cette ambivalence identitaire. Si le frère souffre uniquement d'un problème d'intégration (crise d'identité entre France des banlieues / France centre) Nadia est en train de vivre un déchirement entre une identité d'origine qu'elle ne veut pas délaisser et une identité d'accueil dont elle ne peut pas s'en passer :(crise d'identité : identité d'origine / identité d'accueil / identité France des banlieues / identité France centre)

Il semble que la situation de crise chez les deux personnages jumeaux est héritée par la mère Yéva qui vit une ambivalence identité accompagnée par une errance spatiotemporelle. Elle a la nostalgie du retour vers son pays d'origine à savoir l'Arménie : une tentative de ressourcement d'un pays qui représente pour elle la fierté et l'honneur. Du fait, elle regrette son choix de mariage avec un immigré car elle aurait dû écouter son grand père et épouser un Arménien. C'est le retour nostalgique vers la vie qu'elle avait avec ses parents, elle revit le passé dans le présent, une véritable errance spatio-temporelle qui lui procure une certaine stabilité psychologique.

A vrai dire, ce n'est pas que les magrébins qui souffrent de cette crise d'identité. On assiste dans l'œuvre au personnage d'origine française Magalie qui

²⁴⁸ Najat Zerrouki, *Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : entre identité et altérité*, Edilivre, 2016, p.31.

confirme le manque de satisfaction dans l'espace où elle évolue. Pour elle, la France est un espace pourri qu'elle rêve de quitter vers l'Amérique. Son errance psychologique provoquée par l'insatisfaction l'amène à une errance spatiotemporelle qu'elle tente de réaliser dans l'avenir.

La présentation d'un personnage français qui est en train de vivre une crise d'identité est révélatrice de sens du fait qu'il accentue le degré de la crise dont souffrent les maghrébins. La France n'a rien donné aux parents de cette jeune donc elle ne doit s'attendre à rien aussi bien que les immigrés. C'est une vision pessimiste que donne l'auteur sur la France. Elle semble que Faiza GUENE veut dire aux lecteurs maghrébins voilà votre errance ne va pas connaître de fin autant plus que votre crise d'identité et c'est le moment de penser à d'autres solutions comme celle de Magalie : immigrer vers un autre pays d'accueil ou revenir à leur pays d'origine.

On note que dans ce roman, Faiza GUENE continue dans la même perspective. Son point de départ était individuel dans *kiffe kiffe demain* et dans *Les gens du balto* elle a tendance à se généraliser et à y insérer dans cette situation de crise même les français d'origine. Le pays d'accueil est dans une situation de crise qui se généralise.

Donc, chez Faiza GUENE il ne s'agit pas que de crise mais de choc du à un double refus qui met l'individu en suspend jusqu'au point de dire que la narratrice n'a pas une véritable existence du fait qu'elle n'a pas d'encrage dans le temps et dans l'espace. On se demande alors si c'est l'écriture qui va la sauver ?

L'influence de l'ambivalence spatiale sur le côté scriptural

L'écriture est pour les écrivains beurs le résultat du choc interculturel que les beurs sont en train de vivre. Faiza GUENE achève son roman *kiffe kiffe demain* par « *kiffe kiffe demain je l'écrirais différemment* » p.188. Le malaise suite au choc vécu pousse les beurs à tenter des issus pour en sortir. L'écriture demeure parmi les moyens. Le fait de retracer les événements chocs du vécu permet de s'exprimer par l'écriture, d'alerter et de dénoncer des injustices faites à leurs parents et à eux-mêmes. L'écriture est comme une voix active qui interpelle, revendique et réclame la place de ces jeunes citoyens dans la société française.

L'ambiguité du genre littéraire :

L'auteur a bien transmis l'ambiguité spatiale et identitaire sur son monde scriptural. Les deux romans objets d'étude sont difficiles à catégoriser. Alors peut-on les qualifier sous l'étiquette de l'autofiction ? On verra comment l'auteur brouille l'image du genre littéraire des deux textes et laisse penser à l'autofiction.

L'autofictionnel est-il le concept ambigu pour traduire l'ambivalence vécue par l'auteure. Tout d'abord, qu'est-ce qu'une autofiction ?

Doubrovsky propose la définition suivante à l'autofiction :

« *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.*²⁴⁹ »

Ainsi, l'autofiction traduit un alliage entre deux pactes contradictoires : un pacte autobiographique et un pacte romanesque et donne naissance à un pacte qu'on peut appeler « Le pacte autofictionnel » qui peut se qualifier d'un pacte oxymorique. Cela répond semble-t-il à l'expression de Sartre : « *c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une* ».²⁵⁰

L'autofiction ainsi ressemble bien au roman autobiographique. Dans ce dernier, l'auteur dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel aux événements du vécu qui sont réels pour pouvoir construire sa fiction, mais dans l'autofiction l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau destin qui dérive d'un moment à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre réel et fiction se retrouvent embrouillées.

Doubrovsky explique ainsi son projet : « *L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte*²⁵¹. » Cependant, cette notion reste ambiguë. On peut ainsi citer une multitude de définitions qui sont contradictoires avec celles de Dobrovsky.

Lecarme²⁵², par exemple, distingue deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme désigne que les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction. Quant à l'autofiction au sens élargi, est un mélange de souvenirs et d'imaginaire.

Il paraît que si on adopte la définition de Lecarme, on peut avancer que les deux récits de Faiza GUENE sont des autofictions vu le sens strict du terme avancer par Lecarme. Parmi les techniques narratives adoptées par l'auteure, on a dans *Les gens du balto* le choix du cadre de l'enquête pour témoigner à travers une voix polyphonique sur le vécu.

L'autofiction apparaît comme une autobiographie basée sur l'inconscient. C'est une écriture de la confusion qui traduit l'ambivalence spatiale et identitaire. Pour écrire à la manière beure, il semble qu'on est dans l'inconscient. Cela rejoint le fait

²⁴⁹ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

²⁵⁰ Sartre, Jean-Paul, *Situations X*, Paris, Gallimard, p. 145.

²⁵¹ Doubrovsky, *Ibid.*

²⁵² Lecarme, Jacques, "L'autofiction : un mauvais genre ? ", in Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.

que l'écrivain beur est sur un espace flu et une identité ambivalente qui rendent son existence nuancée entre la vie et la mort .

C'est ce qui explique dans *Kiffe Kiffe demain* le métissage culturel que la narratrice Doria a exprimé en rêvant d'un mariage arabe mais à l'église. De plus, dans *Les gens du Balto* on assiste à une multiplicité des langages qui se mêlent à la langue française pratiquée par les narrateurs de la banlieue lors du témoignage.

Pour écrire à la manière beure, on est dans l'inconscient du fait que les écrivains n'ont pas leur psychologie. Ce qui semble dire qu'on a besoin d'un nouvel espace bien défini où il faut faire disparaître cet espace pour pouvoir sortir de cette impasse de la banlieue.

L'écriture prend la forme d'une révolte, d'une violence contre une réalité difficile à supporter d'où le recours à l'ironie. C'est pourquoi on trouve que dans *Les gens du balto*, par exemple, on a la représentation des jeunes beurs comme des révoltés. Ils refusent de travailler dur comme leurs parents et ne peuvent pas non plus avoir des occupations qu'ils jugent importantes. C'est un refus réciproque. C'est ainsi ils ressemblent à des vagabonds dans un quotidien ennuyeux et décevant.

Ils sont à la recherche d'une manière pour passer le temps. Sous l'effet du choc culturel qu'ils sont en train de vivre, la violence remplace le travail et chasse l'ennui. Certains beurs échappent à ce choix et optent pour l'écriture. Pourquoi l'écrivain beur surtout la femme écrivent-ils ? Il est probable que c'est l'aventure d'une écriture comme le souligne Ricardou. Peut-être, c'est pour dire qu'ils existent et se sentir importants par rapport au monde à la manière de Sartre. Peut-être, c'est une manière de se libérer des affectes responsables d'un traumatisme dû à une condition sociale à la manière de Sebki. C'est ainsi, que la banlieue est vue comme une impasse qu'on peut la surpasser par l'écriture chez Faiza GUENE.

On se demande si les autres écrivains beurs écrivent dans la même perspective ? Si c'est le cas ne sont-ils pas ainsi en train de donner à la littérature beure un statut instable du moment qu'ils abordent le sujet d'instabilité ?

Les Voix traductrices féministes et l'image des femmes dans la langue : Le cas de Barbara Godard, Susanne Lotbinière-Harwood et Suzanne Jill Levine

Kaoutar Gannoun,
FPN/UMP/OUJDA

Réfléchir, c'est déranger ses pensées.

Jean Rostand

Introduction

Pour introduire cette communication, on n'a estimé intéressant commencer par ces mots qui résument quelque part ce qu'on veut enquêter dans ce travail. La citation appartient à Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), elle déclare en première personne de singulier le suivant: *Ma pratique de traduction est une activité politique visant à faire parler la langue en faveur des femmes.* A partir de cette définition on assiste à une redéfinition du concept de traduction dès un point de vue féministe. Les propos de Lotbinière-Harwood nous mènent à mettre en question la relation entre les études féministes, les études de genre et leurs traduction.

Néanmoins, la réalité du binôme femme et traduction ne date pas d'aujourd'hui ; à savoir que dès les années quatre-vingt-dix, un groupe de théoriciennes québécoises, d'études féministes et de genre dans la théorie de la traduction ont commencé des recherches dans ces champs. Les théoriciens et théoriciennes telles que Venuti, Bassnett, Toury ou Lefevre, entre autres, établissent clairement le besoin de rompre avec le concept traditionnel de la traduction en tant que processus anonyme et neutre pour pénétrer dans les études de traduction en incorporant des notions telles que l'idéologie, l'identité, les structures de pouvoir, la nation, etc. en remettant en question leur relation avec la langue.

Ce mouvement trouve rapidement sa place en Europe - et en Espagne concrètement, où les études de traduction ont une grande importance et un écho international, comme l'ont souligné Eleonora Federici et Vanessa Leonardi dans *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies* (2013). D'une manière générale, dès les années 80 à nos jours, la question a fait l'objet d'intenses débats qui ont été traités, dans plusieurs reprises, en parallèle avec les débats de la théorie féministe en général.

L'objectif principal des textes traduis par des femmes c'est identifier quelque part la présence patriarcale au sein de ces textes. De sorte que la traduction faite par les féministes redécouvre les textes non-traduits qui avaient été occultés, censurés ou négligés par l'idéologie dominante, et s'attachent à traduire les textes féministes de leurs consœurs en développant des méthodes de traduction non-conventionnelles.

1- La visibilité de la femme à travers le langage

Selon Susanne de Lotbinière-Harwood (1990), «rendre le sujet féminin visible dans le langage est un moyen important de mettre en pratique la politique féministe», et puisque le langage ne peut pas être neutre, elle est consciente du fait que, en tant que traductrice féministe, ses choix -de mots, d'œuvres à entreprendre - s'inspirent de la culture émergente des femmes, ce qui fait que les références choisies se retrouvent désormais dans le champ du travail des femmes. A travers la confection des dictionnaires féministes, d'une encyclopédie, des ouvrages théoriques, de la fiction, de la critique, des traductions, des préfaces aux traductions - tous ces éléments commencent à constituer une culture féminine (LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1990 : pp. 43-44).

De la même manière, Barbara Godard, spécialiste en traduction féministe, considère "la différence n'est plus un terme négatif "et la traduction devient ce qu'elle appelle une "transformance". Par conséquent, la traduction féministe, comme la théorie féministe, tente de montrer les différences car, comme dans la parodie, « la différence » est un facteur clé dans le processus de pensée et dans l'activité critique. La traductrice féministe affirmant sa différence critique, sa joie de relire et de réécrire interminablement, fait étalage des signes de sa manipulation du texte. Manipuler le texte en traduction, selon les traductrices féministes, signifie remplacer le traducteur modeste par un autre traducteur qui devient participant actif à la création de sens. Dans ce même sens, si on veut établir une comparaison entre la traduction et un miroir, sous la lumière des prétextes féministes, on peut conclure que bien qu'au début la traduction semble être un reflet du texte original et une copie exacte de celui-ci, mais lorsque nous nous interrogeons sur la nature du miroir, nous nous rendons compte que cela, au lieu d'être un simple objet de refléter la réalité, il peut la créer.

De la même manière, Suzanne Jill Levine (1983) associe son travail de traductrice à ce qu'elle considère comme l'option de Julia Kristeva pour "la dissidence de la femme, pour la subversion féminine comme processus de devenir". Suzanne Jill Levine est professeure du programme de doctorat en traduction à l'Université de Californie et l'une des traductrices les plus reconnues de la littérature anglaise en Amérique latine. Parmi ses œuvres, nous trouvons des traductions d'œuvres de Gabriel Cabrera Infante (*Tres tigres tristes* et *La habana para un infante difunto*). Elle a également publié son propre travail, *The Subversive*

Scribe (1991), dans lequel elle décrit le processus de traduction de ces romans et explique certaines de ses décisions de traduction, ainsi que les difficultés auxquelles elle a dû affronter.

Dans sa pratique de la traduction, Levine opte pour des stratégies "subversives", en particulier lors de la traduction du roman sexiste de Guillermo Cabrera Infante *La habana para un infante difunto*, qui, selon ses propres mots, ne se contente pas de "se moquer" et de "manipuler les femmes et leurs mots" (Cité par ARROJO, 1994 : p. 151).

