University of South Florida
Digital Commons @ University of South Florida

USF Tampa Graduate Theses and Dissertations | USF Graduate Theses and Dissertations

3-22-2017

Transgressions: corps féminin, langue d'adoption et légitimation dans la littérature maghrébine

Souad Bouhayat
University of South Florida, sbouhayat@mail.usf.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.usf.edu/etd

Part of the Women's Studies Commons

Scholar Commons Citation

Bouhayat, Souad, "Transgressions: corps féminin, langue d'adoption et légitimation dans la littérature maghrébine" (2017). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations.*
https://digitalcommons.usf.edu/etd/6682

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Transgressions: corps féminin, langue d'adoption et légitimation dans la littérature maghrébine

by

Souad Bouhayat

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Jennifer Cazenave, Ph.D.
Anne Latowsky, Ph.D.
Christine M. Probes, Ph.D.

Date of Approval:
March 8, 2017

Keywords: Femme, Maghreb, Emancipation, Traditions, Religion

Copyright © 2017, Souad Bouhayat

Table des Métiers

Abstract ii

Chapitre Un : Introduction 1

Chapitre Deux: La femme maghrébine: du silence au cri jusqu'à la prise de parole 6
La femme maghrébine et son histoire avec le silence 6
La contribution de la femme maghrébine dans l'indépendance se son pays 8
La brise du silence et la prise de parole 10
La langue de l'autre: un moyen de libération pour la femme maghrébine 15
Le roman comme deuxième transgression pour la femme maghrébine 18
Le cri et l'oralité comme un moyen de communiquer sa souffrance 19

Chapitre Trois: Le corps féminin et son inscription dans un espace légitime 24
Corps et écriture 24
Corps-objet 28
Corps-identité 34

Chapitre Quatre: Femmes maghrébines: de l'identité collective à l'identité individuelle 44
L'individuel aux prises avec le collectif 44
Langue d'adoption et combat littéraire 49
Le reconquête du moi et le statut de femme 54

Chapitre Cinq : Conclusion 60

Bibliographie 63

Notes 67

Abstract

This thesis examines the voice of female writers from the Maghreb in the 1980s and their efforts to change the status of women of their respective countries: Assia Djebar, Leïla Sebbar and Badia Hadj Nasser. These writers exchange silence for voices in French, the language of ex-colonizer. They managed to stage in their novels strong women protagonistes who fight for their emancipation. These characters know how to overcome the obstacles of the Maghreban patriarchal society, who impose on them religious and traditional prohibitions, to find their freedom. In their fight, these women regain their feminine body in a society that refuses them one to become, in the end, a full subject.

Notre thèse traite la voix des écrivaines maghrébine dans les années 80 et leurs efforts pour changer le statut de la femme maghrébine: Assia Djebar, Leïla Sebbar et Badia Hadj Nasser. Du silence à la prise de parole dans la langue de l'Autre, qui est la langue française, les écrivaines maghrébines de cette époque ont réussi à mettre en scène dans leurs romans des femmes militantes qui visent leur émancipation. Ces femmes ont su dépasser les entraves de la société patriarcale qui les incarnent dans les interdis religieux et traditionnels pour retrouver leur liberté. Leur combat a été celui de reconquérir leur corps de femme dans une société qui leur refuse un afin de s'imposer et de s'affirmer en devenant un sujet à part entière.

Chapitre Un :

Introduction

La littérature féminine de langue française au Maghreb est une littérature qui remonte à 1919 en Algérie.[1] Beaucoup d'écrivaines étrangères issues de la colonisation ont écrit à l'époque sur le Maghreb sous la forme de romans explorateurs de cette région et de ses cultures. Or ce genre littéraire offre un contraste avec la tradition de la production littéraire en arabe qui favorisait à cette même époque et historiquement le genre poétique et théâtral. A leur tour, les écrivaines maghrébines, dont l'apparition sur la scène littéraire coïncide avec la fin de la colonisation, ont non seulement choisi la langue française mais aussi opté pour la forme romanesque afin de toucher un plus grand public. Elles ont donc brisé avec la tradition poétique et théâtrale, deux formes littéraires marginalisées par leur choix de la langue d'écriture.

Plutôt que d'examiner les débuts de la littérature maghrébine féminines, nous concentrons ici sur des œuvres publiées dans les années 80. Nous nous sommes intéressés à trois auteurs (deux Algériennes et une Marocaine) qui ont pris la plume à ce moment-là de l'histoire. A notre sens cette période est marquée par une évolution dans la manière d'écrire et le choix des sujets pour les écrivaines maghrébines. Les femmes ont alors rompu avec le standard romanesque français qui consistait à imiter les auteurs européens. Plutôt, elles ont opté pour une écriture engagée et militante afin de dénoncer la condition féminine dans leur société. Comme le résume avec justesse le chercheur marocain Addallah Mdarhri Alaoui, cette nouvelle production littéraire constitue

> [u]ne vision différente de la femme : elle est moins mythique, plus réaliste et donc plus humaine. L'écrivaine ne se revendique plus tellement comme le 'porte-parole', mais plutôt comme un metteur en

> scène de la voix féminine […] L'image et la parole de la femme dans la littérature masculine ont été historiquement une étape nécessaire et positive, mais celle-ci est maintenant dépassée par le passage à l'écriture féminine. […] *Les écrits féminins aident à mieux comprendre leur perception, et les divergences avec ceux qui parlaient en leur nom.* [2]

L'écriture des écrivaines maghrébines cherche donc à capter la voix féminine et à se faire leur porte parole des femmes maghrébine. Elle reflète la réalité féminine en général et non pas seulement sur le champ littéraire.

Nous nous intéressons dans ce travail à la littérature romanesque écrite en français par trois écrivaines maghrébines dans les années 80: l'algérienne Assia Djebar, la franco-algérienne Leïla Sebbar et la marocaine Badia Hadj Nasser. L'absence d'une écrivaine tunisienne de notre corpus est due à la relative absence des écrivaines dans la littérature féminine tunisienne d'expression française à cette époque. Or, étant donné qu'il y avait une grande influence mutuelle entre les intellectuelles maghrébines, nos remarques portent souvent sur toute la région du Maghreb. Le choix de notre corpus est caractérisé par la présence forte des personnages féminins dans trois romans maghrébins. Que cela soit dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) d'Assia Djebar, ou *Fatima ou les algériennes au square* (1981) de Leïla Sebbar ou *Le voile mis à nu* (1985) de Badia Hadj Nasser, les protagonistes sont des femmes qui luttent pour leur liberté des contraintes traditionnelles et des interdits religieux.

Femmes d'Alger dans leur appartement est un recueil de nouvelles qui a une approche essentiellement historique. D'une histoire à l'autre des femmes prennent la parole pour nous conter l'histoire de leurs vies, évoquant ainsi la situation actuelle et bien-sûr comment le passé a constitué la base du présent. Le recueil reproduit son titre aux tableaux de Delacroix et de Picasso et s'en inspire pour mettre en action un chemin narratif racontant l'histoire des femmes d'Alger avant et après la guerre d'indépendance[3] Le roman de *Fatima ou les algériennes au square* de Leïla Sebbar se passe dans les années 80 dans la banlieue parisienne. A l'image des

nombreuses voix de femmes chez Djebar, les protagonistes de Sebbar, avant tout Fatima et ses amies algériennes de la cité, se retrouvent au square et racontent leurs histoires. Elles sont aussi les premières héroïnes immigrées de la littérature française. Dalila, la fille de Fatima, ne quitte pas la jupe de sa mère. Elle écoute les histoires du quartier marquées par la violence dans l'exil. Entre ces deux générations d'immigration, entre les parents et leurs enfants, il y a un choc culturel. De leur côté, les parents veulent éduquer leurs enfants dans les coutumes maghrébines alors que les enfants, de l'autre, veulent se libérer de ces traditions archaïques et forger une identité propre. Dans se rapport de tension entre les deux générations, les jeunes filles comme Dalila font face à la violence des parents, à la séquestration et au mariage forcé. Battue à des coups de ceinture par son père, Dalila décide de résister à sa manière et elle voit la fugue comme voie de sa libération. Dans *Le voile mis à nu*, nous retournons au Maghreb avec le personnage de Yasmina qui raconte son enfance de jeune fille issue d'une famille bourgeoise à Tanger. La renommée de sa famille lui permet d'accéder à l'école française, ce qui constitue une période très importante dans sa vie. C'est là-bas qu'elle découvre d'autres perspectives et cultures que celles connues dans la grande maison de ses grands-parents autour des femmes âgées transmetteuses de traditions. Sa rencontre avec Phillipe, son amant français, change sa vie et constitue une étape fondamentale dans son émancipation. Après la mort de son amant, Yasmina décide de partir vivre en France en laissant derrière elle toute contrainte sociale et religieuse pour retrouver sa liberté individuelle. La jeune femme erre dans la société européenne avec un manque de repères, tiraillée entre deux mondes. Ses différentes rencontres et ses rapports amoureux s'affirment derrière l'espace d'une sensualité osée. L'errance sexuelle de la jeune Yasmina est un combat pour elle pour définir son identité. Ou, pour citer, Jean Déjeux au sujet de *Le voile mis à nu*: « Ce roman est pour l'instant le plus osé des romans féminin maghrébins. L'auteur a-t-il voulu trop

dire ? Sans doute a-t-il voulu insister pour montrer où peuvent mener le déracinement et le mimétisme. »[4] Hadj Nasser nous offre donc, après Djebar et Sebbar, un discours féministe militant sur les rapport entre les hommes et les femmes au Maroc.