Pour comprendre le rôle de la traduction féministe comme moyen de renverser l'ordre établi et de s'opposer au système patriarcal, il faut partir de l'idée que le langage construit notre vision du monde et de la réalité, car il n'est ni neutre ni innocente. En ce sens, Vidal Claramonte (2007: 82) déclare:

El lenguaje representa la realidad, que interpretamos desde nuestros prejuicios, desde nuestras creencias, valores, ideologías, y sobre todo desde nuestra posición de fuerza o debilidad, todo lo cual influye poderosamente en la interpretación, en la construcción que cada uno hacemos de nuestro entorno.

Donc, la réalité selon Vidal Claramonte est formée par la vision que nous créons à travers le langage, de sorte que ceci n'est pas seulement le reflet de la société, mais joue également un rôle important dans sa construction et sa mise en forme d'une manière ou autre.

2- Stratégies de traduction féministe

Comme on a mentionné auparavant dans l'introduction, le moment le plus important de la traduction féministe ou de la traduction féminine a eu lieu entre les années 80 et 90, entre les mains d'un groupe de théoriciennes et traductrices féministes au Québec - connu sous le nom d'école canadienne et parmi lesquelles se trouvent des traductrices telles que Luise Von Flotow, Susanne de Lotbinière-Harwood ou Barbara Godard - qui ont proposé un ensemble de stratégies de traduction avec lesquelles elles entendaient combattre la langue patriarcale dominante, en utilisant la traduction comme outil politique.

Parmi les objectifs de ces stratégies on trouve tout d'abord la création d'un lien de sororité ou d'attitude de solidarité féminine. De sorte qu'elles traduisent entre elles, recourent à la co-rédaction ou récupèrent des œuvres écrites par d'autres féministes. Le deuxième objectif, c'est atteindre une réforme linguistique et avoir, par conséquence, un impact sur la société; c'est-à-dire utiliser la langue et la traduction comme une sorte d'activisme politique, afin de contribuer à la construction d'une société non patriarcale.

Pour détailler les quatre principales stratégies employées par les traductrices féministes cités avant, nous nous appuierons sur une recherche réalisée récemment par Eva Peñarrocha Centelles (2018) à l'Université Jaume I de Barcelone. Le travail s'appuie du même sur d'autres recherches comme celles élaborées par Martínez-Carrasco et Frasquet (2015: 672-674), Castro (2008: 293-296) et Von Flotow (1991: 74-80).

2 .1. La supplementation ou la compensation

La première stratégie est la supplémentation ou la compensation. C'est une technique qui suppose l'intervention claire du traducteur dans le texte et avec laquelle il compense les différences entre les langues ou les cultures, notamment en termes d'expression de genre. Cette stratégie englobe l'explicitation du sexe féminin à travers l'utilisation de mot femme ou le fait d'indiquer en gras un élément qui pourrait faire référence à la marque de genre perdue lors de la traduction, comme on le voit dans cet exemple dans lequel Lotbinière-Harwood traduit «de l'un à l'une, de l'autre à l'autre» à «from one to one from the other to the other».

Une autre façon de compenser consiste d'ajouter à la traduction ce qui est sous-entendu dans la langue source, comme c'est le cas avec la traduction du français «le ou la coupable doit être punie» à l'anglais «the guilty one must be punished, whether she is a man or a woman», puisque le "e" ajouté au participe en français implique que la personne coupable est une femme. D'autres techniques de supplémentation également utilisées sont les termes neutres qui englobent les deux sexes («Québecois people» au lieu de «québécois»), l'utilisation de doublets ou l'explication de la marque masculine quand ce n'est pas un terme neutre («hommes québécois»).

2 .2. La métatextualité

Deuxièmement, nous trouvons la stratégie de la métatextualité qui consiste à inclure des paratextes, comme par exemple, des prologues, des notes de bas de page ou tout autre type de texte ajouté par lequel le traducteur expose les objectifs politiques de la traduction, explique et justifie certaines de ses décisions pendant le processus de traduction. C'est une stratégie dont l'objectif principal est rendre la traductrice visible et la montrer comme une créatrice active de sens au lieu d'être un agent qui reproduit simplement le texte original.

Concernant l'utilisation de cette technique, on peut citer comme exemple l'avant-propos que Lotbinière-Harwood a inclus dans la traduction anglaise de *Lettres d'une autre* (Lotbinière-Harwood, 1990: 9, cité dans Von Flotow, 1991: 79).

Dear reader:

Just a few words to let you know that this translation is a rewriting in the feminine of what I originally read in French. I don't mean content. Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language.

Encore une fois, on souligne à travers cette stratégie que la traduction pour Lotbinière-Harwood est une réécriture au féminin de ce qu'elle a lu à l'origine en français. Sa pratique de la traduction est une activité politique qui vise faire parler la langue pour les femmes. Donc sa signature comme traductrice signifie l'utilisation de toutes les stratégies de traduction féministes possibles pour rendre le féminin visible dans la langue.

2 .3. Le kidnapping ou le *hijacking*

La troisième stratégie est le kidnapping ou le *hijacking* en anglais. Comme son nom l'indique, à travers cette technique le traducteur s'approprie du texte original et faire des changements, substituant le générique masculin au générique féminin ou aux formes inclusives, inversant les éléments sexistes, etc. Certains exemples de cette stratégie on peut les trouver dans la traduction de *Lettres d'une autre* mentionnée avant, dans laquelle Lotbinière-Harwood réécrit l'ouvrage complet en générique féminin ou bien dans les traductions de Suzanne Jill Levine faites à plusieurs œuvres d'auteurs latino-américaines complètement inconscientes du féminisme.

2 .4. La co-rédaction

Enfin, la *coauthorship* ou la co-rédaction, que Lotbinière-Harwood a appelée *performance*, par laquelle l'écrivaine et la traductrice travaillent ensemble pour appliquer le concept de réécriture féminine en utilisant les stratégies précédemment mentionné. Dans ce cas, les deux objectifs fixés par les féministes canadiennes sont atteints, car, d'une part, il sert à éliminer le langage patriarcal dans leurs traductions et, d'autre part, à renforcer la solidarité et la collaboration entre les femmes.

Conclusion

Pour conclure, chaque acte de traduction est volontairement ou involontairement attribué à une idéologie particulière et le fait de ne pas se positionner pour une particulière ne l'exempte pas, car alors c'est l'idéologie dominante - perçue comme neutre - la qui adopte; dans ce cas, l'idéologie patriarcale. Martin Ruano (2006: 218) est également d'accord avec ceci et pense du même que: «*Hemos de saber que estamos expuestos a la influencia del discurso*

hegemónico [...] el discurso del poder, el predominante, tiene, en efecto, un inmenso potencial imantador, cegador incluso». Cela veut dire que la plus grande différence est que, si les féministes modifient le texte consciemment et sans cacher le fait qu'elles partent d'une idéologie particulière, le reste des pratiques le font d'une manière invisible en se déclarant complètement objectif et fidèle même si à l'origine, consciemment ou inconsciemment, ils coïncident avec l'idéologie patriarcale dominante.

La présente Journée d'Etude, intitulée : « Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention », organisée par le Master Littérature et Traduction, Département de Langue et Littérature françaises, Faculté Pluridisciplinaire de Nador, s'inscrit dans la même ligne de ces débats qui ont donné de nombreux et très intéressants fruits, prétendant explorer ce sujet à partir de l'interdisciplinarité et de l'intersection théorique et pratique. Il s'agit d'une invitation pour questionner et enquêter sur la traduction et les études de genre dès le point de vue culturel et littéraire et non seulement dès la perspective strictement linguistique.

Bibliographie

ARROJO, Rosemary (1994): "Fidelity and The Gendered Translation". TTR, 7 (2), 147–163. <<https://doi.org/10.7202/037184ar>> Consulté le 20/09/2019

BANNERJEE, Rohini (1998) : « La traduction féministe » In *Colloque sur la traduction*, organisé dans le cadre du cours FR 5016, pp. 128-136. <<https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/download/5015/4520>> Consulté le 13/05/2019

CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2008): «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista», in *Lectora*, 14: pp. 285-301.

CLARAMONTE, Vidal et ÁFRICA M. Carmen (2007): *Traducir entre culturas*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (1990): *Preface to Lise Gauvin's Letters from Another*. Toronto, Women's Press

DE LOTBINIERE-HARWOOD, Susanne (1991): *Re-Belle et Infidèle: La Traduction comme Pratique de réécriture au féminin*. Toronto: Women's Press.

FEDERICI, Eleonora et LEONARDI, Vanessa (ed.) (2013): *Bridging the gap between theory and practice in translation and gender studies*. Cambridge Scholars Publishing.

GODARD, Barbara (1990): "Theorizing Feminist Discourse/Translation", pp. 87-96,

LEVINE, Suzanne Jill (1975): "La escritura como traducción: Tres tristes tigres y una Cobra", in *Revista iberoamericana*, Vol. 41, N°. 92, pp. 557-567.

LEVINE, Suzanne Jill (1983). "Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's Inferno" *Sub-stance*, 42, pp. 85-93.

LEVINE, Suzanne Jill (1992): "Translation as (Sub)version. On Translating Infante's Inferno", pp. 75-85.

MARTÍN RUANO, M. Rosario (2006): «Gramática, ideología y traducción: problemas de la transferencia asociados al género gramatical». En *Gramática y traducción*, eds. Pilar Elena García y Josse de Kock. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 205-238.

MARTÍNEZ-CARRASCO, Robert y FRASQUET PORTA, Lourdes (2015): «Traducció, identitat, subversió. Reflexions cap a una praxi queer de la traducció» in *Fòrum de recerca*, 20: 665- 679.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise (1997): "Towards a redefinition of feminist translation practice", *The Translator*, Vol.3, N°. 1, pp. 55-69.

OSTER, Corinne (2013) : "La traduction est-elle une femme comme les autres? –ou à quoi servent les études de genre en traduction ». Disponible sur : <<http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=127>> Consulté le 20/05/2019

PEÑARROCHA CENTELLES, Eva (2018): *Género y traducción: análisis de las estrategias de traducción feminista empleadas en la traducción al inglés de Tres tristes tigres*. PFE. Barcelona: Université Jaume I. Disponible en ligne: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/176898/TFG_2018_Pe%C3%81larrochaCentelles_Eva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Consulté le 13/05/2019

VENUTI, Lawrence (Ed.): *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, ideology*. Londre et New York: Routledge.

VON FLOTOW, Luise (1997): *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*. Manchester: St. Jerome Publishing.

VON FLOTOW, Luise. (1991): «Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories», in *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol.2, pp. 69-84.

Représentations culturelles de l'émigré(e) maghrébin dans la mixité de deux voix : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leila Sebbar et *Les Raisins de la Galère* de Tahar Benjelloun.

Nadia AL KADI ALOUAHABI/Pr. Abdelillah EL KHALIFI

FSLH/Abdelmalik Essaadi/Tétouan

D'un point de vue plus large, l'étude des « représentations »²⁵³ a connu une grande ampleur vers la fin du XIX et début du XXe siècle avec des travaux de certains sociologues et anthropologues français comme Emile Durkheim, Serge Moscovici, Marcel Mauss et Lévy-Bruhl. Ces fondateurs de ces nouvelles sciences humaines se sont notamment intéressés, au début, aux études des mythes et des légendes antiques et leurs représentations. Au terme de ses recherches, Durkheim parvient à distinguer entre les représentations *individuelles* et les représentations *collectives*. Si les premières ont un trait direct au sujet lui-même, les deuxièmes concernent un groupe de connaissances relatives à une communauté bien déterminée, en l'occurrence, les traditions, la religion, les mythes, la culture, etc. Serge Moscovici, quant à lui, définit la notion de représentation en terme psychosocial comme :

« Une manière d'interpréter le monde et de penser notre réalité quotidienne, une forme de connaissance sociale que la personne se construit [...] C'est une activité mentale déployée par les individus et les groupes pour fixer leur position par rapport à des situations, événements qui les concernent.²⁵⁴ »

Dans l'univers propre à la sémiologie des arts, des discours et de la littérature, la « représentation » s'applique à l'étude de la relation entre le signe et son objet. Autrement dit, elle se veut comme étant l'acte par lequel une donnée réelle ou fictive se trouve montrée et exposée au public. Elle rejoint en quelque sorte l'acception de Ferdinand de Saussure qui conçoit la sémiologie comme une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale.

²⁵³ Le dictionnaire Larousse définit le terme « représentation » comme étant « l'action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe ». D'un point de vue étymologique, ce mot qui est issu du latin *representatio/ de representare*, remonte au XIIIe siècle pour désigner « l'action de replacer devant les yeux de quelqu'un [...] ; rendre sensible un concept ou un objet absent au moyen d'une image ou d'un signe ».

²⁵⁴ S. MOSCOVICI, *Le scandale de la pensée sociale*, Paris, EHESS, 1984, p.132.

Paul Ricœur parle, quant à lui, de « mimésis » plutôt que de « représentation » dans le sens où, en tant qu'une « imitation », elle permet de produire des images du réel. Ce qui suppose que la mimésis se veut une tâche active, créative et véhiculant un sens. Bien avant, dans sa Poétique, Aristote donne une valeur positive à la mimésis reconnue comme moyen d'accéder à la connaissance, et la met au cœur de sa conception de la littérature. Par conséquent, les représentations sont conçues comme le résultat ou le fruit d'un processus mental qui met en corrélation les stimuli externes et les connaissances antérieures.

Quelles sont les images culturelles représentées dans la mixité des deux voix des auteurs sur l'émigré(e) maghrébin?

L'articulation schématique des produits-textes relève du roman maghrébin classique de langue française. L'itinéraire du jeune émigré maghrébin présente la même structure que celui parcouru par le jeune étudiant maghrébin face au monde occidental dans les récits maghrébins de langue française. Les thèmes du déracinement, de l'exil, du malaise, de l'hybridité,...etc sont réemployés par des écrivains émigrés à l'écoute de l'émigration tels que Tahar BenJelloun et Leila Sebbar, mais sont traités sous un autre angle.

Leila Sebbar, à travers *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, présente l'image d'une adolescente « beure » d'origine algérienne, à la quête de son identité (algérienne ou française). Loin de sa famille, Shérazade marque à souhait cette charge de nostalgie vers l'Algérie, pays d'origine fantasmé dans sa conscience beure, par l'impact de la peinture orientaliste. Elle découvre que la prise de conscience de l'identité dépend largement du regard de l'autre.

Quant aux *Raisins de la Galère*, c'est un récit qui est fondé sur des enquêtes (voir la fin du roman). Il relate l'histoire d'une famille algérienne, qui habite Resteville, dont le père est maçon. Il s'est fait construire une maison au modèle de celles de Tadmaït (village algérien), au voisinage des H.L.M. La famille de Nadia (personnage héros) a eu des problèmes avec le maire de Resteville. Ce dernier pour prouver son pouvoir étatique sous un drapeau qu'il est sensé protéger, finira par déloger cette famille algérienne et la reloger dans des cages à lapins. Alors commence la lutte d'une « beure » en colère contre tout un système politique.

Nous assistons à un état de faits. Tous les récits présentent une situation de manque : «une identité en creux»²⁵⁵. Ce manque n'est conçu qu'après un choc avec l'autre, un malheur (ou un incident) qui constitue le stimulus ou le repère par lequel la conscience du jeune émigré maghrébin réagit et réalise après un parcours (soit décentré : vers l'extérieur du pays d'accueil ou recentré : vers le centre) qu'il est sur une terre étrangère qui rejette son existence:

²⁵⁵ Michel LARONDE, Autour du roman beur (Immigration et identité, Paris : L'Harmattan, 1993, p28.

« (...), nous sommes les enfants des cités de transit, nous sommes arrivés sans que personne en soit prévenu, (...), nous nous retrouvons à vivre ici avec des visages presque humains, à nous exprimer dans un langage presque civilisé, avec des mœurs et des manières presque françaises, nous sommes là à vous demander pourquoi nous sommes là et ce qu' il nous reste à faire pour mériter d'y rester. » *Les Raisins* ..., p 17.

Devant la situation dans laquelle vit le personnage émigré et l'incertitude d'identité qui lui vient de l'état de l'émigré, nous notons la présence de contraintes, d'oscillations bien marquées entre le Moi et l'autre. Le discours posé est une revendication de l'être d'un «nous»²⁵⁶ aux prises avec une identité ambivalente. C'est une recherche identitaire d'un Moi collectif dans le cadre d'une citoyenneté française. Dans ce contexte social qui fait du jeune émigré maghrébin un être déraciné et aliéné, deux issues semblent possibles.

Pour subvenir à leur manque des protagonistes ont cherché la solution à leur problématique dans le retour aux sources: le ressourcement, un départ vers un ailleurs autre que le pays d'accueil qui ne semble guère assurer une identité conforme à la situation d'émigrée que mène les jeunes d'origine maghrébine. Et là encore, ce ressourcement est vécu de deux manières: physiquement et mentalement. Nous distinguons un «décentrage»²⁵⁷ interne et un « décentrage » externe. D'autres personnages comme Nadia a opté pour l'adhésion au modèle occidental, une forme d'intégration, un « recentrage » au sein de la société d'accueil.

Les récits de notre recherche proposent une cohérence d'événements accessible au lecteur, une homogénéité qui assure la vraisemblance et un monde historique approprié. Par ailleurs, la présence de violence sociale, d'injustice, de malaise, de racisme, de choc culturel, d'errance d'un moi, etc., que subit le jeune émigré maghrébin vis à vis de sa situation dans le pays d'accueil la France, peuvent expliquer un nombre considérable d'histoires aussi vraies qu'invisibles.

²⁵⁶ Nous suggérons que le « nous » soit considéré ici comme cette forme de communauté maghrébine à laquelle les jeunes protagonistes veulent s'identifier au pays d'accueil face à la communauté autochtone.

²⁵⁷ Nous empruntons la notion de « décentrage » à l'étude critique faite sous la direction de Michel LARONDE sur : *L'Écriture décentrée : La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Michel LARONDE a présenté cette écriture décentrée comme une écriture marquée par des différences linguistiques et culturelles ancrées en partie dans l'origine étrangère des écrivains et qui est décentrée du canon littéraire de l'intérieur, (Op.cit,p7).Le terme décentrage signifie un déplacement par rapport à un centre vers un ailleurs décentré, explication donnée par le dictionnaire Le Petit Larousse (illustré), Paris : LAROUSSE , 1991, p295 . C'est dans ce sens que nous pensons employer le terme « décentrage ».

Notre corpus présente deux formes de récits: homodiégétique et hétérodiégétique²⁵⁸. Dans le premier, le narrateur (ou la narratrice) du récit se situe d'une manière générale postérieurement au personnage qu'il (ou qu'elle) était. Nous retrouvons la présence d'une connaissance plus large, une vision plus profonde que celle de son personnage. Par cet aspect, nous distinguons le récit de Tahar BenJelloun, *Les Raisins de la Galère*. Ce récit homodiégetique sont de type narratif actorial : le narrateur est identifiable au personnage héroïne. En revanche, le récit de Leila Sebbar , Shérazade..., est narré à la troisième personne (elle ou il). C'est un récit hétérodiégétique. Il est de type narratif auctorial puisque le narrateur ne s'identifie pas au héros des histoires narrées.

A la lecture des récits du corpus, nous remarquons qu'il ne s'agit plus d'histoires du déracinement individuel et singulier de l'étudiant maghrébin au contact du monde occidental, tel qu'il apparaît dans les œuvres d'un Driss Chraibi, Nabil Fares, Mouloud Maâmeri, Mohamed Dib...etc, mais de l'émigré maghrébin ouvrier venu s'installer avec sa famille dans la société dite d'accueil la France qui lui semblait prometteuse pour un avenir bonifié et une situation stable et régulière.

Les auteurs rendent compte des désillusions d'une société émigrée aux prises avec la différence, la difficulté de concevoir l'image d'un étranger, l'étrangeté de lieux, des problèmes d'adaptation et de transformations partielles, de faux ressourcements, des essais d'intégration. La présence de cette génération qualifiée de « génération de l'oubli »²⁵⁹ est considérée comme involontaire dans le pays d'accueil contrairement à celle des parents : son expatriation était volontaire pour des motifs que le besoin seul pouvait justifier.

Le jeune émigré, personnage protagoniste des récits, cherche des repères dans un espace dit de négation. Ils se traduisent par un attachement intérieur à quelques souvenirs d'une terre d'origine l'Algérie ou des voyages intermittents de ressourcement, des allers-retours ou des essais d'adaptation et d'insertion dans la culture de l'intérieur. Il est notoire que le protagoniste dont il est question est d'origine maghrébine, se déplaçant dans des espaces géographiques : la France / l'Algérie.

C'est le souvenir qui ramène le narrateur du lieu où il a vécu ou passé ses vacances d'enfance .C'est aussi par projection dans un tiers espace, un espace

²⁵⁸Les concepts théoriques « homothétique /hétérodiégétique », « actorial/auctorial » sont empruntés à l'œuvre critique de Gérard GENETTE, Nouveau discours du récit, Paris : Seuil, 1983, Coll. « Poétique », pp65-68, pp70-71. Nous comptons les utiliser comme illustration dans cette dimension diégétique.

²⁵⁹Cette qualification de « génération de l'oubli » est empruntée à Tahar BENJELLOUN de son œuvre *Les Raisins de La Galère*, p76.

symbolique qui n'est ni la France, ni l'Algérie que les protagonistes compensent à leur manque auquel ils n'ont pas su répondre : un lieu frontière entre les deux espaces, un lieu auquel les protagonistes accèdent par le fantasme. Ils songent rétrospectivement à des moments vécus dans leur enfance au pays d'origine et essayent de les revivre dans un espace similaire, familier qu'ils reconstruisent eux-mêmes à l'aide de leur mémoire.

Notre objectif de recherche est d'étudier les images culturelles du personnage émigré (e) dans l'imaginaire et l'univers romanesque de Sebbar et de Benjelloun tout en établissant les relations interculturelles maghrébo-européennes à partir des discours textuels existants. Il s'agit de cerner les images culturelles de l'émigré maghrébin dans l'imaginaire maghrébin et de déterminer la représentation de l'Europe dans la conscience maghrébine. Lorsque nous évoquons une culture, le terme même « représentation » paraît problématique. Il peut nous induire en erreur puisqu'il nous donne l'illusion et la fausse assumption qu'une race, une religion, une culture, une vie psychologique et sociale d'un être décrit peuvent être réduites dans un tableau que les producteurs des textes mettent sous le regard à la contemplation facile du lecteur.

Notre recherche consiste à dresser les facteurs sociaux et les retombées culturelles de la situation du microcosme émigré formé par le jeune émigré maghrébin au pays d'accueil. Nous essayerons de voir comment les auteurs maghrébins esquisSENT cette représentation culturelle du jeune émigré dans un cadre imaginaire et romanesque.

* Le personnage émigré maghrébin construit son univers à partir de son environnement. La matière première (la famille maghrébine émigrée à laquelle il appartient) reprend les acquis culturels de la culture d'origine pour donner à sa filiation née (ou élevée) sur la terre d'accueil une personnalité conforme aux structures maghrébines à l'intérieur de la société accueillante. Mais il se trouve que ce fond est problématique : 'ambivalent' et 'ambigu'. Face à un système social (le système occidental) et à une nouvelle situation, celle de l'émigration), la toile d'un itinéraire bien établi se dégage imperceptiblement des récits du corpus.

L'orientation de notre analyse insisterait sur les représentations et les fonctions de ce milieu socio-culturel propre au personnage émigré. Selon la valorisation sociale que nous attribuons à ce milieu, nous avons pu dégager deux pôles essentiels dans l'entourage du protagoniste émigré : d'abord la famille maghrébine émigrée qui présente un fond dichotomique. D'une part, nous retrouvons la vision des parents (représentée par la première génération d'émigrés maghrébins). Les parents représentés dans leur majorité ne maîtrisent pas la langue parlée du pays d'accueil pour exprimer des principes et des valeurs qui représentent encore pour eux la base principale de leurs rapports à la culture et la religion.

D'autre part, la deuxième génération (fils d'émigrés) voudrait échapper à la reproduction du modèle ouvrier et les projets de retour. Dans leur imaginaire, le retour est vécu souvent comme une nouvelle épreuve migratoire : ils vivent à nouveau des problèmes d'adaptation, de langage, de paysage ... etc.

Et « l'écart d'identité »²⁶⁰ grandit entre les parents et les enfants. A côté de ce partage qui semble logique, nous nous plaçons ici à mi-chemin. A l'extérieur de cette structure, nous retrouvons l'autre borne du milieu socio-culturel, celui de la société accueillante. Sa représentation repose sur deux niveaux de pensée : le regard étatique et le regard social.

Nous illustrerons au fur et à mesure que l'analyse avance ses caractéristiques particulières, sa représentation, pour arriver enfin, à dévoiler sa fonction narrative, son rôle dans les récits du corpus. Ce chapitre est fondé donc sur l'examen des représentations que se fait le personnage émigré maghrébin de sa situation socio-culturelle dans la société d'accueil. La vision des fils remet tout en cause et refuse la soumission aux structures maghrébines. Les fils entreprennent sur le plan romanesque une démarche systématique et rationnelle de déstructuration de l'univers symbolique hérité du passé et désormais inadéquat avec leurs rêves.

L'ordre des choses est symboliquement renversé dans les romans du corpus. Du point de vue de la révolte, l'opposition homme/ femme doit passer à celle de l'échange, car la fille marque aussi les étapes de la découverte de soi. Le moi divisé, voire éclaté, devient le pôle de la quête. Nous nous apercevons donc que les personnages qui vont s'imposer peuvent être classés selon deux catégories principales : d'un côté, nous retrouvons des personnages liés au pays d'origine et à la tradition, les parents émigrés (le père et la mère) ; de l'autre côté, la génération des fils d'émigrés (le fils et la fille).

La représentation de cette division de clans fonctionne selon un «système bipolaire»²⁶¹ qui n'est pas dû seulement à une différence de génération mais surtout à une différence spatiale. L'analyse des œuvres nous a permis de déterminer la place qu'occupent ces personnages (le père et la mère) liés encore

²⁶⁰ Le vocable a été emprunté de l'œuvre collective de : Azouz BEGAG et Abdellatif CHAOUI, *Ecrits d'identité*, Ed : Seuil, 1990, Coll. Point Virgule.

Les deux auteurs établissent comme ouverture pour l'œuvre un glossaire sociologique dans lequel ils traitent un lexique sur « des idées arrêtées sur des gens qui bougent » et spécialement les émigrés maghrébins en France ; font découvrir au lecteur toutes les déclinaisons du verbe « partir », les écarts creusés entre les parents émigrés et leurs enfants, le choc de l'image émigrée, « l'encre de l'Identité » avec quelques images de la littérature beure.