Nos motivations pour entamer cette recherche sont liées à la question du silence de la femme dans la société maghrébine et comment elles réussissent de briser leur mutisme pour faire son chemin vers sa liberté. En outre, cette question du silence de la femme est visible au-delà de la littérature maghrébine. Dans *Une chambre à soi* (1929), l'écrivaine anglaise Virginia Woolf se demande sur la raison pourquoi les femmes n'ont pas publié d'avantage.[5] En projetant le même questionnement sur la scène maghrébine, nous souhaitons montrer que la prise de parole féminine à partir des années 80 a permis de briser le silence des femmes maghrébine, en s'imposant par le biais du roman et du français sur une scène littéraire longtemps dominée par les hommes. En effet, la femme n'a-t-elle pas besoin d'écrire pour corriger l'image stéréotypée de la femme soumise, silencieuse propagée par les écrivains masculins? A partir de cette interrogation, nous avons formulé un certain nombre de questions qui a guidé notre analyse de Djebar, Sebbar et Hadj Nasser: Pourquoi les femmes se mettent à écrire avec leur langue d'adoption qui est la langue française ? Que représente pour elles cette langue de l'Autre ? Est-ce que c'est une langue qui leur permet de traiter le non-dit dans leurs écrits et d'exister en tant qu'*Autre* dans la langue de l'autre ? Quelle relation ces écrivaines maghrébines entretiennent avec leur langue d'expression ? Est-ce que c'est une langue libératrice ou est-ce la langue d'oppression, langue ennemie telle vue par l'ancien discours nationaliste maghrébin ? L'écriture est un espace où l'écrivain se sert de ses mots pour refléter un aspect de son entourage. Pour les écrivaines maghrébines, l'écriture n'est-elle pas un espace de résistance, de transgression et une parole révoltée pour dénoncer la condition féminine dans la société maghrébine patriarcale ? Il convient

de rappeler que dans le passé, les femmes n'avaient pas accès à la scolarisation, leur parole prenait la forme d'une oralité pour transmettre l'histoire. Au Maghreb, cette voix orale a trouvé refuge dans la chanson. Cette oralité n'est-elle pas un premier cri féminin, une première prise de parole qui est restée égarée vue qu'elle s'entamait dans des espaces clos, en plus qu'elle était faite dans une langue autre que le français ? Ainsi des écrivaines comme Assia Djebar ont réussi de transmettre cette voix orale en la faisant revivre dans l'espace d'écriture. Cependant, l'écrivaine se considère-t-elle la voix féminine ou, même, le porte parole des autres femmes ? Jusqu'à quel point cette voix féminine individuelle de l'écrivaine peut-elle être représentative d'une voix et d'une identité collective?

Nous voulons démontrer que la prise de parole des écrivaines maghrébine avec la langue française est un acte de libération pour elles. Cette langue de l'ex-colon leur a permis de faire entendre leur voix à l'échelle internationale et de garantir un changement dans le statut de la femme tout étant le porte parole de toute femme maghrébine.

Chapitre Deux :

La femme maghrébine: du silence au cri jusqu'à la prise de parole

La femme maghrébine et son histoire avec silence

Dans les sociétés arabes traditionnelles, l'incarnation de la femme dans un silence absolue apparaît dès la naissance avec le fameux « Wa'd » des anciens arabes dans la période pré-islamique qui consistait à enterrer vivante la petite fille qui venait de naître. De ce fait, la naissance d'une petite fille est accueillie dans un silence glacial: « une fille ! tu nous donnes une fille !... tout juste bonne pour une race d'esclaves ! »,[6] ainsi cria la belle-sœur de Mma Rkia, l'un des personnages d'Assia Djebar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Une naissance qui est vue comme une malédiction qui doit être étouffée dans un mutisme complet. La petite fille née pousse son premier gémissement au milieu de silence et comme la coutume arabe le veut on apprend à la fillette le culte du silence dès l'enfance. Ce culte, Assia Djebar le nomme « mutilation ». Nous retrouvons cette même notion d'un silence corporel chez Tahar Ben Jelloun. Dans son roman *l'enfant du sable* (1985), l'égoïsme du père qui a eu sept filles l'aveugle car il pense que le ventre de son épouse ne peut concevoir d'enfant mâle. Par conséquent, « Chaque baptême fut une cérémonie silencieuse et froide. »[7] L'arrivée de ses filles, qui vivent dans un mutisme total, est considérée comme erreur à la place de ce garçon tant attendu. Ainsi, le père a décidé que la huitième naissance de sa femme sera un mâle même si c'est une fille. Il se met d'accord avec la vieille sage-femme, lalla Radhia et il oblige sa femme d'accueillir la prochaine naissance en homme et qui sera élevé selon la tradition réservée aux mâles. Ainsi, le père

condamne le corps de la fille née dans un silence éternel tout en enfermant son corps dans une société patriarcale qui le refuse et elle l'oblige à se déguiser en apparence d'homme à jamais.

Étant grandi en silence, les écrivaines maghrébines ont été absente sur la scène littéraire suite à des restrictions traditionnelles et religieuse. L'écriture était considérée contraire à la réserve et la pudeur auxquelles les femmes devaient se soumettre par leur silence. En même temps, l'espace de l'écriture maghrébine de langue française, issue du mouvement de l'indépendance était toujours dominé par les hommes écrivains. Ils ont longtemps parlé au nom de la femme et à sa place. Ces écrivains ont présenté la femme avec une caractéristique dominée par le silence et la fragilité. Cependant, certains écrivains, comme Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi et Tahar Ben Jelloun, ont lutté pour la condition de la femme dans ces sociétés maghrébines. Comme en témoigne notamment *L'enfant du sable*, ils ont critiqué leur système patriarcal qui refuse d'entendre la voix féminine et préfère l'incarcérer dans la tradition et de la religion. Comme l'écrit Ben Jelloun dans *Harrouda* (1973): « Il fallait dire la parole dans une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre. »[8] A leur tour, les femmes veulent parler en toute liberté, plaider leur propre cause et sortir du silence. Elles seules sont à même de rendre compte de ce qu'elles vivent alors elles se définissent elles-mêmes et décident de prendre position pour se lancer dans leur propre aventure qui est celle de prendre la plume et d'écrire : «La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme » affirme avec justesse Ben Jelloun.[9]

Dans cette époque où la prise de parole publique qui signifie écrire et publier un livre étaient des actes mal vu dans la société maghrébine, Assia Djebar figurent parmi les premières écrivaines maghrébines à prendre position à travers leur plume avant l'indépendance de

l'Algérie. Elle publie son premier roman *La soif* en 1957 suite à sa participation avec l'union générale des étudiants musulmans algériens qui protestaient contre la politique du colon.

La contribution de la femme maghrébine dans l'indépendance de son pays

Comme en témoigne ce premier roman et cette participation politique, les femmes ont eu un rôle important dans les mouvements d'indépendance au Maghreb. Or, elles n'ont pas toujours été reconnues comme elles auraient dû l'être. Il a ainsi fallu attendre les années 1980 pour que les premières études brisent le silence sur la place qu'y occupèrent les femmes dans les mouvements nationalistes, notamment pendant la guerre d'Algérie. Notons les travaux de Djamila Amrane qui a rassemblé 32 témoignages issus de 88 interviews effectués à l'occasion de sa thèse de doctorat où des femmes algériennes racontent leurs vies risquées pour la libération d'une Algérie plurielle[10]. Aussi, dans son livre où il a examiné le mouvement national algérien durant les années cruciales de la guerre (1954-1962), Mohammed Harbi indique que les femmes avaient été « un apport considérable » et que, sans elles, les luttes armées urbaines n'auraient pas eu les mêmes résultats.[11] Ce sont « les porteuses de bombes » à la bataille d'Alger, telle cité par Assia Djebar, qui ont été des sœurs-compagnes voire héros nationalistes.[12] Elle reconnaît l'effort de ses femmes voilées qui, sortant du harem, ont choisi leur mode d'expression le plus direct: leur corps. Cette solidarité qui était désigné par « un instant efficace »[13] par Djebar, retombe sur elle un lourd silence d'une société qui oublie que des femmes ont inscrit dans leur chair meurtrie un dire qui est pourtant pénalisé d'une asphyxie.

Ce mouvement national collectif, d'une nation unie qui cherche son indépendance, a été conjugué au masculin au Maghreb. Les femmes ont été égales à l'homme lorsqu'il s'agissait de lutter contre le colon français. Et ce contrairement à d'autres peuples : par exemple, la situation

de la femme en Europe qui a évolué suite au rôle de la femme joué pendant la Deuxième guerre mondiale. Contrairement à la situation de la femme maghrébine, cette dernière est restée cloitrée sous les barreaux de la mémoire et sous le silence et la domination patriarcale qui la réduit au corps objet mis à l'abri du regard de l'autre. Ainsi, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la porteuse de l'eau au Bain public (ou hammam), Fatma, succombe sous sa souffrance et remonte dans sa mémoire suite à sa chute au bain. Sur son lit à l'hôpital, où elle a été conduise par les deux jeunes filles Sarah et Anne, Fatma chante son *diwan*, en se rappelant son rôle de femme du passé et son apport dans la mémoire collective d'un pays déchiré par la guerre. Elle décide de lever le voile sur ce passé incrusté dans sa chaire et de libérer ses cris cassés qui la suivaient comme son ombre du passé.

En divulguant sa souffrance, Fatma se voit révéler la douleur de toutes ses semblables: les porteuses de bombes devant lesquelles la société a ouvert, dans le passé, toutes issues vers un espace à l'extérieur de harem et à qui on a proposé une identité collective au nom de la lutte nationaliste. Alors que dans leur moment présent, ces femmes sont isolées du monde extérieur. Ce personnage a servi de porte parole à l'écrivaine qui a mis dans la bouche de Fatma sa critique d'une société algérienne par le biais d'une histoire féminine qui a tant donné à son pays. Pourtant, son entourage n'a pas tardé de la classer dans la case de l'oubli suite à la frustration d'un homme colonisé qui a cherché la domination de son territoire récupéré. Ainsi, la femme maghrébine voit que sa position après l'indépendance a régressé ; son engagement pendant le mouvement de l'indépendance ne lui a pas été assorti d'une modernisation de son statut. La porteuse d'eau au hammam dans le roman de Djebar hurle : «Je suis tous les ventres ensemble de la femme stérile »[14] en voyant que son rôle dans la guerre est resté sans résultat et ses efforts sont déplorés en vain. Un désenchantement de cette femme maghrébine suit donc

l'indépendance de sa patrie. La question de son sort est restée suspendue malgré les efforts de sa contribution pour la liberté de son pays. Ainsi, la femme maghrébine a dû chercher un autre moyen pour trouver l'issu vers cet espace masculinisé et une voie vers son combat de sa liberté: l'écriture.

La brise du silence et la prise de parole

Face à cette frustration sociale et après une longue période de silence, les femmes maghrébines se sont trouvées dans la nécessité de briser leur silence et elles ont senti le besoin de parler de dire à l'autre. Elles deviennent de plus en plus conscientes que leur tâche est de traiter des questions directement liées à leur vie de femme afin de réaliser leur indépendance. La femme maghrébine va prendre la parole, et un discours par la femme va remplacer le discours sur la femme. Cet acte de tracer l'indicible est une prise de parole, une aventure de l'esprit qui a toujours fasciné la femme depuis qu'on considérait que l'écriture engagée pour dénoncer les inégalités de la société est un talent de génie de l'homme.[15]Les femmes ont toujours eu ce désir d'être reconnues comme « écrivaines » de partir pour la quête d'une expression autonome qu'elles leur permettent de se conformer aux modèles et au savoir-faire masculins et de contester contre la discrimination masculine. Cet engagement de femme maghrébine a été lié à de grandes figures clés comme celle de Simone de Beauvoir qui a dédié son discours littéraire à la lutte de la cause féminine. Cette philosophe écrivaine française s'est intéressée à l'engagement des femmes d'Algérie, notamment celles qui ont combattu pour l'indépendance de ce pays. Elle a lutté pour la libération de la jeune militante Djamila Boupacha qui s'est fait avouée un crime non fait sous la torture de l'armée française à l'époque coloniale.[16] Avec l'aide de son avocate Gisèle Halimi (l'avocate et féminine française née à Tunis), De Beauvoir, présidente du Comité Djamila

Boupacha, a écrit en 1961 *Djamila Boupacha,* un essai dans lequel elle relate l'histoire de la jeune femme algérienne et qui apparaît comme un témoignage pour l'avenir de la lutte des femmes algérienne en particulier et des femmes maghrébines en générale. Cette mise en lumière par de Beauvoir sur le cas de Boupacha lui a permis de condamner la violence et les pratiques de tortures du colon français à l'époque et de lever le voile sur la condition féminine dans cette époque de lutte pour l'indépendance.[17]

Ce mélange de voix et de visages comme celui de Simone De Beauvoir dans le mouvement qui libérait l'Algérie,[18] devient une révolution qui libère aussi les femmes des entraves de la société patriarcale féroce et archaïque qui régnait sur la société maghrébine après l'indépendance. Devant cette jeune infirmière martyrisée, courageuse, qui a contesté l'injustice du colon en luttant dans l'espace extérieur, l'auteur du *Deuxième Sexe*, qui cernait ce qui peut conduire les femmes à la liberté, n'aurait-elle pensé que la révolution algérienne allait non seulement libérer le pays de l'entrave du colon français mais aussi de libérer la femme des contraintes de traditions? De Beauvoir, n'a-t-elle pas pensé qu'à travers son livre sur *Djamela Boupacha*, elle montrait une jeune femme maghrébine consciente de ce qu'elle affronte au lieu de montrer une victime? Dans Le *Deuxième sexe*, De Beauvoir voulait des femmes engagées pour leur cause surtout au niveau de leur discours littéraire car elle pensait que : « les femmes ne dépassent jamais le prétexte. »[19] Elles se limitaient toujours dans leur côté d'émerveillement devant la nature. Contrairement à cela, elle voulait que les femmes acquièrent une position et une réflexion sur leur statut de femme *autre*[20] et qu'elles sortent de cette zone d'émerveillement devant cet acte d'écriture qui leur a été accordé après avoir été considéré un acte masculin par excellence.

En fait, la femme maghrébine, qui a bien connu l'oppression dans ses différentes formes, est belle et bien consciente de ce qui peut faire d'elle une combattante pour sa propre cause. Elle a compris que l'écriture est l'une des meilleures façons de faire entendre sa voix comme Assia Djebar l'avoue dans son livre : « écrire est une ouïe de minuit. »[21] Sur cette même bravoure de prise de parole à travers laquelle les femmes décident de tracer l'indicible et de communiquer le non dit, Hélène Cixous affirme : « Écrire: pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler, se retourner dans son lit vers le mur et se rendormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver. »[22] Cixous voyait dans l'écriture féminine un pas très important pour lutter contre l'oubli et toute contrainte qui peut réduire la femme à un silence mortel. Elle jugeait d'importance du fait que la femme ne se laisse pas aller sous l'oppression de son entourage et sous l'étouffement de son silence. D'où l'acte d'écriture comme acte de résistance pour ne pas se laisser faire et se taire. Ainsi, Leila Sebbar évoque dans une lettre à Nancy Huston ce que sous-entend son entrée en écriture, à savoir l'acte de prise de parole et la dénonciation d'une cause des jeunes beurs. Elle remarque : « J'écris sur du silence, une mémoire blanche, […], j'écris sur du fragment, du vide, une terre pauvre, inculte, stérile où il faut creuser profond et loin pour mettre au jour ce qu'on aurait oublié pour toujours. »[23] Cette écriture du silence nous laisse soustraire un peu l'effet double de ce silence sur l'écrivain. Elle est, à la fois, l'élément motivateur et la raison d'agir pour la recherche d'une voix propre à lui. Et elle est la menace de cette voix jaillissante car il peut le faire taire à jamais. Pour Sebbar, aussi, l'écriture est un acte de résistance contre l'oubli. C'est le moyen de briser le silence et de passer vers l'acte de communiquer pour l'autre.

Pour la femme maghrébine, la sortie de son mal, qui a longtemps détruit sa capacité de communiquer, a toujours constitué un combat pour elle. La femme maghrébine a sombré dans le

silence pendant une longue période avant de transformer sa douleur en mots pour pouvoir la dire. Ceci est exemplifié dans les romans de nos trois écrivaines où le personnage féminin connaît le silence avant de passer à la parole. Les femmes non seulement racontent leur récit de vie, mais ce qu'ils vivent est source de réflexion et de questions. Chez Djebar, les personnages féminins sont incarnés sous les barreaux de la mémoire qui les réduisent à un silence mortel. Leur témoignage communique leur malaise et montre l'importance de le transmettre pour ne pas tomber dans l'oubli. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le personnage de Sarah, militante a subi de la torture en prison dont elle garde une cicatrice bleue au dessus d'un sein comme un rappel de sa souffrance et de son passé de femme combattante. Elle qu'on l'appelait « la silencieuse, »[24] a fait sortir sa voix sous l'effet de sa douleur enserrant sa poitrine pour partager celle de la porteuse de l'eau dans le bain. Elle commençait à raconter ce qui s'est passée avec elle en affirmant ses mots en déclarant la fin d'une ère silencieuse. Elle refuse de rester refugiée dans ses peines et fait rupture avec son silence : « Je suis mon ombre d'autrefois. »[25] Pourtant Sarah ajoute : « j'ai toujours eu des problèmes avec les mots ! »[26] Elle a échangé son silence pour une voix qui cherche les mots pour parler à l'autre afin de communiquer la souffrance tant cachée dans les profondeurs de sa conscience et de son pays l'Algérie.

De son côté, Sebbar décrit son personnage Dalila muré dans le silence devant la violence de son père. Battue à coup de ceinture jusqu'à ce que son père s'effondre en sueur, Dalila persiste silencieuse : « elle ne criait pas, ne pleurait pas »[27]. À un jeune âge, la petite fille manifeste une sorte de résistance contre la violence du père autoritaire à travers le silence de la douleur. Il y a aussi la soumission de la mère qui reste muette devant cette violence excessive du leadeur de la famille. Chez Badia Haj Nasser, le personnage de Batoule, la vielle cousine de Yasmina, est celui d'une femme veuve du premier mariage et répudiée à la suite de son

deuxième qu'elle a accompli au nom de l'amour. Face à sa passion, l'entourage de Batoule l'a condamné car c'est une femme qui s'affirme à contre courant des coutumes. Pour les femmes veuves, la tradition ne leur permet pas d'avoir une autre chance dans la vie: « La tradition à la maison étant que les veuves ne se remarient pas quand le mari leur a laissé soit des enfants, soit de l'argent. »[28] Ces femmes doivent restées aliénées à leur mari « maitre » même après sa mort. La société juge Batoule pour cet acte qui relève du profane et elle la réduit au silence des morts « Batoule est une demi-morte, enlaidie parce qu'elle a eu la passion. »[29]

Cependant, ce silence qui réduit ces femmes à des ombres et qui les incarnent dans une image conforme aux normes, a des conséquences positives au près d'elles. Il est l'élément catalyseur au changement, comme en témoignent les romans de nos trois écrivaines, il est nécessaire pour la femme maghrébine afin qu'elle touche le fond pour remonter à la surface et trouver sa liberté. C'est cette répression qui lui a permis de pousser son cri qui découle de sa souffrance. Sa sortie de ce silence des morts est un combat qui continue. Son choix de l'écriture est un premier pas de guerrière, comme elle l'a été toujours, vers sa liberté. Dans l'ouverture de son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djebar affirme : « Depuis dix ans au moins – par suite sans doute de mon propre silence, par à coups, de femme arabe -, je ressens combien parler sur ce terrain devient d'une façon ou d'une autre une transgression. »[30] Elle confirme qu'en écrivant, les femmes au Maghreb se lancent dans leur recherche de leur « propre lumière.» sans s'y brûler et sans brûler.[31] Par cette même voie de transgression, Haj Nasser met dans la bouche de sa protagoniste Yasmina ce refus du silence tout en le changeant par la parole : « je sens les mots autour de ma peau, par petites vagues. »[32] Ce personnage qui a refusé toute soumission a choisi sa liberté en acceptant une destinée fatale qui est celle de quitter son entourage et de s'exiler en France. Cette même parole est le moyen par lequel Sebbar s'est

emparé du monde aussi ; son écrit raconte le malaise de ces personnages qui souffre d'une crise d'identité. Elle dit qu'elle écrit « le corps de mon père dans la langue de ma mère. »[33] Coincée entre les deux univers, elle se nomme une « croisée » et décide de représenter le monde hybride des « Beurs » tout en contestant la notion traditionnelle de l'unification et de l'identité culturelle. Étant née en France, cette génération qui s'est fait appelée génération des Beurs, dont Sebbar se considère la porte parole, a su briser son silence en organisant « la marche des Beurs » en 1983 contre le discours anti-immigré et raciste qui se développait de plus en plus dans cette époque des années 80.

La langue de l'autre: un moyen de libération pour la femme maghrébine

En effet, si l'interdiction de prendre la parole pour briser le silence est la première transgression à laquelle une femme maghrébine doit faire face, la deuxième transgression se trouve dans l'adoption de la langue française comme outil pour écrire. En écrivant, la femme décide de se dévoiler en tant que corps écrit par et pour la femme et, ce faisant, de s'opposer à la société patriarcale. Ainsi Cixous le signale dans son essai *La venue à l'écriture* (1986):

> L'écriture permet de dépasser les codes. Dès que tu te laisses conduire au- delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales, tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écroulent, le monde des rails explose, les airs passent, les désirs font sauter les images, les passions ne sont plus.[34]

Pour nos écrivaines, le choix de transgresser et de prendre la parole s'est fait avec la langue française qui est la langue du colon. Ceci constitue pour ces femmes là une transgression qui était mal jugée au Maghreb pour chaque écrivain masculin ou féminin. Ce qui nous pousse à nous interroger sur la cause de motivation de ces écrivaines d'utiliser une langue autre que sa langue maternelle pour la création artistique. Il faut admettre que pour de nombreuses femmes

maghrébine, la France représente le pays colonisateur mais elle représente également dans un sens littéral ou figuré une libération. La France et la langue française ont représenté l'accès à l'école pour elles: « Sortie du harem, au début des années cinquante- pour les centaines, ou les quelques milliers de Maghrébines comme moi - grâce à l'étude du français, considérée comme chance, »[35] déclare Djebar. Après des années de silence et de l'enfermement dans les espaces patriarcaux, l'école française vient libérer la femme maghrébine ; à son tour la langue française devient synonyme de liberté et d'émancipation. En écrivant en français l'écrivaine se délivre des contraintes communautaires des tabous.