²⁶¹ Littératures des Immigrations, 1: Un espace littéraire émergent /Sous la direction de Charles BONN, Paris : L'Harmattan, 1995, p 52. (Voir l'article d'Anna Maria MANGIA « Les rôles féminins dans les romans beurs »).

au pays d'origine et à la tradition. Les parents ne sont cités que temporairement, pour marquer leur rôle d'inquiétude pour leurs enfants face au système occidental. Sur le plan romanesque, leur présence dont la fonction est de cristalliser la discordance entre deux cultures, deux univers réel et imaginaire, est privilégiée. Ils engendrent plusieurs traits sociaux et psychologiques qui expriment tous les avatars et toutes les réalités possibles. Ces traits s'organisent de façon systématique et, à la limite, stéréotypée.

Si nous examinons de près la désignation «deuxième génération », nous serons appelée à savoir qu'elle englobe les fils d'émigrés qui sont nés ou emmenés en France à un âge précoce et qui ont vu le jour dans la société d'accueil, désignation que refuse d'admettre les jeunes personnages maghrébins:

« (...), comme disent les bonnes gens de la gauche française. Ceux qui prétendent nous avoir permis de jouir de deux cultures. On nous a refoulés au fond des classes de transition, on nous a dit : « Vous, vous ne pouvez pas vous adapter » et maintenant qu'ils savent l'ampleur de notre drame, ils se rattrapent en disant : « vous êtes la deuxième génération, vous êtes né s ici, vous êtes donc un peu chez vous ». »²⁶²

Il ressort de cette considération que cette nomination a été imposée par l'Etat français : il y a des processus de définitions d'identités des deux groupes en termes culturels mais aucune de ces définitions n'est définitive. Le discours proposé ou suggéré par la majorité des récits sur le jeune émigré maghrébin est un discours d'opposition entre un 'nous' et un 'ils'. Les récits du corpus tracent aussi cette dimension oppositionnelle. Il serait tentant d'aller explorer cette option qui fait dévoiler la particularité de l'héroïsme dans les produits textes de notre analyse.

L'évolution du contact du jeune personnage émigré maghrébin avec la société d'accueil constitue un point important pour justifier sa représentation culturelle dans les récits puisque c'est à travers le regard de cette dernière que nous découvrirons les représentations visées. A partir du moment où le personnage de la deuxième génération s'est mis en contact avec le monde extérieur (hors du foyer familial), le noyau identificatoire parental ne fait plus le poids face à celui plus massif de la société et des institutions où le jeune émigré est appelé à fréquenter. Sa mobilité et ses déplacements pervertissent les projets de transmission culturelle des parents. Ce qui a favorisé un décrochage de nombre de jeunes émigrés de leurs racines, de leur lignée familiale, de leur histoire :

« Il pensa à la guerre d'Algérie dont il ne savait rien parce que personne ne lui avait jamais parlé, ni son père, ni sa mère, ni les familles chez qui il avait été placé, ni les assistances sociales, ni les éducateurs des foyers où il était passé. Shérazade ..., » pl64.

²⁶² Sakinna BOUKHEDENNA, Op.cit, p70.

Si l'on ajoute parfois à cela que cet héritage souffre d'une dévalorisation dans l'imaginaire et les discours de la société d'accueil. Nous mesurons donc l'ambiguïté du mot culture maghrébine quand nous le conjuguons avec les personnages fils d'émigrés maghrébins. Dans les propos des personnages autres que maghrébins cités dans les œuvres, la dévalorisation de la race Arabe (relative au personnage maghrébin) est flagrante. Elle subit une ambivalence de désignation lorsque le jeune émigré maghrébin est évoqué et une agression violente au niveau de vocables employés qui dénote une xénophobie claire vis à vis de celui dont on parle. Surtout s'il s'agit d'un lien officiel entre un personnage « beur » et un personnage « autochtone » : une française. Les parents avancent une opinion raciste :

« Ma pauvre fille t'ies complètement folle, un Arabe et un kabyle c'est kif kif, du pareil au même, tous la même sale race, c'est pas possible (...).²⁶³ »

L'insertion de ce regard critique raciste d'un personnage adulte, qui a vécu les relations historiques entre les deux pays (l'Algérie et la France) permet à l'auteur²⁶⁴ de mettre à plat certains aspects de la relation des autochtones avec les émigrés maghrébins et l'image qu'ils retiennent des habitants de ce pays. Nous pouvons nous interroger sur la présence de cette haine vis à vis de l'émigré maghrébin (qu'il soit Arabe ou Kabyle ou autre) que prend ce mécanisme à l'intérieur de ce propos. La dialectique de cette opinion signale sans doute un ethnocentrisme, un refus explicite de la présence étrangère en France.

Si l'on arrive à faire une évaluation sociale et historique du portrait féminin maghrébin émigré dans le contexte culturel en France ou en Belgique, on pourrait penser que la figure dressée, répond à une recherche motivée par des engagements au profit de la femme moderne.

Dans les récits du corpus, les auteurs donnent la parole à des personnages adolescents qui cherchent à conquérir des horizons d'expression illimitée et à assouvir une ivresse de liberté individuelle, malgré les interdits qui ordonnent leur mobilité en instaurant des limites incontournables entre le dedans de la société accueillante et son dehors :

²⁶³ Ce sont les propos de la mère du personnage Véro, citée dans Shérazade..., pl43, une Oranaise d'origine espagnole qui a dû quitter l'Algérie après l'indépendance : elle n'aime pas les Arabes.

²⁶⁴ L'auteur Leila SEBBAR n'est pas la seule à représenter un tableau raciste, ce dernier est le dénominateur commun de presque toutes les œuvres constituant notre corpus. Le thème du racisme y constitue une préoccupation majeure. C'est un axe de manipulation vers lequel les récits sont orientés au profit d'un regard appuyé sur « la bonne morale de la société française ».

« Mais est- ce à nous de répondre ? Ou à ceux qui nous ignorent ou nous méprisent d'avoir le front de dire ce qu'ils nous reprochent ? » *Les Raisins...*, p28.

Filles de familles algériennes, les héroïnes Nadia et Shérazade sont présentées comme rebelles à la tradition et à la loi du père. Leur cheminement est double : elles doivent affronter un double front, celui de la famille et celui de la société d'accueil. Elles cherchent la liberté de leur égalité. Ces « beurettes » tracent l'image de « néo-maghrébines »²⁶⁵. Elles sont tiraillées entre les modèles d'émancipation dont l'école française les fait rêver, et la famille rivée à des valeurs traditionnelles. En face d'elles, se trouvent des mères qui incarnent le passé, la tradition et la culture d'origine :

« Quel pays est le mien ? celui de mon père ? celui de mon enfance ? Ai -je droit à une patrie ? *Les Raisins ...*, » p 124.

Pour cette raison, elles essayent de se chercher, de parvenir à une image parfaite et unie, elles qui sont nées sans modèle, de mères enfoncées «sous dix siècles de traditions » :

« Non, ma mère croyait à ses histoires comme sa mère, sa grand -mère et son arrière grand- mère. Moi, je refusais d'avaler une telle ignominie, je voulais être celle par qui la rupture arrive. » *Les Yeux ...*, p44.

Eprises de liberté, ces jeunes filles de l'émigration tentent de réinventer le monde selon leur humeur et leur libre choix, sans éprouver le besoin de comprendre ce qu'il en est de leur maghrébinité, qui est présentée sous forme de conscience de soi après un itinéraire. Elles traduisent la révolte contre l'autorité du père et leur société d'origine traditionnelle. Pour Shérazade, Nadia, l'école demeure la seule échappatoire offrant l'occasion d'inverser le rapport de forces traditionnel au sein de la famille.

Armées de volonté et conscientes de l'importance de l'école, ces «beurettes» veulent accéder à un espace exclusivement masculin (école) pour le regard d'origine. Ces jeunes « fugueuses » vivent la découverte narcissique de leur être. L'amour et le regard de l'autre ne seront qu'un premier pas dans leur quête. Elles ne réussiront leur recherche que si elles découvrent qu'elles peuvent être aimées et le voyage au pays d'origine pour certaines ne sera qu'un faux prétexte.

Elles s'imposent dans l'expérience de l'Altérité. La fixation dans un espace est sentie comme un danger, une menace. Pour cela, un désir de mobilité ou d'errance s'impose. Ce voyage vers nulle part, dont la mère est l'origine ou le but, est la projection d'une épreuve qui doit aboutir à la connaissance de soi. A ce titre,

²⁶⁵ Le terme « néo- maghrébine » veut dire femme de « la génération qui prend le contre-pied de la tradition à laquelle les mères ont été soumises », selon Denise BRAHIMI, MAGHREBINES (Portraits -littéraires), Paris: L'Harmattan-Awal, 1995 , pl69.

la mère en est le guide et la médiatrice principale. Cette recherche s'effectue par le rêve, retour symbolique à la maison paternelle et à la protection maternelle. Ces beurettes quittent la maison paternelle et errent à l'intérieur de la société d'accueil ou optent pour un retour au pays d'origine et laissent leur famille dans l'inquiétude. Nous citons à titre d'exemple Shérazade :

« Depuis son départ, le père répétait « Elle avait tout à la maison, elle avait tout, qu'est ce qu'elle voulait de plus? » Ses frères aînés l avaient cherchée. Ils étaient allés partout où ils avaient entendu dire que les fugueuses des cités immigrées, des Arabes, se retrouvaient. Shérazade ..., » p70.

Ces échos variés sur le personnage jeune fille émigrée finissent par marquer d'emblée la majorité des œuvres sur le jeune beur au pays d'accueil. Ils présentent le même schéma d'itinéraire. Le portrait dressé du personnage fils, ne diffère pas totalement de celui de la fille puisque les deux personnages vivent la même situation : celle de la marginalisation, de l'ambivalence identitaire dans la société d'accueil ; mais aussi et surtout celle de l'autoritarisme du père.

Le rapport d'autorité s'établit entre le père (en tant que chef de famille) et le fils (en tant que sous chef). L'enjeu en est le pouvoir, à l'intérieur du foyer émigré maghrébin et dans l'espace social accueillant. Le personnage du fils emprunte la voie de l'autoritarisme du père. Il refuse la dépendance et le destin stéréotypé du père. Le rejet de cette reproduction du modèle du père laisse le personnage rêver et délivrer à d'autres issues. Pour pouvoir se fixer, le personnage du fils cherche son identité loin des structures maghrébines héritées par la famille. Ce personnage désire tout ce qui est révolte et rebelle, surtout ce qui rappelle une trace du modèle répugné: la famille avec son modèle traditionnel et ses structures archaïques. Les pères avec leur mentalité optent pour une vie simple, non complexe comme celle de la ville :

« Le père avait voulu enseigner le travail de la terre à Karim, mais Karim avait toujours résisté. Il aimait la ville, la banlieue. Il n'aimait pas la nature, ni la campagne. Shérazade...., »p65 .

Son premier pas, c'est vers l'amour d'une jeune française²⁶⁶. Elle représente l'autre facette de la vie au pays d'accueil, la découverte de l'Autre, de Soi, du monde ; elle traduit la révolte contre l'autorité du père.

Selon la situation décrite par le corpus, le jeune émigré qui se considère « français d'origine maghrébine » puisqu'il né sur le sol français, est marginalisé. Ce

²⁶⁶ C'est ce qu'a trouvé Béni en France, prénom qui ressemble au nom de l'espace de la France, la femme « idéale » enfouie dans son imaginaire. A côté de ce couplet Béni/France, nous retrouvons le couplet Rachid/Véronique dans Shérazade ..., pp 143-144, Nadia/Marc dans Les Raisins ..., p70- 71.

qui peut entraîner une agressivité, une révolte dans ses propos ou dans ses actes quotidiens :

« Mon père n'est pas mort de solitude, mais des suites de très profondes blessures(...). Tout le travail d'une vie avait été balayé d'un revers de main qui avait gardé en lui la haine de l'Algérie. » *Les Raisins...*, p 47.

« (Farid), jeune immigré algérien très idéaliste qui avait dû lire avec passion tout ce qui concernait la guerre de l'Algérie qu'il n'avait ni vécue, ni connue (...). Il avait retrouvé l'exaltation, la détermination de ceux qui préparaient la guerre n'était plus la même (...) Rebel comme Basile, Pierrot, Driss tous ceux qui se retrouvaient au squat et dans certains groupes politiques. » *Shérazade...*, p56 .

Le sentiment d'exclusion pour le jeune émigré maghrébin est d'autant plus frustrant qu'il se situe physiquement au cœur de la société d'accueil : être dedans sans disposer du laisser-passer. Autrement dit, il se sent immobilisé par un système contraignant, avoir « le droit de regarder sans toucher » :

« (...) un immigré devrait habiter la zone, au mieux, une cité de transit ou un « logement social. » *Les Raisins...*, p 16.

L'analyse des récits nous a permis d'établir les constances d'un système de relations permanent dans lequel les personnages de la famille maghrébine émigrée évoluent. Annie Nisbet dans son œuvre a établi un schéma de relations instauré. Elle parle de la présence d'un «triangle de force»²⁶⁷ entre les personnages de la famille (maghrébine) et où à chaque angle est placé chacun des personnages (la mère, le père, le fils). Sur cette structure de base s'identifie la place et la relation qu'entretient le personnage féminin par rapport aux autres personnages masculins dans un pays autre que le Maghreb: le pays d'accueil (la France /la Belgique). Ce triangle de force dont parle Annie Nisbet a été identifié par trois personnages dans les récits maghrébins de langue française et qui concerne surtout la famille maghrébine au Maghreb.