Djebar a rencontré la langue française à cause de son père, un instituteur à l'école française où elle allait. C'était lui qui il l'accompagnait pour la première fois à cette école. En décrivant dans *l'Amour. La fantasia* cette scène qui remonte à son enfance, l'écrivaine dit: « Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. »[36] Cette chance dont Djebar s'est dotée est une occasion précieuse vue par les autres filles qui n'ont pas eu cette chance : « Elle sort parce qu'elle lit. C'est à dire, en traduisant de l'arabe dialectal, qu'elle étudie. »[37] Faisant partie d'un milieu principalement français, de son côté Sebbar, de son côté, n'a jamais appris à bien parler arabe alors qu'elle a grandi en Algérie. Pour elle le français est sa langue maternelle, mais c'est le manque de la langue et du pays paternels, l'Algérie, qui l'ont poussée à écrire. Pourtant, elle fait allusion à cette langue française, qui est la langue maternelle de la deuxième génération des femmes écrivaines issues de l'immigration mais nées en France. En même temps, elle est porteuse d'espoir pour les femmes de la première génération. Le personnage de Fatima dans *Fatima, ou, les algériennes au square*, mère de Dalila, a vu dans la langue du pays d'accueil une chance pour sa fille de devenir une institutrice. Et c'est avec

éblouissement qu'elle a commencé à apprendre à écrire son prénom en français avec sa fille: « elle le trouvait beau avec ces lettres françaises auxquelles elle s'habituait un peu et qu'elle commençait à reconnaître. »[38] L'écrivaine marocaine Hadj Nasser est aussi très liée à cette langue française dont elle fait la voix de l'émancipation de sa protagoniste Yasmina, jeune fille qui fait sa scolarité dans une école française. La mère de Yasmina a voulu à tout prix que sa fille accède à cette école française: « pour que l'on m'accepte au lycée, ma mère a usé de son influence auprès d'amis qui ont leurs entrées à la Maison de France.»[39] La mère de Yasmine prévoyait un avenir meilleur pour la femme de demain suite à leur accès à l'école française: « Demain, les femmes travailleront épaule contre épaule avec les hommes, »[40] Et c'est pour cela qu'elle voulait que sa fille se détache des coutumes et des traditions qui enferment la femme dans son rôle de serviteur pour l'homme. Pour elle, l'école française était le meilleur moyen pour en arriver à cette libération. Aujourd'hui, l'écrivaine marocaine vit elle-même entre les deux rives en partageant sa vie entre le Maroc et la France.

Le français est le moyen pour ces écrivaines de s'affirmer et de se libérer des entraves qui ont maintenu leurs mères en état d'infériorité. Cette langue leur offre la possibilité de prendre de la distance par rapport à leur culture d'origine voire de s'y rebeller en revendiquant leur droit d'individualité. La langue de Molière a toujours fasciné les écrivains maghrébins qui sont historiquement liés à cette langue quand considérée comme « butin de guerre. »[41] C'est une langue qui a joué un rôle très important de dénonciateur des horreurs de la guerre et de la lutte pour l'indépendance face à l'opinion étrangère. Aussi, étant une langue importée, elle a permis à l'écrivain maghrébin en général d'exprimer ce qu'il était impossible de dire dans sa langue maternelle l'arabe surtout quand il s'agit de traiter les sujets tabous comme le sexe où la religion. Comme le disait Djebar, la langue française représentée une « porte ouverte vers le dehors, vers

les autres, vers le monde entier. »[42] Dans *Les lettres parisiennes-Autopsie de l'exil*, qui est une correspondance entre Sebbar et Huston, l'écrivaine canadienne exilée en France. La langue étrangère est doublement libératrice, elle libère à la fois l'écrivaine de la langue maternelle et du passé avec lequel celle-ci fait bloc. Huston affirme:

> N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et le familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger ? [...] Écrire en français, c'était donc un double éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées deux fois étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune prise.[43]

Les écrivaines maghrébines ne manifestent pas de déchirement à écrire dans la langue de l'ex-colonisateur, ce que confirme Déjeux dans son livre *La littérature féminine de langue française au Maghreb* où il explique que ce choix de langue est un enchantement pour elles car elles optent pour l'écriture et l'expression au lieu d'être rivées au silence.[44] Il ne faut pas oublier de mentionner que le choix de langue n'est pas vraiment un vrai choix car la majorité des écrivaines maghrébines, étant scolarisées dans des écoles françaises, ne connaissent pas la langue arabe comme l'illustre le cas de Sebbar. Et même si elles la connaissent elle ne la domine pas suffisamment pour pouvoir écrire un roman de qualité. Par contre, la langue française reste une langue qui a émancipé les écrivaines maghrébines et qui les a corné à travers le cas de Djebar qui a été élue à l'Académie française en 2005 et qui a été parmi les huit femmes qui ont endossé l'habit d'Académicienne depuis 1980. Pour elle, la langue française représente un territoire neutre par excellence par lequel les femmes sont libérées à nouveau.[45]

Le roman comme deuxième transgression pour la femme maghrébine

En héritant de la langue française de l'Europe, le roman est une forme qui a été importé aussi dans la société maghrébine. Par ailleurs, le roman est l'un des modes d'expression

privilégiés, depuis le XIX° siècle, de l'engagement en littérature.[46] Il est était aussi l'un des formes littéraires qui ont permis de faire connaître la société maghrébine à un public européen surtout à travers les romans réalistes comme ceux d'Emmanuel Roblès. En fait, la langue française comme le roman ont permis aux écrivains maghrébins de bénéficier d'un public grâce aux circuits d'éditions parisiens et qui permet à des événements littéraires tels que « le Maghreb des livres » qui se tient chaque année à Paris. Charles de Bonn estime que ces écrivains ont réussi à développer une « violence du texte » dans leur style, ce qui leur a donné une occasion de dénoncer de ce qui se passe dans leur société. Cependant, les écrivaines maghrébines ont profité de ce genre littéraire pour se lancer dans leur aventure romanesque afin de mettre en lumière leurs propres revendications. Elles ont choisi des personnages fictifs, parfois inspirés de la réalité, pour critiquer une société patriarcale qui a longtemps maintenu la femme dans le mutisme absolu. La fiction est qualifiée d'audacieuse dans une société imprimée par la religion et la tradition pour les écrivaines maghrébines par Déjeux.[47] Ce dernier qualifie l'écriture comme une aventure qui permet aux écrivaines femmes de dire « je » et de dévoiler l'intime du corps en faisant tomber à l'eau les tabous défendus surtout ceux par la religion et d'ouvrir un nouveau monde devant elles.

Le cri et l'oralité comme un moyen de communiquer sa souffrance

En général, la parole publique dans la société maghrébine a toujours été une prérogative de l'homme. Les femmes étaient privées d'une parole qui trouve refuge dans l'oralité. Cette tendance à l'asphyxie de la voix et du corps amène la seule manifestation possible : accepter sa vie par le chant, le soupir par la voix qui est seule libérée. Cependant, ce genre de silence qu'a survécu aux années de plomb et face à lequel aucun mot ne peut décrire ce qui est ressenti par

ces femmes, seul le cri peut être la voie libératrice. Ce cri qui est porteur d'espoir, celui de la délivrance et celui de la parole. C'est un cri qui nous fait penser à celui du nouveau né que l'on doit secouer par les pieds pour l'amener enfin à crier et à vivre comme le confirme Hélène Cixous dans l'un de ces interview au sujet de son essai *Le cri de la littérature* (2013) : « le cri c'est toujours à la fois la détresse et le signe de la vie. »[48] Donc le cri est à la fois ce son qui peut exprimer l'état de la personne qui peut être lié à l'état de son ressenti et son mal d'être, mais en même temps c'est un appel de détresse, un SOS lancé au monde dans l'espérance de se faire entendre. Dans son livre *Écrire le cri* (2000), Alain Marc confirme que le cri a rapport au langage et au corps. Il le définit comme un son venant du corps et qui procure une satisfaction qui permet à son tour la levée de la tension liée à la souffrance : « le cri vient du corps, il est son émis par la voix, expression du corps. Le cri passe par le corps et charrie le métalangage, le signe métalinguistique.»[49] Ainsi, le cri se voit comme une expression de la souffrance ressentie et en même temps c'est une sorte de forme de résistance à cette dernière. La psychologie américaine a abouti à des résultats dans lesquels Arthur Janov donne sa théorie sur le cri primal dans son étude thérapeutique *The Primal Scream: Primal Therapy* (1973). Il aboutit à des résultat par lesquels il voit que : « le cri est à la fois un cri de souffrance et un cri de libération. »[50] Donc on constate que le cri a un effet thérapeutique sur l'être qu'il l'entraine, à une sorte de soulagement qui est ressenti suite à cette force déployer pour la production de ce cri. Aussi, Janov confirme que ce cri primal : « marque la fin de la lutte. »[51] Or le cri est un acte qui demande un avant cri qui peut être lié à la période du silence et de la répression de la voix. La porteuse d'eau dans le bain public dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* vit cette étape de l'avant cri telle qu'il a été avancé par Janov. Son cri représente ce corps révolté dont on a détruit la capacité de communiquer et qui cherche à dénuder sa souffrance. C'est une douleur qui ne peut jamais se dire et sa sortie reste un

combat, une lutte dont le corps fait l'épreuve. Ce cri qui touche à l'indicible est un cri qui doit arriver à un stade murie (l'avant cri chez Janov) pour qu'il puisse être un cri libératoire si non le cri peut être condamné à un mutisme total. Cependant, C'est à travers ce processus que la douleur qui est transmit à la conscience pour pouvoir la communiquer et la dire. Donc, ce cri qui brise le silence est un cri qui transgresse le langage par la réalisation et l'installation de la parole étouffée et par conséquent c'est le monde qui transgresse par la suite.[52]

En effet, l'oralité s'enregistre dans l'image de la conteuse, présentée par les aînées dans les trois romans, qui jouent un rôle médiateur entre un temps passé et le présent en réconciliant l'époque actuelle au temps des origines. Ainsi, c'est le rôle de la grand-mère, la conteuse par excellence, entourée de ses petites filles, avides de connaître des récits d'autrefois qui revient à nos esprits. Cette voix du passé des ancêtres puise sa source dans la tradition des chansons populaires. Ainsi, la chanson est un moyen libérateur de la voix des femmes maghrébines et de leurs sentiments refoulés et les non-dits engendrés de tensions car elle leur permet d'évacuer ces pressions accumulées dans la vie quotidienne. Le fait de chanter leur permet de contester l'ordre établi, de transgresser les tabous et de défier les normes masculines. Les femmes maghrébines chantent pour évoquer le passé, décrire le présent et imaginer un futur. Elles chantent surtout pour extérioriser enfin tout ce qui est caché en elles sous le poids des interdits religieux et de ceux que dicte la tradition. Par cette même voie d'expression, les femmes se débarrassent du fardeau des tabous du dire qu'elles subissent au quotidien. Cette oralité qui est décrite par « parole féminine lyrique » par Djebar, cette parole est vue aussi comme hyperbolique pour masquer un autre type d'expulsion des femmes, c'est « l'expulsion de la parole » telle que cité par Djebar.[53] Nous avons noter que l'oralité est présente dans nos romans étudiés que cela soit dans le Hammam (ou bain publique) qui est un territoire féminin et un espace d'oralité dans

Femmes d'Alger dans leur appartement, ou dans le square des HLM dans *Fatima, ou, les algériennes au square* où les femmes se rencontrent pour partager leur histoire et leur soucis, ou dans la maison d'en haut (la maison de Mohamed Cheik, le grand-père de Yasmina) dans *Le voile mis à nu* dans laquelle aussi se réunissent les femmes du quartier pour aider la maitresse de la maison et pour se raconter les dernières nouvelles de leur entourage. Ces espaces féminins représentent un lieu d'échange qui permet aux femmes de renouer le lien coupé avec la réalité extérieure et pour s'évader du fardeau quotidien à travers les conversations avec ses semblables. Les ainées ont l'exclusivité de la parole sur les plus jeunes dans ces endroits cités. Ce sont elles qui détiennent le pouvoir de la parole de raconter leur expérience de leur vie et aussi comme la tradition le veut les jeunes doivent garder silence et écouter.

Cependant, la femme et l'oralité sont liées avec le personnage légendaire de Schéhérazade, la conteuse des *Mille et une nuit.* Mariée au roi de Perse, Shahryar fait exécuter sa femme pour cause d'adultère. Prétendant que toutes les femmes sont déloyales, il décide d'épouser chaque jour une vierge qu'il fait exécuter au matin de la nuit de noces pour se venger. Schéhérazade se porte volontaire pour faire cesser le massacre et elle se marie au roi. Elle conçoit un stratagème afin d'éviter sa mort, en racontant une histoire palpitante au sultan chaque soir sans la terminer. Alors, son mari veut tellement connaître la suite qu'il la garde en vie pour une journée de plus. Cette ruse dure mille est une nuits au bout desquelles le sultan abandonne sa résolution et décide de garder Schéhérazade auprès de lui pour toujours. Cette parole contée de Schéhérazade lui donne un pouvoir devant la puissance du sultan. C'est un pouvoir qui est essentiellement celui de la provocation envers le roi et qui lui a permis de se confirmer et d'être femme autrement que celles qui étaient tuées. Alors que ce personnage a inspiré la littérature maghrébine, Djebar se demande si Schéhérazade n'avait pas conté mais plutôt elle avait écrit,

peut être n'aurait-elle eu besoin que d'une nuit, et non de mille, pour se libérer. A l'image de ce personnage de *Mille et une nuit*, les femmes maghrébines qui se refugient dans ce « son de parole perdue »,[54] se sont emprisonnées dans l'ombre du silence. Leur cri est resté pour toujours enfermé dans des espaces fermés ou éloignés des autres- avant tout la présence masculine car il demeure comme une prise de parole timide. L'écriture est une sorte de retour de cette parole perdue car elle s'est accomplie sur un autre registre linguistique, qui est celui du français, par des écrivaines telles que Haj Nasser, Sebbar et Djebbar. Cette dernière fait de son écrit une porte parole de la voix muette des aïeules « les oubliées sans écritures » en faisant la revivre dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* qu'elle a appelé « un trajet d'écoute »[55] des voix « non écrites, non enregistrées, transmises seulement par chaînes d'échos et de soupirs. »[56] Djebar pense qu'en codifiant cette oralité dans l'écriture, elle réussira à faire revivre cette parole féminine oubliée et assurera la continuité cette transmission orale à travers les âges : « écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœur disparues. »[57] Pourtant, cette oralité qui constitue un refuge de la parole féminine, est toujours liée au langage corporel. Dans tout regroupement féminin, il y avait toujours un espace pour le chant et la danse qui permet la conciliation de la parole avec le langage du corps. C'est l'essence féminine qui rejoint l'oralité afin d'alléger sa souffrance du quotidien et de permettre au corps de se libérer dans un espace d'une chanson. C'est le corps qui se dévoile et qui se libère des contraintes sociales et des interdits, à l'abri des regards et de la volonté masculine.

Chapitre Trois :

Le corps féminin et son inscription dans un espace légitime

Corps et écriture

Dans la société maghrébine, le corps de la femme est vu 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 dictent cette société traditionnelle. La femme est donc une épreuve pour l'homme puisqu'elle est vue comme un élément distractif qui peut l'éloigner et le distraire au détriment de son Seigneur et de son obéissance. Cette représentation de la femme n'est pas unique à l'islam; nous la retrouvons aussi dans les deux autres grandes religions monothéistes, le judaïsme et, le christianisme, qui associent le corps de la femme au péché. Selon les textes sacrés, ce corps est à l'origine des souffrances de l'homme. Ainsi, il doit demeurer caché, voilé, mise à l'écart, asphyxié ou même puni parce qu'il pervertit l'homme et le déprave. Et si l'agissement du corps masculin est libre, celui du corps féminin au contraire est monopolisé dès l'âge de l'enfance par des règles strictes. Ainsi, dans son livre *Le Deuxième sexe* (1949), Simone De Beauvoir s'interroge sur les différences entre l'éducation des filles et des garçons. La mère a tendance de faire de sa fille son « double » en lui imposant « sa propre destinée ». Bien que limitant son destin, la mère croit offrir à sa fille la bonne opportunité de devenir une « une vrai femme » afin « que la société l'accueillera le plus aisément. »[58] Le garçon, pour sa part, est encouragé à affirmer sa virilité à un jeune âge tout en soyant détacher de

la mère, La jeune fille, quant à elle, reste attachée à sa mère qui imprime son être de son statut de femme.

Comme le remarque de Beauvoir à travers son analyse d'œuvres littéraires (avant tout françaises et anglo-saxones), en fraichissant l'âge de la puberté, le corps de la petite fille quitte la catégorie neutre de l'enfance et rentre dans celle de la classe sexuée des femmes. Nous retrouvons cette même transformation dans, *Le voile mise à nu* (1985) qui dépeint le passage de la fille à la femme à travers le personnage de la jeune Yasmina: enfant, elle est libre d'errer dans les rues tant que son corps ne transforme pas en une femme « formée » - avant, donc, qu'on doive la garder loin des regards des hommes. « On ne craint rien pour moi dans la rue. J'ai la poitrine encre plate » dit elle à ses tantes qui lui reprochent de jouer dehors comme un garçon.[59] Sa grand-mère Zoubeïda, pousse un soupir en voyant sa petite fille avec une poitrine encore plate à l'âge de douze ans où on prépare les filles pour se marier : « Si une fille n'est pas formée au moment où elle doit être formée…» Ce corps neutre de petite fille qui est perçu en toute innocence par la jeune protagoniste Yasmina, est un corps qui échappe aux exigences de la société patriarcale qui veut contrôler et disciplinera le corps de la femme une fois formé. Ce destin est confirmé par l'auteure Badia Hadj Nasser à travers les mots de sa protagoniste Yasmina, qui exclame: « J'ai tellement l'habitude d'être battue, sauvagement battue, parce qu'il faut m'éduquer, parce que l'enfance est un dressage. »[60] Et plus loin encore, elle dit : « Je porte femme, deux boulets : déshonneur-honneur. Je suis un sexe à cadenasser »[61] Il faut dire que toute la société s'occupe à discipliner ce corps de femme selon des rituels auxquels les ainées participent, notamment les mères: « Dieu est clément pour ceux qui engendrent et éduquent » se rappelle la protagoniste Yasmina.[62] La jeune fille grandit et, comme l'affirma de Beauvoir en 1949, « on lui apprend que pour plaire il faut chercher à plaire, il faut se faire objet; elle doit

donc renoncer à son autonomie. »[63] La mère surtout se voit dans le rôle de gardienne de l'honneur de la famille qui exécute les ordres d'enfermement imposés par le père. Elle apprend à sa fille à avoir honte de son corps et à le dissimuler et parfois même de manière abusive. En effet, dans *Fatima, ou, les algériennes au square,* la protagoniste Dalida rapporte l'un des récits entendu pendant les réunions de sa mère avec les autres femmes dans le square qui témoigne de cette violence excessive employée par la figure maternelle:

> Elle n'avait pas laissé à sa fille le temps de parler; elle était sur elle, la frappant partout où sa main s'abattait, sur la tête, le visage, le dos. Elle s'était arrêtée quand elle l'avait entendue crier. [...]. L'amie de sa mère avait poursuivi : Je me suis arrêtée...j'avais frappé comme une folle vraiment je ne sais pas pourquoi. Elle saignait du nez. Ses cris et le sang sur ma main...ça m'a arrêtée. Je l'aurais tuée. Elle n'obéit jamais. [...]. Je lui dis qu'elle va mal finir...ça la fait rire. Elle se moque de tout. Elle est très dure. On ne se parle pas. Je ne sais plus quoi faire.[64]

Ainsi la mère a elle-même peur de ne pas accomplir sa mission: celle de bien éduquer sa fille face à une société patriarcale qui ne montre aucune tolérance pour elle. La mère est chargée de l'éducation des enfants face à un père démissionnaire qui s'attribue juste le rôle de support financier de la famille. La violence est vécue comme une réaction face à ce fardeau délégué à cette mère qui se voit dépasser devant ces jeunes filles devenues adolescentes et qui, comme sera le cas de la jeune Yasmina dans *Le voile mise à nu*, se rebelleront.