Pour les récits de notre corpus, dont l'origine des personnages est le Maghreb, nous ajouterons à côté de la borne du personnage fils/le personnage fille. Le relevé des caractéristiques comportementales récurrentes dans les récits a servi d'indices à l'élaboration du processus de construction/déconstruction des stéréotypes relatifs à la personnalité du sujet émigré maghrébin.

²⁶⁷ Annie Nisbet, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des Indépendances à 1980 (Représentations et Fonctions)*, Sherbooke ; Naaman, 1982, p 159.

Le triangle de force regroupe trois personnages maghrébins : la mère au sommet vertical, le père et le fils aux sommets horizontaux dans le roman maghrébin, pour le roman beur, on ajoute à côté de la borne fils/ fille.

L'entrée en discours dans les deux produits textes est marquée essentiellement par la présence de processus psychiques des personnages. Le discours de chaque protagoniste est construit, selon une progression significative : le souvenir, les manques, les interrogations, les rapports avec sa quête identitaire. Le système discursif des récits se présente comme un système où le personnage jeune émigré maghrébin est défini comme différent du « nous » autochtone et comme dangereux à la société d'accueil. Le débat identitaire qui en découle révèle que les structures discursives et celles de la société d'accueil sont parallèles. En fait, ces structures indiquent les angoisses, les préjugés et plusieurs intentions qui dirigent les attitudes et la politique occidentales vis à vis du personnage émigré maghrébin dans les produits textes.

Nombreux sont les discours qui manipulent cette dimension discursive. Le discours dominant est un discours identitaire entre un « Je » (identité individuelle) qui doit se définir dans un double écart par rapport à deux identités collectives totalement dichotomiques : la française et la maghrébine ; il en découle un autre discours oppositionnel entre un « Nous » (identité collective maghrébine) et un « Autre » défini par une identité gauloise.

Il y a des processus d'identification en termes culturels mais aucune de ces définitions n'est définitive. Parler du degré de complexité ou d'ambiguité du discours dans les produits textes laisse surgir la puissance de l'impact qu'a la puissance de l'organisation formative des récits sur notre imaginaire.

La dimension discursive des récits de notre étude suit une dynamique qui se nourrit des différents discours superposés que nous pourrons qualifier par le discours de l'Identité et de la Différence. L'évidence de la progression discursive où s'opèrent inéluctablement un renversement antithétique entre deux cultures dichotomiques : la française et la maghrébine, renvoie à des ambiguïtés et des instabilités textuelles. Il y a plusieurs indices qui pourraient nous aider à identifier clairement la reproduction romanesque des récits de notre analyse. Mais c'est souvent une compétence extra-textuelle (culturelle) qui nous permet de voir le texte sous un angle précis.

Les écrivains des récits de notre corpus accordent à leurs textes des termes qui ne sont pas authentiques à la langue utilisée (la langue française). Il y a présence d'un code individuel artistique qu'ils ont introduit dans leur discours, des voix qui reflètent un discours oralisé de l'arabe dialectal. Ce mélange de l'écrit et de l'oral, du poétique et du non poétique, du conventionnel et du non conventionnel mène dans les produits-textes à un discours spécifique.

Il s'établit alors une interaction de discours d'origine et de nature différentes, une relation dialogique entre le discours scriptural et le discours verbal. Cet assemblage de deux codes différents, dont l'un enrichit l'autre, rend le

discours textuel, dans son ossature, plus dynamique et invite à la participation sur le plan de la communication. L'insertion de l'oralité sert de point de reconnaissance à établir un contact avec le lecteur. Nous assistons à un discours subjectif. Le discours tenu par le jeune émigré maghrébin sur son identité est porteur de marques d'ambiguïté. Le passage d'un discours à l'autre se fait en inversant la valeur des termes d'opposition : Français / Maghrébin.

Son discours le place au centre d'une dialectique de chercher un équivalent à une identité qui a besoin d'être reconnue. Il découvre que ses différences sont la marque d'une infériorité et peuvent être vécues comme un facteur négatif, une source de marginalisation et d'exclusion ; d'où sa quête conjuguée d'une volonté de se chercher une identité et le respect de cette différence de la part de l'autre. Les protagonistes entretiennent sur le plan romanesque, une démarche systématique et rationnelle de se définir. Le rapport d'identité s'établit entre la connaissance de Soi et la reconnaissance de l'Autre :

« (...), nous sommes les enfants des cités de transit, nous sommes arrivés sans que personne en soit prévenu, (...), nous nous retrouvons à vivre ici avec des visages presque humains, à nous exprimer dans un langage presque civilisé, avec des mœurs et des manières presque françaises, nous sommes là à vous demander pourquoi nous sommes là et ce qu'il nous reste à faire pour mériter d'y rester. » *Les Raisins* ..., p117

Cette acquisition est doublée d'un sentiment de perte de l'identité et de non appartenance. Dans les deux cas, elle est la cause du sentiment de l'errance et de l'exil. La quête d'une identité stable et fixe colore le rapport des jeunes émigrés à leur entourage socio-culturel. Le discours du beur se présente comme un discours identitaire, une remise en question pure et simple de l'Identité, une demande d'être, une revendication d'une identité mise en péril, une identité probablement « métisse », où l'origine devient un « palimpseste oublié ou mythifié » et où l'avenir est une question biculturelle :

« (...), nous n'avons pas fait le voyage, nous n'avons pas traversé la Grande Bleue, nous sommes nés ici, en terre française, (...). » *Les Raisins* ..., p133 .

Par ailleurs, le jeune beur cherche son identité individuelle dans un double écart par rapport à deux identités collectives totalement contradictoires. Ceci se présente dans un discours qui fonctionne sur un double axe de la communication. A côté de la revendication de son identité, le personnage beur accuse d'une manière directe le pays d'accueil et le rend responsable de la présence d'une Identité collective périphérique (marginalisée) : celle de la jeune communauté maghrébine puisque le pays d'accueil s'est permis la division de cultures, de traditions, de sociétés, d'espaces, de races séparées et différentes des siennes. La tension qui rythme ce discours renvoie à des ambiguïtés, des instabilités

culturelles. Le discours beur n'exclut pas les marques d'opposition entre un « Nous » défini par et dans une identité collective qui est à chercher à l'intérieur d'une communauté d'accueil.

Les blessures algériennes vis à vis à ce que la France a fait endurer au peuple algérien sont trop fortes pour être effacées de la mémoire collective. Si les producteurs de textes ont choisi de nous rappeler des événements historiques : la première guerre mondiale, la seconde guerre mondiale, l'histoire de l'émigration maghrébine et nous ont permis de parcourir l'Histoire, Leila Sebbar se permet d'aller au delà des limites et remonte jusqu'aux croisades. En utilisant le personnage Julien Derosiers, un pied noir, comme médium, le bilan de deux cultures contradictoires est établi, en essayant d'« appétir » sa curiosité et d'expliquer à Shérazade la présence de deux cultures dichotomiques :

« Il (Julien) était curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire, sa (Shérazade) propre histoire et celle de deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisade. » *Shérazade...*, p 113 .

Tout au long du récit, Leila Sebbar a su regrouper des éléments pertinents relatifs à ce moment historique pour appuyer sur ce mot sonore qu'est « les croisades»: instrument efficace pour véhiculer des événements idéologiques ; à titre d'exemple, l'origine des contradictions et des conflits entre les cultures occidentale et orientale. Dans ces propos où se dégagent la politique et la religion, nous notons la présence aussi de traces artistiques: des noms de musées : le musée d'art moderne de Beaubourg, le Louvres, des noms de tableaux, de peintres et de voyageurs qui se sont intéressés «aux étoffes de l'Orient»: l'Odalisque à la culotte rouge de Matisse, Femmes d'Alger de Delacroix, Fromentin, Pierre Loti.

Ce qui marque aussi notre mémoire de lecteur dans *Les Raisins de la Galère*, c'est ce doigt accusateur par lequel la protagoniste Nadia pousse la critique à son extrême. Elle ne se limite pas à raconter ou narrer l'Histoire de son pays mais aussi à porter des jugements idéologiques. Nous relevons une citation sur le juif qui marque notre mémoire de lecteur :

« Hier, c'était le juif aujourd'hui c'est l'arabe, l'immigré. » *Les Raisins ...*, p 116

Ce regard moqueur met en parallélisme avec la situation de l'Arabe (l'émigré) une autre race: la Juive. Si nous nous permettons de 'feuilleter' les événements de l'Histoire mondiale, nous découvrirons que les juifs eux aussi ont connu des difficultés face à la politique d'exclusion adoptée par le gouvernement de Vichy bien que la révolution française leur ait accordé la «qualité de citoyens » français. Ils ont connu des vexations au niveau politique et social.

Face à cet investissement historique dans lequel les producteurs de textes encombrent leur description de dates, de noms, de lieux, de flashs, d'événements, des éléments pertinents et nécessaires ont été regroupés pour élaborer cette

dimension enquêtrice par son aspect de recherche. Nous retrouvons des jugements de valeur, des faits historiques, des procédures, des politiques, des comportements, une actualité d'une société (la guerre actuelle en Algérie, Les Raisins..., p136).

Le discours tenu par le personnage jeune émigré maghrébin est un discours identitaire, oppositionnel, certes, mais aussi accusateur, une lettre ouverte adressée au discours central représenté par les responsables de cette situation de la communauté émigrée maghrébine sur la terre d'accueil. Les récits obéissent à une dialectique identitaire qui indique la spécificité d'une identité ambivalente. L'image de l'Identité des sujets émigrés se présentent comme le résultat des descriptions et des évaluations faites par les narrateurs. Les diverses illustrations montrent que les produits textes exploitent toutes les possibilités discursives pour dire le non dit. Ceci est dû certainement à une absence formelle d'un choix irréductible.

Le carrefour d'identité s'articule ici comme une superposition de personnalités toutes aussi vraies ou fausses les unes pour les autres. Les récits se distinguent aussi par un renforcement esthétique du principe dialogique qui reflète une organisation polyphonique où les voix des personnages émigrés se croisent, se mêlent et s'opposent. Ils mettent en scène des comportements dialogiques de personnages émigrés maghrébins relatant des événements, des faits, l'histoire de leur arrivée au pays d'accueil, des discussions à propos de leur identité culturelle et leur présence ...etc. Les auteurs utilisent les sortilèges de la fonction dialogique afin d'actualiser les récits.

Bibliographie

I- Corpus des romans de référence

- SEBBAR Leila, **Shérazade, 17ans, brune, Cheveux frisés**, Paris: Stock, 1982 .
- JELLOUN Tahar, **Les Raisins de la Galère**, Paris : Seuil, 1996.

II-Etudes littéraires relatives à la littérature maghrébine sur l'émigration et beure:

* Œuvres critiques:

- BENZAKOUR CHAMI Anissa, **Images de Femmes, Regards d'Hommes**, Casablanca : Wallada, 287p.
- BRAHIMI Denise, **Maghrébines (Portraits littéraires)**, Paris : L'Harmattan-Awal, 1995, 183p.

- DEJEUX Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris : P.U.F, 1992, 127p, Coll. Que sais-je ? -DEJEUX Jean, *Maghreb Littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993.
- GONTARD Marc, *Le Moi Etrange Littérature marocaine de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1993, 220p.
- GRENAUD Pierre, *La littérature au soleil du Maghreb. De l'antiquité à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 1995, 335p.
- HARGREAVES Alec, *La Littérature BEUR, Un Guide bio-bibliographique*, New Orléans : CELLFAN Editions Monographs, 1992,60p.
- LARONDE Michel, *Autour du roman beur (Immigration et Identité)*, Paris : L'Harmattan, 1993, 240p.
- L'Ecriture décentrée, *La Langue de l'Autre dans le roman contemporain/ sous la direction de LARONDE Michel*, Paris : L'Harmattan, 1996,215p.
- Littératures des Immigrations, 1-Un Espace littéraire émergent/ sous la direction de BONN Charles, Paris: L'Harmattan, 1995, 200p.
- Littératures des Immigrations, 2-Exils croisés /sous la direction de BONN Charles, Paris : L'Harmattan, 1995, 187p. -Métissage du Texte/ sous la direction de HUE Bernard/ Les Presses Universitaires Rennes, 1993, 305p, Plurial 4.
- NISBET Annie-Marie, *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française (Des Indépendances à 1980, Représentations et Fonctions)*, Sherbrooke: Naaman, 1982, 191p.

**** Articles :**

- BONN Charles, « Le Voyage innommable et le lieu du dire : Emigration et Errance de l'Ecriture maghrébine francophone », in *Littérature Comparée*, n°1,1994, p.47-59.
- BONN Charles, « Romans féminins de l'Immigration d'origine maghrébine (En France et en Belgique), in *Notre Librairie*, n°118, 1994.
- BONN Charles, «Les Aléas d'une reconnaissance littéraire problématique », in *Prologues*, n°13, 1998, p. 15-22.
- DELVAUX Martine, « L'Ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure», in *The french review*, Vol 68, n°4, 1995, p.681-693.