Dans *L'Amour. La fantasia*, Djebar remarque que la première réalité-femme est la voix, mettant ainsi un lien inséparable entre la voix et l'essence du féminin. Selon elle, la femme dispose de quatre langues pour exprimer le désir: « le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour parler avec Dieu, le libyco-berbère pour communiquer avec les mères ancêtres, et une quatrième langue qui est celle du corps. »[65] Elle tresse, d'un côté, un lien fort entre l'écriture et la femme, et, de l'autre, le lien entre l'écriture et le corps. Car malgré les efforts déployés pour voiler ce corps et l'emprisonner, la langue vient pour le libérer et le réinscrire dans un espace loin de ces tentations d'enfermement. Djebar affirme: « l'écriture est dévoilement, en public. »[66]

Il convient ici de remarquer que, chez les spécialistes du développement psychomoteur, l'écriture est comme un acte graphique qui est associé à une praxie (coordination des mouvements) liée au développement psychomoteur et moteur. Son apprentissage remonte aux premiers gribouillages qui sont traduits par les pédagogues comme un besoin de mouvement. Le geste d'écriture, qui est fait par la main, est donc fortement attaché au corps : « l'enracinement corporel du langage dans le geste » comme le nomme le philosophe Maurice Merleau-Ponty.[67] Ce gribouillage est une projection directe du gestuel dans l'espace graphique où se produit un mouvement libératoire. De son côté, Djebar confirme que son propre apprentissage de l'écriture a été vécu comme un prolongement de son corps de femme qui revendiquait de la liberté : « Mon corps, » écrit-elle, « s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. »[68] De plus, pour l'écrivaine, c'est un acte qui permet aussi de s'approprier un espace où le corps existe pour soi-même et pour les autres: « L'écriture comme parole silencieuse qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu'à soi-même. »[69] L'écriture et la langue française, donc, ont permis aux écrivaines maghrébines de s'exposer et de se placer dans « [u]ne dichotomie de l'espace »: de l'espace clos du harem à un espace ouvert de la page blanche à une époque qui succèdent à l'indépendance et où la prise de parole publique ou écrite, constitue un nouveau phénomène pour les femmes écrivaines mais aussi une transgression dans la société maghrébine.[70] Or, cette transgression, bien que parfois angoissante, leur procure une sorte de liberté de penser et d'agir hors de toutes traditions et de faire entendre leur voix et de libérer leur corps de tous les fardeaux imposés par leur société. Pour Djebar, cette aventure vaut la peine car elle permet à la femme écrivaine d'exister et de changer son destin. Elle affirme: « Le dehors et le risque au lieu de la prison de mes semblables. »[71] Ce même point de vue est renforcé par Frantz Fanon, ce penseur-clé du postcolonialisme dans *Sociologie d'une révolution : l'an V de la révolution algérienne* (1959).

Evoquant le rôle des Algériennes dans la guerre d'indépendance, il confirme ce poids qui incombe à la femme maghrébine, à savoir, celui de faire face à cette nouvelle situation où elle se trouve dévoilée et libre de circuler dans des espaces autres que celui qu'il lui a été réservé (tel que l'espace clos du harem).[72] Son nouveau rôle de combattante dans la lutte de la libération lui a donné l'occasion de goûter à la liberté et de se dévoiler. Fanon explique: « Le corps dévoilé paraît s'échapper, s'en aller en morceaux. Impression d'être mal habillée, voire d'être nue. Incomplétude ressentie avec une grande intensité. Un goût anxieux d'inachevé. Une sensation effroyable de se désintégrer. L'absence du voile altère le schéma corporel de l'Algérienne. »[73] La femme est accoutumée à être cachée derrière les murs de la maison qui lui offre une protection. Or, lors de la guerre d'indépendance, la femme est dénudée de son espace de protection et exposée au regard de l'autre qui la juge. Ce regard engendre chez la femme un sentiment d'insécurité de culpabilité car elle se confronte à une société qui ne cesse de lui répéter que son corps est lié au péché, que son corps est un lourd fardeau qui provoque un désordre public, un *fitna*.

Corps-objet

Le *corps-désir* chez la femme est un corps qui sait ce qu'il veut et sait se confirmer. Ce corps est redouté dans la société patriarcale maghrébine car il perturbe ses intérêts. Par contre, le *corps-cage* chez la femme est un corps prison que la société cultive chez elle. La femme a du mal à reconnaître et d'assumer son épanouissement. Cependant, dans la littérature maghrébine, le corps de la femme est un thème qui s'impose chez les écrivains. Elles ont traité le corps de la femme en étant toujours conditionné par la tradition et la religion. Par l'écriture nos auteures Djebar, Sebbar et Hadj Nasser ont su dépasser cette notion du *corps-objet* pour laisser la place

pour un *corps-désir* qui s'exprime à travers les mots pour traduire son envie d'émancipation. D'ailleurs, les femmes protagonistes de nos trois romans expérimentent leur mal d'être à travers leurs corps qui est régi par la religion et le désir absolu des hommes. Dans la société maghrébine structurée par la loi islamique, le corps de la femme est considéré *awra* [pudeur] et il relève de l'illicite puisque l'œil d'autrui ne peut pas le voir dans sa totalité. Contrairement à l'homme, pour qui l'*awra* ne touche que ses parties du corps les plus intimes, la femme doit se cacher entièrement, à l'exception du visage et des mains. Ainsi, le corps féminin devient complétement invisible puisqu'il est voilé et mis à l'écart pour ne pas déranger l'ordre public et créer la *fitna*. C'est dans cette séparation des sexes et dans le recouvrement du corps féminin que naît le fantasme du regard de l'homme qui irait au delà de l'interdit; le fantasme de l'homme-voyeur qui assiste à l'intimité des femmes sans être vu.[74] Ce regard indiscret est un regard volé fantasmatique. Il se veut remodeler le monde clos du harem pour le rendre malléable aux désirs de celui qui l'exerce. Djebar évoque ce regard volé en parlant de la célèbre toile du peintre français Eugène Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) qui représente trois femmes algériennes dans le harem. Elle remarque avant tout que le peintre montre la sensualité de ces Algéroises à travers leur corps, témoignant ainsi d'un regard pourtant interdit dans cet espace clos du harem.

Comme le montre Delacroix sur sa toile, les femmes sont absentes d'elles-mêmes avec un regard baissé, seul leur corps et leur sensualité qui sont mis en valeur. Cependant, l'évocation du corps féminin dans le discours littéraire masculin n'est jamais perçue dans sa totalité; il est toujours fractionné, blasonné pour répondre au désir de l'homme. À l'image de son corps recouvert, le corps de la femme y apparaît par fragments : la femme est réduite à ses mains, ses cheveux, ou à ses yeux. Elle est réduite à des critères qui répondent aux exigences de beauté de

chaque époque et de chaque communauté. Avec ce processus de chosification et du morcellement du corps féminin sous les influences de la tradition maghrébine et de la mauvaise interprétation de la doctrine islamique, le corps évolue en « quelque chose de mouvant, d'instable, sans unité »[75] entraînant « un trouble identitaire très marqué »[76] chez la femme maghrébine comme le mentionne Marta Segarra dans son étude sur les romancières francophones du Maghreb. Pourtant, cette image plutôt négative a été contestée par des écrivaines maghrébines telle que Djebar, Sebbar et Hadj Nasser, qui ont mis en lumière un corps féminin engagé pour le désir de libération et d'émancipation. C'est trois écrivaines qui ont rendu une visibilité à ce corps de femme et qui ont revendiqué pour lui un espace légitime par l'écriture et dans la société, valorisant ainsi « un corps qui s'accepte et s'épanouit. »[77] Ainsi, le personnage de Sara dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* déclare son accrochement à la vie et son épanouissement en disant à sa sœur Anissa : « Regarde. A vingt-cinq, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement des deux enfants, après avoir divorcé, après cet exil et après cette guerre, me voici en train de m'admirer et de me sourire, comme une jeune fille, comme toi… »[78] Ce personnage torturé en prison pendant la lutte de l'indépendance et dont une cicatrice témoigne de ce trauma, reste consciente et déterminée de changer son destin de femme *corps-objet* anéantie au silence des morts. Ce corps violenté par la guerre, voilé et oublié par une société patriarcale frustrée lutte après l'indépendance de son pays, pour son épanouissement et pour son existence.

Chez nos écrivaines, le corps féminin figure sous différentes images à travers lesquelles elles dénoncent le *corps-cage*, ou *corps-ennemi* imposé par la tradition et la religion qui empêchent son sujet de s'épanouir librement. Comme le veut la société patrircale maghrébine, le corps de la femme dans nos trois romans est réduit à ce *corps-objet* qui doit satisfaire le culte de

la virginité et la légitimité de la maternité. C'est une aliénation par rapport à son propre corps qui est perçue chez la jeune Yasmina dans *Le voile mis à nu* tel un *corps-félon* qui évolue contre son gré vers un corps de femme en l'entrainant vers un monde de la féminité adulte « Ah ! Cet avenir vers lequel mon corps me conduit. Cette traîtrise de mon corps, ce corps qui, malgré moi, grandit !»[79] s'exclame cette petite fille entrant dans l'âge de la puberté qui doit renoncer à sa liberté et faire preuve d'une soumission totale aux traditions afin de satisfaire la fierté de sa famille. Les adolescentes deviennent pour leur entourage une source d'angoisse, voire une obsession, permanente qui peut nuire à cet honneur de la famille comme l'explique Noria Alami dans son livre *Voilées, dévoilées : être femme dans le onde arabe* (1988), « La petite fille apprend aussi, par l'attention particulière dont elle est très tôt l'objet, qu'elle est un corps pour autrui. En elle repose l'honneur de la famille ; de son intégrité physique dépend la stabilité et la cohésion du groupe. »[80] Son corps est un objet qui devient sexuellement attirant et sujet du regard de l'homme. Par conséquense, la société se trouve en la mesure de l'enfermer et de le contrôler. Aussi, c'est un corps qui ne lui appartient pas puisque tout l'entourage veille à former ce *corps-objet* pour un mari qu'on a déjà choisie pour elle. Sebbar affirme ce même propos dans la bouche de sa protagoniste Dalila. Cette dernière raconte l'histoire d'une amie. Dalida dit:

> On la chronométrait du lycée à la maison et elle n'était jamais en retard. Lorsqu'elle allait chez des copines ou à la bibliothèque, un frère la surveillait. Elle n'avait jamais quitté les cités de la région parisienne où elle était arrivée à l'âge d'un an [...]. Elle n'avait jamais pris le métro ni le train [...]. Elle n'allait pas au cinéma. [...]. Elle avait dix-sept ans.[81]

Cette femme se voit victime de son nouveau corps qui la transforme d'un enfant, ou individu libre à une femme contrôlée et devenue propriété de sa famille. Ce corps est redoutable et maudit ; il faut donc le dresser et le former afin qu'il soit digne de répondre aux désirs de l'homme. En se comparant au corps de son frère, Yasmina dans *Le voile mis à nu*, quant à elle, déclare : « Moi, par contre, je possède quelque chose de laid et de redoutable. Quelque

chose dont on ne peut pas savoir, s'il est infiniment déprécié ou infiniment précieux. Entre le nombril et les cuisses, je suis maudite. »[82] La société réussit, donc, à faire croire aux jeunes filles que leur corps est une damnation. Pire encore, elle leur fait intérioriser l'idée même que c'est de leur faute que le corps ne peut qu'engendrer *fitna* ou désordre public. C'est pour cela que son voilement est banalisé dans les sociétés maghrébines puisque le voile est avant tout source de protection des ces filles face au péché.