La Représentation du corps et son rapport avec l'espace dans *L'AMANDE* de Nedjma

Chama SAMAR/Pr. Najat ZERROUKI

FLSH/UMPO

*L'AMANDE*²⁶⁸ est un récit « érotique » qui fait partie de la littérature maghrébine de langue française, notamment de la littérature féminine. Cette littérature est née sous la période coloniale française dans les pays du Maghreb. Selon JEAN DEJEUX : « Il s'agit d'une littérature née au Maghreb mais exprime en français. C'est une littérature d'« écriture », de « langue » ou de « graphie » française mais d'expression nord-africaine ou maghrébine²⁶⁹ ».

Les premiers romans de langue française sont surtout l'expression d'un malaise entre deux cultures : maghrébine et le monde français. *FATIMA MERNISSI*, *ASSIA DJEBAR* font partie des premières écrivaines féminines maghrébines d'expression française. D'après Abdelkebir KHATIBI :

« Quand la femme, de notre sensible et longtemps condamné au mutisme, prend la parole, c'est pour extérioriser ses sentiments : « dans la littérature féminine, ce goût constant de l'introspection, cette recherche obstinée de l'autre, ce puritanisme fiévreux, cette technique bruisant. »²⁷⁰

Cette littérature féminine, est un combat que la femme mène pour s'affirmer de sa capacité de s'exprimer. En effet, ces femmes sont présentées comme des victimes de la société et de la tradition. Cependant, de nouveaux thèmes apparaissent comme : la notion du couple ; le corps féminin ; l'exploitation des hommes...

Ces nouveaux thèmes qui se basent sur la souffrance sont le point commun qui unit ces écrivaines et qui les poussent à écrire pour libérer leur âme.

Comme le souligne Jean Déjeux : « la femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer ». ²⁷¹ NEDJMA, dans son roman autobiographique *L'AMANDE*, ne fait que produire les souffrances sexuelles et corporelles de la femme maghrébine. Badra, l'héroïne de l'histoire est l'exemple d'une jeune fille qui n'avait pas terminé ses études, et

²⁶⁸ Nedjma, *L'AMANDE*. Édition Plon, 2004.

²⁶⁹ <https://sites.google.com/site/pc1espcae/litterature-maghrebine-d-expression-francaise>, consulté le 21 avril 2018, à 18h00.

²⁷⁰ ABDELKEBIR KHATIBI, Le roman maghrébin : essai, Rabat, Semer, 1979, (2^e éd).

²⁷¹ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française*, Paris, Kartala, 1994, p.9.

mariée par force à un vieux notaire de son village. Badra évoque son malheur sexuel avec son mari et l'idéologie de sa société d'une part, et d'autre par sa découverte de la liberté du corps à Tanger .

L'écrivaine va dévoiler l'un des tabou de la société maghrébine musulmane. Ce qui nous a poussé à choisir ce sujet, c'est de présenter une réalité sociale qui existe jusqu'à nos jours, malgré la modernité. En effet, on trouve qui existe encore dans certains pays, ville, compagne et maison des mentalités qui touchent la pureté des femmes, il y a des parents qui poussent leurs filles à se marier jeune avec de vieux riches ou bien ils les empêchent de finir leurs études, par peur de la « dévirginisations » ou bien pour s'échapper des commentaires ridicules des gens. En conséquence, certains filles et femmes malheureusement choisissent de prendre un chemin qui est contre les règles social et religieuses, comme elle a fait Badra.

Publié par les éditions Plon en 2004, *L'AMANDE*, écrit par Nedjma, a connu un succès immédiat en France et dans de nombreux autres pays. Le sous-titre de ce livre est bien " récit intime", un récit qui lèverait le voile sur les tabous de la société musulmane en matière de sexualité. L'amande, est le premier récit érotique d'une femme musulmane qui s'exprime librement sur sa vie intime.

Ce récit, censé se dérouler au Maroc, au début des années 1960. Met en scène une berbère marocaine musulmane nommée : Badra, qui s'exprime à la première personne du singulier. Badra, est âgée de 17 ans, marié par force (par sa famille) à au notaire de son village : Hmed âgé de 40 ans, selon les traditions musulmane.

Après cinq ans d'un mariage sans amours, sans joie et caractérisées par la violence, la soumission et la frustration sexuelles. Badra va quitter son mari, foyer de son village Imchouk, traquée par son frère cadet qui veut venger cette sœur qui le déshonore, elle s'enfuit à Tanger chez sa tante Salma, qui mène une vie quelque peu dissolue mais libre.

Badra va découvrir le plaisir et que son corps est capable de désir grâce à l'amour de sa vie : Driss, un médecin qui a fait ses études en France, bourgeois et libertin. Un amour qui ne va pas finir avec un mariage, mais seulement un amour pour avoir le plaisir du corps et pour la raison d'avoir trop de liberté.

Le corps est donc l'un des thèmes les plus présents dans les productions féminines maghrébines, c'est un symbole qui rapporte le combat de la femme aspirant à la liberté. Autour du corps se dévoile la réalité sociale et culturelle chez des femmes qui ont vécu la souffrance sexuelle et le mal corporel.

Et le bain maure est l'espace du corps par excellence, c'est l'endroit de se libérer des règles sociales, c'est pour cela que le hammam est l'espace privilégié du corps.

Dans notre travail, on va traiter d'une manière profonde ce rapport entre le corps et son espace, au premier chapitre, on va s'arrêter sur la notion du corps dans l'écriture féminine, et on va passer à l'étude du corps féminin et le bain maure dans le second chapitre.

On rappelle que l'écriture féminine marocaine est née après les indépendances, par réaction contre le colonialisme. Cette écriture a placé le corps au cœur de ses préoccupations, il est devenu le thème majeur qui porte la marque de la dépendance de la femme. En effet, le corps rapporte le combat de la femme aspirant à la liberté et à la modernité, dans une société qui empêche les femmes de s'exprimer à cause de la mauvaise vision de cette société envers la femme et les traditions qui oblige la femme à accepter ou à faire des choses qu'elle ne veut pas.

En outre, le corps est l'un des motifs les plus présent dans les productions féminines. Et *L'AMANDE* de Nedjma, est un bon exemple de cette notion. L'écrivaine explique qu'elle est entrée dans le monde de la littérature pour dévoiler et parler des corps vivant, et faire référence aux plaisirs et souffrances des femmes maghrébines.

Dans cet article, on va s'arrêter sur la pratique religieuse liée à la culture marocaine, en ce qui concerne le corps en général et sur celui de la femme en particulier. Le sujet du corps est avant tout, soumis au pouvoir de la société, et chaque société a ses propres règles. C'est-à-dire, que le corps est toujours le reflet du comportement d'une société.

En ce qui concerne la religion, l'Islam représente le mode de la vie où tout est équilibré et bien organisé. En effet, le corps est lié à l'âme et à l'esprit, selon la religion de l'Islam il existe un équilibre entre les besoins du corps et ceux de l'âme et d'esprit.

D'après ABDESSAMADE DIALMY, « la continuité entre le corps et l'esprit est à la fois un axiome de base et un point d'arrivée ».²⁷² A cela, on ajoute que, l'équilibre de l'âme et le corps se base aussi sur la sexualité, un sentiment biologique fait partie du besoin humain dans ce monde. Pour que le corps soit pur, il doit s'accomplir dans le cadre du mariage, l'un des règles de la religion Islamique.

Ce plaisir est aussi promis dans l'au-delà, mais dans ce monde si ce plaisir est fait en dehors du mariage, le corps devient impur, selon la religion, c'est une grande fute qui mérite le châtiment.

A ce point de vue, ABDESSAMAD DIALMY affirme que:

²⁷² ABDESSAMADE DIALMY, *Le féminisme au Maroc*, Les Editions TOUBKAL, p.259.

« la fornication (Zina) est une turpitude très grande qui mérite le châtiment »²⁷³

Ainsi, ajoute SOUMAYA NAAMANE, « L'Islam (...) loin d'être une religion ascétique (...) recommande au croyant de goûter aux plaisir des sens, à condition que ce soit dans un cadre licite »²⁷⁴ celui du mariage.

L'image du corps érotique dans la littérature maghrébine féminine, évoque le désir sexuel des femmes. Certains écrivains ont osé décrire le corps d'une manière cru, comme le cas de Nedjma qui marque le pouvoir érotique du corps de la femme musulman. On ajoute aussi, l'espace du hammam qui joue un rôle très important dans l'érotisme, car cet espace est la bonne occasion où la femme se trouve nu et prend la conscience de son corps.

La dimension érotique de cet espace se manifeste par la présence de l'obscurité, de la vapeur, de l'eau et de la nudité. En ce sens, ABDELWAHAB BOUHDIBA insiste sur le hammam est un espace : « fortement érotisé ». ²⁷⁵

C'est autour du corps de la femme, que s'articule l'histoire de *L'AMANDE*, un corps vivant qui dévoile la réalité social et culturelle des femmes. Ces femmes ont vécu la souffrance sexuelle et le mal corporel. Nedjma, ôte le voile sur un corps emprisonné par les traditions, elle évoque dans son récit, que chaque partie du corps féminin est une source de plaisir. Un plaisir du corps entamé dans les sociétés maghrébines, et reste un tabou interdit au femme.

Le bain maure, est l'endroit privilégié pour le corps féminin dans la culture marocaine. Les femmes peuvent y passer toute une journée pour se laver, se relaxer et prendre soin de leur corps. En effet, le bain maure représente la sensualité où la relation de la femme avec son corps est très profonde.

Outre autre, cette relation entre la femme et son corps dans le bain maure, devient objet d'amour, de plaisir et de soins. Le hammam, dans la littérature féminine maghrébine est décrit comme un espace privilégié pour le corps de la femme. C'est un véritable microcosme de société marocaine basé sur la sensualité, et grâce a cette sensualité, le hammam est présenté comme un lieu qui en courage la proximité corporelle entre les femmes de différente génération.

Ce bain public, est un héritage gréco-latin, il a connu un développement très large dans la société musulmane où il remplit certaines fonctions sociales. A ce propos, MALIK CHABEL dans *L'imaginaire arabo-musulman*, procède par une analyse sociologique de cet espace qui est riche en signification, il dit :

²⁷³ ABDESSAMADE DIALMY, *Op.cit*, p.262.

²⁷⁴ SOUMAYA NAAMANE-GUESSOUS, *Au-delà de toute pudeur : la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddie, 1991, p. 203.

²⁷⁵ ABDELWAHAB BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, Paris, Presses universitaire de France, 1982, p.203.

« Le hammam est un héritage gréco-latin. Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concédant la propriété du corps »²⁷⁶.

Dans le récit érotique *L'AMANDE*, la narratrice évoque l'image du hammam comme un lieu de découverte et du rencontre du corps féminin. Badra, rapporte la façon dont elle fut poursuivie par le regard critique de ses futures belle-mère et belle-sœur :

« Elle a débarqué avec sa fille aînée au hammam un jour où j'y était. Elle m'ont examinée de la tête aux pieds (...). J'ai eu l'impression d'être un mouton de l'Aïd. Me manquaient juste les rubans de la fête. Mais, connaissant les règles et les usages, je me suis laissé faire son bêler. Pourquoi déranger des codes bien huilés qui transforment le hammam en un souk où la chair humaine se vend trois fois moins cher que la viande animale ? ».²⁷⁷

Ici, le hammam est devenu selon NEDJMA, comme un marché où le corps féminin se rend aux yeux des belles-mères.

Autrement dit, le hammam est le lieu où les hommes et les femmes prennent soin de leur corps pour se préparer à un acte sexuel. NEDJMA, consacre tout un passage intitulé : « *Le hammam des noces* »²⁷⁸, où elle décrit les activités de Badra au hammam pour qu'elle se prépare à sa nuit de noce. Abdelwahab Bouhdida, ajoute qu'il :

« y a toute une dialectique des éléments au hammam, du chaud au froid, du dur et du mou, du féminin et du masculin, du propre et du sale, du pur et de l'impur, de l'intérieur et de l'extérieur, de soi même et d'autrui »²⁷⁹.

On ajoute que, le hammam constituait un espace privilégié de déplacements et d'échange social que les hommes ne pouvaient pas interdire aux femmes. Donc, le hammam revendique la liberté du corps féminin, c'est l'espace de la nudité et l'intimité féminine.

Pour FATIMA MERNISSI, le hammam est un espace collectif socioculturel où « toute une vie sociale est entretenue... »²⁸⁰.

La liberté du corps est liée à l'espace. Dans le récit érotique de Nedjma, on remarque, que le hammam est le premier lieu qui incarne la liberté du corps

²⁷⁶ MALIK CHABEL, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 53.

²⁷⁷ NEDJMA, *L'AMANDE*, Edition Plon, 2004, p.34.

²⁷⁸ Ibid. p.55

²⁷⁹ A. BOUHDIBA, *op.cit*, p.210.

²⁸⁰ FATIMA MERNISSI, *Sexe, Idéologie, Islam*, Paris, Tierce, 1983, p.136.

féminins. En effet, il est considéré comme un lieu par excellence. Le hammam est l'occasion qui permet au corps féminin de se libérer des règles sociales.

Le corps reste nu, il se relaxe, se détend et se soigne. Cette place permet au femme d'être proche de son corps, elle le lave, le masse, le parfume et l'habille avec beaucoup de soin.

On peut dire que le bain public, est le symbole de la liberté pour la femme et son corps. Car la femme fait tout ce qu'elle veut, elle rit très fort, parle, bouge et regarde parce qu'elle éprouve un grand plaisir à le faire et aussi c'est le seul endroit de la faire librement.