Cette aliénation envers son propre corps continue pour la jeune adolescente quand au moment du mariage. Sa famille se trouve dans la position de préserver la virginité de la jeune adolescente afin de répondre aux exigences de la société. Quand on marie un fils, la belle famille cherche certaines qualités dans le corps de la future épouse indissociables de la pudeur et du travail physique. La jeune adolescente vit un déchirement entre son ambition personnelle de sa vie et celles des attentes de sa famille et de la société patriarcale. C'est un point sur lequel nos trois écrivaines insistent en mettant en lumière cette réification du corps dans la société maghrébine. Chez Djebar, elle le dénonce à travers le personnage de la porteuse d'eau du bain public qui se rappelle la manière dont on l'a mariée: « On me fardait à treize ans, on m'épilait les sourcils, les aisselles, le pubis, on me mettait des paillettes sur le front, sur le pommettes, on m'achetait des mules brodées. Mon cœur battait de mon premier voyage, moi, la mariée des commencements… »[83] L'entourage féminin familial composé de mères, de tantes et de grand-mère continue ce processus de transformation en *corps-objet* chez leur jeunes semblables. On s'occupe du corps comme une marchandise qui doit être présentée dans sa belle forme puisqu'il s'agit de la vendre à un autre propriétaire. La jeune mariée se trouve dans un voyage de passation de responsabilité de son corps de femme vers un inconnu, vers une destination où son sort de soumission et de femme silencieuse sera maintenu. Car il faut se soumettre à l'autorité de la belle

famille dont les femmes font preuve. La porteuse d'eau dans le bain public déclare ainsi : « Mon cœur battait du premier voyage, espoir, puis crainte, puis… »[84] Cette phase évoquant l'avenir d'épouse désigne un lourd fardeau, une peur car encore une fois le corps féminin objet doit, d'un côté, satisfaire le désir de la famille en préservant leur honneur. De l'autre, ce *corps-objet* doit satisfaire celui de la future belle famille en étant une femme soumise, silencieuse et travailleuse. Encore une fois, le même scenario de son destin se répète. Ce corps de femme doit être sujet de voilement, de contrôle et d'autorité de sa propre famille. Dans *Le voile mise à nu*, la jeune Yasmina ressent l'angoisse de devenir le *corps-objet* dont il faudrait prendre soin à le former pour le livrer au « maitre » selon Djebar. Yasmina dit: « On a pensé que je m'y trouverai mieux pour apprendre à me tenir, à me préparer à être la fille d'une maison, et que l'on puisse me livrer à mon mari la tête haute. »[85] Plus loin elle affirme cette obligeance de se soumettre à l'autorité et aux exigences de la belle famille et de la société patriarcale, déclarant : « pour une faute à la cuisine, à la maison ou dans le monde. Je dois me taire, regarder et m'imprégner de l'exemple des femmes plus âgées. »[86] Déjà, l'adolescence est un âge ou les jeunes filles se voient frustrées devant un corps qui n'arrête pas de changer et qu'elle n'arrive pas à assumer face à une société qui le fait passer pour un danger public. Adolescente, la jeune fille se voit abandonnée par sa propre famille qui la délivre à d'autre famille qui continue à voir en elle un *corps-forteresse* dont il faut tirer profit au maximum.

Autrefois, la tradition voulait que, quand on cherchait à marier son fils, les mères devaient sélectionner parmi un groupe de jeunes filles dont l'attention était portée sur l'apparence de son corps et sur le travail qu'il pourrait produire. Les femmes âgées de la famille tâtaient même le corps comme on avait, jadis, tâté le leur. Elles palpent les seins et le ventre car ces membres qualifient le rôle de mère nourricière et aussi elles examinent les épaules car une

femme forte peut aider avec le travail dans la maison et dans les terres. C'est un corps qui se trouve dans cette situation de violation de l'intime mais qui sent le besoin de passer par là puisque se sont les dictons des coutumes. La jeune Yasmina dans *Le voile mise à nu* se trouve à son tour dans cette situation inconfortable puisqu'elle dit: « J'oublie ces inconvénients: mes seins qui naissent me font mal et toutes ces femmes qui me touchent et que je ne supporte pas. Je sais pourtant qu'il faut passer par là. »[87] Encore une fois, ce culte de la tradition est incrusté dans les têtes des jeunes filles, telle une chose à laquelle elles ne peuvent pas échapper. De son côte aussi, la porteuse de l'eau du bain public dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* est passée par la même situation où son corps est palpé par sa belle famille. Elle raconte: « La calèche fuyait, des inconnues aux voiles noirs encombrants, me tâtaient de leurs doigts rougis d'excès de henné, me palpaient les seins, les épaules, le ventre, puis elles hululaient de joie, elles lançaient leurs cris perlés tandis que je montais vers les plateaux du nord. »[88] C'est le corps de femme maternel et de travail forcé qui compte pour ce nouvel entourage qui ne donne pas d'importance pour la femme comme individu. C'est une société qui cherche à produire des femmes-propriétés qui peuvent subvenir aux besoins et aux désirs du système patriarcal. Car des femmes épanouies qui savent s'affirmer et exprimer leurs désirs représentent un danger déstabilisant pour ces sociétés maghrébines.

Corps-identité

Le lien symbolique entre le corps de la femme, son morcèlement, sa fragmentation et entre la quête d'une identité propre dans une société qui lui en refuse une, est presque irréalisable. C'est un combat à long terme qui a commencé avec les premières plumes qui ont osé prendre la parole pour dévoiler les interdits imposés au corps féminin. Ce tiraillement, De

Beauvoir le résume avec justesse dans *Le Deuxième sexe* : « chez la femme, il y a au départ, un conflit entre son existence autonome et son 'être-autre'. »[89] La femme est dépossédée de cette individualité qui est transmise non pas à elle mais aux garçons. La jeune fille est vue comme propriété de son entourage qui prend le modèle à sa manière et lui retire sa liberté. De Beauvoir insiste sur ce point: «car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui les ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet. »[90] La société patriarcale ne vise donc pas l'éveil de la jeune fille car cela peut donner des résultats qui contrarie la domination masculine. Nos écrivaines continuent sur cette même voie en adoptant un discours féminin rebelle pour rompre le silence sur le sort et le destin de la femme maghrébine. La personnification d'une partie du corps féminin peut donner des résonnances érotiques et plaisantes de cet élément individualisé, mais aux yeux de celle qui le subit, ce processus à un impact négatif et déchirant, car il atteint son intégrité psychique et physique. Cette fragmentation produit un trouble identitaire très marqué chez les femmes maghrébines. En remontant au processus de la construction de la personnalité chez les jeunes filles, l'âge de l'adolescence représente le point de départ où l'identité féminine commence à se forger. Le corps de la jeune adolescente joue un rôle fonctionnel dans ce processus identitaire dans les sociétés maghrébines car l'image de la féminité est fortement connectée à celle d'une sexualité inquiétante qui menace l'ordre social.

Dans son premier livre *Sexe, idéologie, islam* (1983), la sociologue Fatima Mernissi établit une étude historique des textes islamiques dont le but est d'améliorer la perception du statut de la femme au sein de cette religion. En faisant référence aux croyances collectives, elle démontre que le pouvoir sexuel de la femme dans la séduction de l'homme est perçu comme inquiétant car cette dernière peut faire recours à l'utilisation de la ruse et de l'intrigue pour

séduire l'homme et le faire succomber. Mernissi déclare: « Toute organisation musulmane des relations sociales à travers la famille et la distribution de l'espace selon les sexes peuvent se comprendre en fonction du pouvoir *quaid* de la femme. »[91] C'est du pouvoir sexuel de la femme, donc, que surgissent les rapports sociaux de la communauté. Ce danger du corps féminin présumé par la société légitimant la domination masculine et la mise de la sous-tutelle sur les femmes. Les filles maghrébines sont soumises à la restriction de leur liberté de mouvement et au contrôle de leur corps alors que la puberté est un âge où l'adolescente expérimente une sorte d'autonomie. Pourtant, la jeune maghrébine se voit dépouillée de son corps, la base de l'expression identitaire.

À force de se faire passé pour un danger à l'ordre public, et face à un corps qui n'arrête pas d'évoluer et de changer, la jeune fille perçoit son corps comme une prison qui l'empêche de s'épanouir librement. Ce *corps-cage* est saisi comme un élément étranger à la propre identité du moi de la personne emprisonnée. C'est le cas des adolescentes qui n'arrivent pas à assumer leur propre corps et qui se trouvent aliénés de cette enveloppe charnelle. Chez Leila Sebar, l'adolescence est présentée en pleine crise d'identité dans un entourage étranger auquel s'opposent les stéréotypes et les conduites du groupe des familles issues de l'immigration maghrébine. La jeune beure est exposée à la violence contre son corps par ce milieu familial qui tente de reproduire dans l'exil le même schéma de vie qu'au Maghreb. Ces familles refusent de se laisser corrompre par les pratiques occidentales. Or, du fait du déracinement et des conditions de vie misérables dans les HLM, ces mêmes familles n'ont plus de modèle culturel à transmettre. Ainsi, le respect des normes de la sauvegarde des coutumes devient très difficile, d'où le recours à la violence contre les enfants, surtout que cette violence fait partie du processus d'éducation des jeunes filles.