D'une autre part, la ville de Tanger qui incarne la liberté et la modernité pour l'héroïne Badra :

« Tanger m'avait livrées, distrait entre deux portes. Je venais de rencontrer l'homme qui allait fendre mon ciel en deux et m'offrir mon propre corps en cadeau »²⁸¹.

L'espace est un élément riche à explorer par sa diversité et sa fonction dans l'évolution des personnages et la narration. HENRI MITTERAND, affirme dans le troisième chapitre « Une poétique de l'espace » de son ouvrage : *L'illusion réaliste*, que l'espace est :

« Un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire , par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces dernières années, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation. »²⁸²

Dans *L'AMANDE*, Nedjma nous présente deux espaces différents, dans deux moments différents : Imchouk et Tanger.

- Imchouk :

Le premier moment, est l'enfance et l'adolescence de Badra, qui renvoie à un passé lointain jalonné d'événement clairement identifiés : (« Le mariage de Badra » ; « L'enfance de Badra » ; « L'amande de Badra »...), qui se passent à Imchouk, le village natal de l'héroïne.

Ce village est basé sur les traditions, et incarne la volonté des hommes et la faiblesse des femmes. Badra, va être obliger de son fuir d'Imchouk, et de laisser ses souvenirs de la joie et du mal pour se réfugier à Tanger.

- Tanger :

²⁸¹ Ibid. P : 75.

²⁸² HENRI MITTERAND, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Editions PUF, 1999, p.50.

La ville qui marque dans un deuxième moments , l'histoire d'amour de Badra et Driss. Tanger, incarne les valeurs occidentales européennes .Il présente la liberté et la modernité, il devient le remède de Badra qui semble déchirée entre ses traditions , son éducation rigide et le modernisme :

« J'ai appris à aimer Tanger, moitié arabe, moitié européen, retours et calculateur, chantant et bien pensant »²⁸³.

La plupart des pays maghrébins ont vécu de longs moments de leur histoire contemporaine sous l'occupation étrangère. En raison de cette présence, de grands écrivains sont nés, ils se sont mis à écrire dans la langue du colonisateur, pour défendre leurs propres valeurs et leur identité.

A coté de ces écrivains masculins, la femme à son tour a pris la plume pour changer les conditions féminines dans la vie. Nedjma, fait partie des écrivaines féminines, et la première femme musulmane qui s'exprime librement sur sa vie intime.

Elle s'est battue pour libérer la femme des croyances et des traditions sociales. En écrivant cet oeuvre, elle avait l'intention de critiquer la société maghrébine traditionnelle et de donner aux femmes le pouvoir d'agir, de s'exprimer et de défendre leurs corps. *L'AMANDE*, reflète la réalité d'une société musulmane et traditionnelle par excellence. L'écrivaine a essayé de dévoilé le tabou du corps féminin et la sexualité dont souffre la femme, en mettant en scène des images cruelles et poétiques comme : la culte de la virginité ; l'impuissance de l'institution du mariage ; l'angoisse de la nuit de noces ; l'espace du corps...

A partir de ces raisons, nous nous sommes arrêtée à examiner la question du corps et son espace, dont Nejma utilise la dénoncé du corps féminin comme le noeud problématique dans la société où la femme est traité comme un tabou.

Ainsi, l'auteure utilise l'espace comme une métaphore corporelle, pour montrer l'état d'âme de la femme maghrébine. Elle présente tout d'abord le hammam comme un lieu privilégié où le corps féminin exprime librement son désir, et Tanger l'espace géographique qui incarne la liberté et la modernité féminine.

La dimension autobiographique de ce récit, est une révolte qui ose dire la réalité sociale, et présente la statut de la femme dans notre pays. Ce travail se propose de mettre en valeur la complexité réelle de la société maghrébine à travers la réalité de la femme où l'innovation se bat contre les traditions.

²⁸³ Ibid. p.58.

Bibliographie

Corpus :

Nedjma, *L'AMANDE*, Édition Plon, 2004.

Références générales :

Abdelkebir KHATIBI, Le roman maghrébin, essai, Rabat, semer, 1979, (2^{éd}).

ABDESSAMADE DIALMY, Le féminisme au Maroc, Les Editions TOUBKAL.

JEAN DEJEUX, la littérature féminine de langue française, Paris, Kartala, 1994.

FATIMA MERNISSI, Sexe, Idéologie, Islam, Paris, Tierce, 1983.

HAKIMA LALLA HAHDANE, Les femmes marocaines une société en mouvement, Editions L'Harmattan, 2003.

HENRI MITTERAND, L'illusion réaliste de Balzac à Aragon, Paris, Edition PUF, 1999.

MALIK CHABIL, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, Paris, Presses universitaire de France, 1993.

SOUMAYA NAAMANE-GUESSOUS, Au- de là de toute pudeur: La sexualité féminine au Maroc, Casablanca, Eddie, 1991.

ABDELZAHAB BOUHDIBA, La sexualité en Islam, Paris, Presses universitaire de France, 1982.

Sitographie :

<https://sites.google.com/site/pc1espcae/litterature-maghrebine-dexpression-francaise>.

الشعر والأغنية الأمازيغية : المرأة في إثراء الموروث الشفوي بالريف

Poésie et chanson amazighes: la femme et l'enrichissement de la tradition orale au Rif

Pr. Abdellah AZAOUAGH

FPN/UMP/OUJDA

تقديم

إن الأدب الأمازيغي زاخر بشتى فروعه ، بما في ذلك الشعر والأمثال والخرافة والأحجية ، إن الثقافة الأمازيغية موروث حضاري غني في شقى الميادين . من خلال مداخلتنا هذه المتواضعة والتي نتناول فيها بالدراسة والتحليل الشعر والأغنية : مجالات التداول ودور المرأة في إثراء الموروث الشفوي بالريف من خلال الرواية الشفوية التي اعتمدنا عليها.

تجدر الإشارة إلى أن الإزري موروث حضاري قديم يمتاز بالشفاهية ، لذلك فالقيام بتدوينه يستدعي الاستعانة بكتاب السن الذين ما زالون يحتفظون بعض الإنتاجات في ذاكرتهم ، الشيء الذي يتطلب القيام ببحث ميداني لرصد إبداع الإزري.

مجالات الأغنية الامازيغية الريفية

يلاحظ كل مهتم بالشعر الأمازيغي بالريف ، سيمًا الشعر الغنائي منه الذي يوليه الشعراء الأمازيغ الريفيون ، عناية خاصة ومتميزة في كل ما يمثله من ذكر مشاعر الشاعر وأحساسه المستقاة من بيئته والتي تتجاوز حدود مكانه ، فليس للأغنية الأمازيغية الريفية وحدة موضوعية تعالجها من خلال أبياتها الشعرية ، مما جعلها قادرة على احتواء كل القضايا والمواضيع ، غير أن بعض الأشعار المغناة مع قلتها ، حاولت أن تتطرق إلى قضايا محلية ووطنية بل حتى عالمية ، وفي أحيان أخرى تتحدث عن قضايا إنسانية ، ورغم بساطة لغتها في طرح تلك القضايا من حيث أسبابها وحيثياتها إلا أن وقوعها على المستمع كان دائمًا قويا .

لذلك تعددت مجالات الأغنية الأمازيغية الريفية إلى موضع شقى منها .

-1- المجال الاجتماعي

إن هذا النوع من الشعر الإزري يهتم بقضايا المجتمع في تناقضاته سعيا من الشاعر الأمازيغي الريفي لإرساء القيم الإنسانية النبيلة والمرسخة في العادات الأمازيغية كالتضامن والتآزر " ثاوينا " وأيضا " لفرامت " وفي مثل هذه الحالات يكون محتما على الشاعر الانخراط الدائم في المجتمع 284.

الشعر :

²⁸⁴ - بلقاسم الجطاري ، عبد الرزاق العمري ، الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومؤازق الترجمة ، مكتبة أبجد للطباعة والنشر ، حي القدس ، وجدة ، الطبعة الأولى السنة 2008 م ، ص : 50

Atipramin nnev smunent duru duru

Puma anegg ssabeo i tuca turu

التعريب

يا فتيات الحي هيا ساهمن بمبلغ ملي

حتى نتمكن من انجاز حفل العقيقة للسيدة توشه التي انجبت مولودها

Asidi mupend n oemar

Tarbipt iyujiren ura dijjen aten ifekkar

Tamensiwit s yiwan

Ajartir aten yzebar

Da waren d izgÅaven am yirden dg wundrar

Ca d axemmas i ufus n wuÃvaË

Ca d abennay yesoudja rswar²⁸⁵

التعريب

يا سيدي محنند بن عمر

الاطفال اليتامي لا احد يحمل همهم

وجبة عشاءهم كسسكس شعير

واثار الحصير على اجسادهم بادية

لونهم صار احمر مثل حبوب القمح بالبيدر

منهم من هو خمس يظل اليوم بأكمله وهو يحرث المحراث

والآخر بناء طيلة اليوم وهو يشيد اسوارا عالية

إن الأغنية الأمازيغية النابعة من الشعر صورت حالة فراق عند توديع الموطن والبحث عن الذات هناك وراء البحر .

Neyyiv dg uvarrabu lïï inu va yavira

nnaÃur llah ihannik jaranev tira²⁸⁶

²⁸⁵ - رواية شفوية - فاطمة البوعيادي ، مواليد 1956 دوار آيث بوعياد جماعة أفسو .

التعريف

ركبت السفينة وعيوني على الضفة الأخرى
وداعا ايها الناظور تواصلنا سيكون عبر الرسائل
المجال الوجданى العاطفى

هو بدوره يعتبر متنفسا للشاعر الأمازيغي ، الذكر مثل الأنثى على حد سواء ، إذ يمثل الإلزامي بالنسبة لهما مجالا للتعبير عن الأحساس ضمن سياق الغزل والشوق والتوق إلى الحبيب والوصال

التعبير

Ad ariv ad ampix dg wusvun nuzdam
I warba amzyan puma akidi ynnam

التعريف

اكتب وامحو على حبل الغسيل
لأجل الغلام الصغير كي يالفني

=====

Hwad a mami tletiyam wac zriv
Iwdan d ljuhala wawefiv uva weÄiv

التعريف

تعال يا حبي مضت ثلاثة ايام ولم اراك
الناس لا يكترون لحالنا فمن يا ترى ابلغه حالك

=====

الوصف

A lalla yimma min da ayi yuvin qeÄiv
I reqfayi rriÄa wa zemmag a tiniv

التعريف

اما ما سبب نحافة جسمي
لقد أصبحت عاشقة ولا استطيع البوح

.²⁸⁶ نفس السيدة .

====

A lalla yimma min da ayi yuvin qeÄiv

Cciv bunajuf wa qqimev twariv

التعريب

اماه ما سبب نحافة جسمي

اكتت نباتا ساما فلم اعد ابصر

التباهي

Yuca ayi mami texadnet am usnnan

Yinna ayi ggit tavennanet i yiwdan

التعريب

قدم لي حبيبي خاتما يخز مثل الاشواك

فقال لي هيا ضعيه في اصبعك تحديا للغير

المدح

Yucam arbbi roeqr yarniyam ra dizri

Terdped am bneoman di rwsen n roeraÄi

Acuwaf d azirar tiÄuÄin d arpenni

التعريب

هباك الله عقلأ وزادك جمالا

فصررت مثل زهرة النعمان وهي تتمايل وسط الحقول

شعرك طويل واصابع يديك مزخرفة بالحناء

التحدي

Cemm ru senni necc ssa

A nÇadej i rebbi la kun a nmerqa

التعريب

هيا لنبدأ بالبكاء حيث انت وانا من هنا

فنؤدي القسم لله علينا نلتقي

A ckiv itran nhenin ifhmen

Nnan ayi Äimet nnem da aÄiÄa i tiodemn

التعريب

قدمت شكواي للنجوم فهي اولى بمعرفة ظروفي
فقلن لي بان الحب اثر على جسدك فصرت معدبة

A Äapev va tapanet ad asvev tifawin

aËiÄa nnec a mami yigga ayi tivufawin

التعريب

اذهب الى الدكان لأشتري حبوب قمح محمصة

حبك ايها الغالي سبب لي الاختناق

وبما أن الشعر تعبير وجداًني تلقائي فإن الشاعر الأمازيغي ينطلق من بيته التي هي مراة تعكس الحياة اليومية للإنسان الريفي والمرأة على وجه الخصوص ، فقدرات الشاعر الريفي بالريف الشرقي والأوسط لا يستهان بها ، إذ يدخل في جو المنافسة ضد المرأة ، ميرزا هو الآخر إمكانياته وقدراته الفنية والإبداعية في الإزري.

وما هذه الصورة الفلسفية التي تنم عن بعد جمالي لا مثيل له إلا إشارة إلى شيء الذي لا نظير له في الواقع اليومي وهو ما يعرف بالجمال المستحيل .

Sempayyi a cemm sseqsiv

Cemm ma adyur ma ttaziri

Zzin nni dayem di dduncet wayedji

التعريب

اعذر هل بإمكانني سؤالك

هل أنت هلال أم بدر

جمالك لا نظير له في الكون

-2 المجال السياسي والديني

سأحاول من خلال مجموعة من الأشعار المغناة التي حصلت عليها مؤخراً من خلال رواية شفوية توثق لحرب الريف اعتبرها وثيقة تاريخية دونت بطولات المقاومة المسلحة الريفية وبالخصوص مرحلة مجد بن عبد الكريم الخطابي .

الأبيات الشعرية المغناة تجسد بالملموس الاستعمال الهمجي للأسلحة الكيماوية المحمرة دولياً والتي كانت ساكنة الريف عموماً ضحية لها من خلال القوى الاستعمارية الإسبانية وحلفائها .

: الشعر

A rebpar acemrar ma wa tesvillira d amella

X imejahden immuten fesyen di ruÄa
 Taoejjajet tacemraret wi terqef i ïweïïa
 tillawin tenqqrabent ur itebdda
 aqmmum da akkuc ariziz isvufa
 tammuret ttimsi ajnna yepma
 arrimet tazizawet manis wa z iwa
 lalla tammuret inu aqqat marra tecmeÄ
 tazuggart s izuran ma oad atebd
 ticeti n bunarjuf ah ya tiniba
 ives ittusus bupebr ittari i hekka
 a ya adccar ameqran i yufu yexra
 manis kin yiryazen i ccaten s mawsa
 qqimen vi iÇËa tazddivt i muka
 a ya adccar ameqran i yufu yexra
 s twiza usbbaneyu d ufransis d uliman ٢٢٢٢٢
 anini tidet ma aymmi va nuffar
 amzruy ad yessËwr ad isbÿen min yemsa
 x arrif icemÄen imsermen wa ad arrin rexba

التعريب

ايها البحر الابيض المتوسط اما تدرف دمعا
 على المجاهدين الذين صاروا جثتا متحللة في السهول
 الغبار الابيض من يستنقشه يسقط ارضا
 دقات القلب تتوقف والبصر ينقلب
 الفم مليء باللعاب وهو كثير السيلان
 الارض ساخنة والجو صار شديد الحرارة
 الجثث تحولت الى اللون الازرق فاستحال التمييز بين اصحابها
 ارضي الغالية كلها احترقت
 من المستحيل ان تنمو شجرة النبق ذات جذور مره اخرى

إنه يشبه النبات السام ايتها الفتیات
يسبب هشاشة العظام مما يجعل الروح تحضر
وأسفاه على قریتی التي بدت منعدمة في الحياة
اين ذهب ابطالها الذين كانوا يقاتلون وايديهم على الزناد
صارت الصخور بقریتی اماكن لإيواء طائر البويم
ياأسفاه على قریتی التي بدت منعدمة الحياة
بتتعاون القوى الاستعمارية الإسبانية والفرنسية والالمانية الخائنة
فلننقل الحقيقة دون اخفائها
التاريخ استاذ شاهد لابد ان يقول كلمته التي هي الحقيقة
قدف الريف بالغازات السامة والقنابل المدمرة في غياب اي تضامن او تنديد اسلامي
من خلال هذه القصيدة التي تعد بحق شاهد على استعمال الأسلحة الكيماوية المحرمة دوليا
على الريف ، يتضح لنا جليا ان الشعر الشفوي بالريف هو شعر سياسي بامتياز ، ويلاحظ أيضاً أن هذا
الشعر له قيمة تاريخية وهو وثيقة تاريخية لابد من الاعتماد عليها لاستخراج المعطيات التاريخية لاستقراء
الأحداث لاسيما أن تاريخ المنطقة ضاع بسبب انعدام الوثائق المكتوبة ما عدا الوثائق الكولونيالية التي لها
أهداف ودوافع استعمارية غير موضوعية .

الشعر:

LALLA TAMMURET INU A TALUBANET X YIRI
WI CEMM YEZRIN YETMENNA ITTEXS A CEMM YAWI

التعريب

ارضي الغالية يا جوهرة في عنقي
كل من زارك الا وطمغ في التل منك

إنه الارتباط بالأرض بالهوية بالكونونة وبالاستمرارية.

التضريحية:

A SI DI OEBD LEKRIM MAMC D ANV VA TMESAR
NTETTAR ARBBI S UZIR NETTA D AYNEV I XEZZAR
I'EYYARA MA TEHWEN MA TVIRAC D AFRFAR
REBRUQI I TENIIR S NNEHZZA ISRMAN D IRBPAR

التعريب

سيدي عبد الكريم اي مصير ينتظرنا

ندعوا الله نهارا وهو برانا

الطائرة ليست تحليقا او فسحة

القذائف والقنابل التي تلقيها ارضا تزلزل اعمق البحار

زيادة على ذلك تناول الشعر الأمازيغي بالريف الحياة السياسية ودور المناضل فيها الذي يسعى دائمًا إلى تحقيق ما هو أفضل غير مكترث بما ينتظره من عواقب وخيمة .

A YADRAR UJENNA MANIS YEKKA WEJÄIÄ

YEFFEV AD IBEWWAH SENNI WAD YEDWIR

QUBAO YEMMUT YUFUD D AVRIB

X ïïAWIT D REOCUC I BENNA WA YEHWIN

التعريب

ايهما الجبل الشامخ اين هو الطائر

خرج للتو إثرها لم يعد

الطائر مات فصار غربا

تهمنته الطيران وبناء الأعشاش دون اكتراث

كما لا يخلو الشعر الأمازيغي الريفي الملتم من الاستنكار والرفض المطلق لكل منتهز ومستغل ومتجر عنيد .

MECPAR NEHNI TRAJAN YEFV ASEN D AMZIW

S UMQRAN S UMZYAN I CCITEN S UZIR

التعريب

كم صبروا وانتظروا فخاب ظنهم

فنال المستبد من صغيرهم قبل كبيرهم في واضحة النهار

هكذا يتجلّى لنا أن لكل " إزري " ظروف معينة وفترة تاريخية محددة يؤرخ لها إما أن تكون نقدا أو وصفا أو تعبيرا أو ذما .

المجال الديني

الشعر

A LALLA MEKKA ABRID NNEM D IDURAR

AVAM D ASEV PEBBUV MARA BUPEBR D AZIRAR

التعریف

سيدتي مكة طريقك كله جبال

سأزورك حبوا ان طال العمر

A SIDI CEOAYB UNFTAP AËÇM AYYI TIWURA N REXIR

AD AWYEV PABIBA AD JJEV MPEND D LBACIR

التعریف

ايهما الولي الصالح شعيب اونفتاح افتح لي ابواب الخير

اتزوج حبيبة کي انجب منها محنده و البشير

وأيضا

A SIDI CEOAYB UNFTAP BU TENAYEN N TWURA

ICTEN YEGGIT I RAOWIN I CTEN I LALLA BUYA

التعریف

ايهما الولي الصالح شعيب اونفتاح صاحب المدخلين

مدخل هيأه للنسيم العليل والآخر للشعر

وأيضا

A SIDA ARBBI VEFAR AYI DENUB INU

GGIV TNET TIMQQQRANIN MA D ARRAY INU

التعریف

يا الاهي اغفر لي ذنوبي

ارتکبت ذنوبا کثر رغمما عنی

A SIDA ARBBI CCIV TT OELA VEFLA

التعريب

يا إلهي ماذا أصابني فجأة
صرت مثل الورق الذي توضع فيه قطع الحلوى للبيع

وأيضا

A YA SINU ABARCAN A TEHWID A TEHWID D AMAN

NTETTAR SIDA ARBBI AD ANV YAWI DI RAMAN

التعريب

ايه السحاب الاسود لابد ان تهطل مطرنا
ندعوا الله ان يقبض ارواحنا بسلام

يقول الأستاذ الحسين مجاهد في مقاله " لمحة عن الأدب الأمازيغي بالريف " إذا كان الشعر هو العمود الفقري للأدب الأمازيغي بالريف بحكم غزارته وسرعة انتشاره وتناوله بين الناس ، فإن ميزاته التاريخية والفنية تقترب أيضا بقدرته على احتواء أغراض وتيمات تمس مجالات الحياة ، وما ظاهرة ارتباطه بالغناء سوى ملمح دال على رواجه وقيمة وظيفته في المجتمع"²⁸⁷

الخاتمة

بعد استعراضنا لخصوصية الشعر المغنى بالريف ومجالاته المتعددة جاز لنا القول أن الشعر الأمازيغي المغنى يعد وثيقة تاريخية أرخت بصدق وبراعة لحرب الريف ، لهذا لعب هذا الجنس الأدبي الأمازيغي دور الحفظ والصيانة للتراث الشفهي، الريفي وكان أصدق بحفظ الذكرة والتراث الشفهي والتاريخي للمنطقة بوصفه إرثا مشتركا للجميع . من هذا المنطلق وجب ضرورة تشجيع ودعم هذه الدراسات التي تهدف إلى تصحيح أخطاء التاريخ ورد الاعتبار للثقافة الشعبية الأمازيغية التي هي ملك لجميع المغاربة .

ببليوغرافي

- بلقاسم الجطاري ، عبد الرزاق العمري ، الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومائزق الترجمة ، مكتبة أبيجد للطباعة والنشر ، حي القدس ، وجدة ، الطبعة الأولى السنة 2008 م .
- الحسين مجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، مجلة آفاق العدد 1 السنة 1992م
- الرواية الشفوية.

²⁸⁷ - د : الحسين مجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، مجلة آفاق ، العدد 1 – ص : 129.

Comité d'organisation

Enseignants:

Najat ZERROUKI, Sanae YACHOU, Afaf ZAID, Rachid DZIRI, El Houssaein FARHAD, Hassan BANHAKEIA, Mouman CHICAR, Kaoutar GANOUN, , Bouchra EL ANDALOUSSI, Zahra LAARIBI, Bouchra CHOUGRANI.

Docteurs et Doctorants:

Firdaous BELGAID, , Fouzia BENABBAS, Samira RAIS, Ouafae HANNACH, Chama SAMAR, Saida KAJJOUT, Hanane KARROUH, Ilham MIRI, Hind ABDELMOURN, Nadia AL KADI ALOUAHABI, Fatema AADEL, Nadia BAKOR, Asmaa DIHI, Siham BOUKHNIFRA, Najat AZEHAF, Rabia ABOUAMEUR, Chaymae AOASSAR, Wissal SALMI, Lalla Saidia EL FADILI, Siham SAHBI, Majida MORABIT, Sabah NAIT MOUHA, Morad MOUTAWAKKIL, Mohsin KHROU, Ahmed HOUARI, BenYounes EL Aissaoui, Abdelkrim CHIDMI, Jelloul BOUHMIDA, Mohamed KALLA, Najib AALALI, Mohamed ALYOUSSI, Abdelkader BENABDALLAH, Jabbeur HACHEMI, Soliman EL BAGHDADI, Abdelaziz MARINI, Gibran BANHAKEIA, Abdelkrim EL KADIRI, Mohamed EL JERARI, Meziane RAHOU.

Comité scientifique

Pr. Najat ZERROUKI (FPNador), Pr. Afaf ZAID (FLSH/Oujda), Pr. Rachida SAIDI (FLSH/Oujda), Pr. Bouchra BENBELLA (FLSH/Meknès), Pr. Kaoutar GANNOOUN, Pr. Bouchra EL ANDALOUSSI (CERMÉF/Rabat), Pr. Zahra LAARIBI (FLSH/Oujda), Pr. Bouchra CHOUGRANI (FLSH/ EL JADIDA), Pr. Abdellah ROMLI (FLSH/Kénitra), Pr. Jaouad ROUCHDI (FP/Errachidia), Pr. Rachid DZIRI (FLSH/ Oujda), Pr. Abdelkader BEZZAZI (FLSH/Oujda), Pr. Sanae YACHOU (FPNador), Pr. El Houssaein FARHAD (FPNador), Pr. Hassan BANHAKEIA (FPNador), Pr. Mouman CHICAR (FPNador), Pr. Hassan CHAHBARI (FPNador)

Ecrire est une manière pour la femme de se représenter et d'exister comme sujet à part entière, de s'écrire autrement que ne l'ont écrite les hommes, s'écrire non pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Pour elles, le corps féminin joue le rôle central; il est désormais senti et vécu et non pas vu et consommé. Elles seules sont à même de rendre compte des tréfonds de leur âme, et de leur mémoire, Elles tiennent un langage qu'elles seules peuvent tenir car la vision de la femme, qu'elle a d'elle-même et du monde, elle est la seule à pouvoir la retransmettre, la continuer, la communiquer. L'écriture féminine n'est nullement une simple prise de parole, mais elle est à la fois construction et déconstruction.

En effet, l'écriture féminine est, d'une part, le catalyseur qui participe à déconstruire les structures et les mythes qui charpentent l'imaginaire collectif; et d'autre part, elle est le lieu permettant de reconstruire une identité féminine autre que celle imposée par une vision masculine et réductrice. (...)

Les écrivaines ne cherchent point à exalter les exploits et l'héroïsme, ni même s'adonner au plaisir des jeux formels, mais elles se sont données pour mission l'extériorisation du refoulé en mettant en exergue les destins individuels des personnages féminins en quête d'identité, loin de toute emprise astreignante de la famille et de la société, pour être reconnues comme sujets à part entière.

Que la femme écrit est souvent considéré comme une transgression. Il s'agit non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et par rapport à la tradition orale qui a été assumée par les femmes. En effet, l'acte transgressif de l'écriture féminine, qui reflète une autre vision du monde, s'opère dans une représentation de la communauté et du groupe identitaire, de l'individu, du corps féminin, du discours dominant et de l'espace. La transgression littéraire est donc un acte politique par lequel les écrivaines tentent de dépasser un système binaire basé sur une ségrégation sexiste qui impose des limites à la gent féminine...