Face à cette violence, l'adolescente se trouve dans la mesure de tenter de redonner un sens à sa vie par une affirmation identitaire qui présume sa libération et une reconquête de son corps de femme. Cette revendication audacieuse d'une affirmation identitaire a gagné la jeune protagoniste Dalila dans *Fatima ou les algériennes au square* à travers ses sorties non autorisées et qui finissent par déclencher l'angoisse et la peur du père:

> Il ne parlait pas beaucoup. Elle le trouvait triste; il criait lorsqu'il la battait, il changeait à ce moment là; il lui faisait peur, elle ne pensait plus que cet homme furieux était son père – ses gestes fous, ses hurlements contre elle, ses injures qui faisaient pleurer sa mère. La ceinture sifflait ; la boucle l'atteignait au bras, au dos, à la cuisse ; elle ne criait pas, ne pleurait pas ; elle essayait d'échapper aux coups mais la pièce était petite.[92]

Insultes, coups, séquestration tels sont les options utilisées par ce père frustré par la régression de son rôle de dominateur de famille dans ce pays d'exil. Ces moyens lui permettent de contrôler ce corps de jeune fille et de l'empêcher de s'affirmer. La répression des jeunes beurettes continue même dans le pays d'adoption par les mariages forcés imposés avec des hommes originaires du *bled*. Cette imposition devient une autre source d'humiliation et de souffrance pour ces jeunes filles qui cherchent à s'émanciper face à cet entourage aux traditions archaïques. Cette violence dirigée et ce viol légalisé que les familles autorisent encore une fois contre ce corps de jeune femme provoque un dédoublement entre le corps et l'esprit de ces jeunes filles. C'est une image que nous trouvons dans *Fatima ou les algériennes au square* à travers l'histoire de la jeune marocaine qui est l'amie de Dalila. Cette jeune femme marocaine a fait l'expérience de cette double violence qui anéantit son existence. À son tour, elle aussi a été séquestrée, retirée de l'école où elle retrouvait son unique bien être. Et encore une fois, la violence continue dans la maison conjugale avec le mari. Dalila rapporte au sujet de cette amie: «Elle ne voulait pas qu'il lui touche même le bout du pied nu avec ses pieds à lui. [...]. Sa femme était à lui. Il la força une fois de plus, mais elle se défendit. Ils se battirent, il la frappa jusqu'à l'étouffement d'une crise d'asthme où il pensa l'avoir presque tuée. »[93] Son corps est vu comme la propriété de son mari

qui la veut soumise au comportement traditionnel féminin basé sur l'effacement. Toute tentation de résistance est annulée avec violence pour abattre ce corps de femme et anéantir son individualité. Or, face à ces actes de violence, la jeune beure continue de manifester sa résistance et sa forte volonté de prouver son identité hybride: « Elle ne céderait plus comme elle l'avait fait jusqu'alors, corps inerte, tête amorphe, si faible soudain que tout avait été possible, jusqu'au viol.»[94] Avec sa résistance, la jeune beurette s'émancipe de cette imposition violente des traditions. Dalila de son coté, se libère du poids de la tradition en fuguant, marquant ainsi son insoumission et sa soif pour sa liberté. Cette même figure qui surgit dans l'essai de Sebbar *On tue les petites filles* (1978), où la tentation d'évasion témoigne un refus à la soumission et à la domination chez les beurettes. Elle explique:

> La fugue, c'est une forme de désobéissance civile. La fugueuse est une insoumise. Elle part sans autorisation de la mère ou du père. Elle déserte la maison tout d'un coup, comme ça... sur un coup de tête... sans avertir personne, sans dire pourquoi, comme si elle n'avait plus de comptes à rendre, comme si elle n'était pas mineure et soumise à l'autorité parentale.[95]

Cet éloignement de la jeune beure marque sa volonté de se prouver et de se retrouver loin de tout jugement et loin de tout contrôle. C'est un choix qui reste difficile et risqué, mais cela révèle une rupture qui s'avère être une étape essentielle et fondamentale dans la quête de l'émancipation de la jeune adolescente et pour la formation de sa nouvelle identité de femme.

Le conditionnement des jeunes adolescentes maghrébines continue toujours à travers les différentes pratiques chez leurs familles qui considèrent que le contrôle de leur corps est la meilleur façon d'effacer leur identité et de faire d'elles des femmes absentes et soumises. Ainsi, dans *Le voile mis à nu,* la famille de Yasmina affirme qu'il est temps de limiter la mobilité de cette jeune adolescente en l'obligeant à quitter l'école afin de rester à la maison pour la marier. Terminer ses études est une finalité sans importance dans une société qui estime que pour la

femme se construire et s'affirmer est une perte de temps. Par contre, former et dresser ces jeunes filles pour les préparer comme épouses de demain est la destinée de toute femme. Face à ce destin tragique, Yasmina déclare: « Je suis morte, enterrée, on m'a enterrée le jour où l'on m'a retirée du lycée pour me marier. »[96] Elle voit son existence anéantie et son épanouissement éliminé face aux désirs de sa famille qui veut la réduire au rôle passif d'un objet, livré, emprisonné. Elle songe à son sort de femme, remarquant : « [J]e serai le joyau dont un homme sera fier d'orner sa maison. »[97] Yasmina, qu'une de ses maîtresses décrit comme : « Elle est si intelligente, »[98] est voué à n'être qu'un *corps-objet*.

Le savoir et la scolarisation représentent un danger pour la société maghrébine car ce sont des éléments qui éveillent la conscience féminine. Dans cet espace en dehors de la maison, elle risque d'y découvrir son droit d'exister alors que la tradition l'a veut soumise et silencieuse. La quête de l'identité chez la femme maghrébine continue à être menacée par son entourage qui veut contrôler son existence afin de la modeler selon la tradition. L'homme maghrébin se voit propriétaire de ce *corps-mystérieux* qui évoque sa curiosité et ses désirs. Le regard est le moyen par lequel l'homme contrôle le corps de la femme en le surveillant en permanence dans les espaces publiques. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djebar déclare:

> Dans ces regards licites (c'est-à-dire ceux du père, du frère, du fils ou de l'époux)- qui se lèvent sur l'œil et le corps féminin- car l'œil de celui qui domine chercher d'abord l'autre œil, celui du dominé, avant de prendre possession du corps-, se court un risque d'autant plus imprévisible que les causes peuvent en être fortuites.[99]

La femme maghrébine se sent agressée par ce regard masculin qui a le pouvoir de la déposséder de son propre corps devenu la propriété des autres y compris les hommes de sa famille. C'est un jeu de domination que l'homme pratique sur ce corps femme pour l'intimider et l'encastrer dans ce statut d'objet assujetti à son pouvoir de mâle dominant qui a le rôle de « voyeur-voleur en

puissance. »[100] Le regard illicite, est considéré dans les milieux traditionnels comme un viol qui nuirait à l'honneur des mâles protecteurs de la famille. En analysant le tableau de Delacroix, Djebar parle de ce regard qui pénètre l'espace sacré en disant:

> Il suffit d'un rien- d'un épanchement brusque, d'un mouvement inconsidéré, inhabituel, d'un espace déchiré par un rideau qui se soulève sur un coin secret- pour que les autres yeux du corps (seins, sexe, et nombril), risquent à leur tour d'être exposés, dévisagés. C'en est fini pour les hommes, gardiens vulnérables : c'est leur nuit, leur malheur, leur déshonneur.[101]

Il est donc interdit pour les femmes et les jeunes filles de s'exposer à ce regard intrus qui a pu pénétrer dans l'espace sacré, l'espace clos où se trouvent les femmes. Ce regard qui morcèle ce corps féminin est capable de le figer, de le paralyser et de le rendre invisible. Dans son livre *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb,* cette saisie du corps de la femme est vue par Segara comme un viol fantasmatique qui dépasse le motif sexuel et qui devient une violation de l'être.[102]

Ce regard espion, examinateur a un double effet sur celui qui l'exerce et celle qu'elle le subi. Pour l'homme, le regard lui donne le droit d'examiner ce corps de femme afin de l'intimider et de le dompter. Pour celle qui le subie, la femme se voit crispée, déshabillée, et donc dénudée devant cet œil qui la scanne. Dans un témoignage recueilli dans *Voilées, dévoilées: être femme dans le monde arabe,* une jeune femme de 27 ans, professeur dans un collège donne sa perception du regard de l'homme dans le milieu public. Elle explique: « Ce que je lis dans ce regard brillant au-delà de la violation de mon corps, c'est la violation de mon être. Toute frontière est abolie, mon seul recours dans ma ville reste alors le voile. »[103] Cette jeune femme est un exemple de toute femme arabe en générale et maghrébine en particulier qui se sent troublée par le regard masculin dans l'espace extérieur, ce regard culpabilisateur qui trouble son identité et fragilise sa confiance en soi. Le voile et l'enfermement se perçoivent comme moyen

de défense devant ce risque permanant qui menace les femmes dans les milieux publiques. Cependant, est-il vraiment une solution pour la femme qui souhaite s'émanciper? N'est-il pas ce que l'homme et la société patriarcale veulent accomplir: le contrôle de ce corps de femme en éliminant son individualité féminine à travers ce regard espion? Djebar a une réponse à ce phénomène du regard inquiétant sur le sort de la femme. Dans la bouche de sa protagoniste Sarah dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, elle circule un message aux femmes en déclarant:

> Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquer : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditions et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !...La femme-regard et la femme-voix.[104]

Djebar veut que la femme sorte de ce rôle d'assimilateur de ce regard hostile dans les sociétés arabes. Elle reçoit le regard comme un droit acquis aux femmes pour briser les murs de leur prison. C'est un moyen pour elles de retrouver leur confiance en soi, de s'affirmer et de se libérer.

Ce regard femme est un regard redouté par la société patriarcale car il engage la mobilité de son corps, Djebra poursuit: « Comme si soudain le corps tout entier se mettait à regarder, à 'défier' traduit l'homme…Une femme-en mouvement, donc « nue»- qui regarde, n'est-ce pas en outre une menace nouvelle à leur exclusivité scopique, à cette prérogative mâle ? »[105] Ce corps de femme mobile qui regarde dérange le confort de ce mal dominateur. C'est un regard rebelle qui contrarie le privilège de l'homme dans son propre espace car il « risque à tout instant de *mettre à nu les autres regards du corps mobile »*[106]. Cette notion du regard est clé pour l'écrivaine Djebar au point d'être sa source d'inspiration pour faire du cinéma. Elle pense que : « [L]e cinéma, » écrit-elle, « dans son essence, se ressource dans l'interrogation scrupuleuse, pointilleuse, du regard. »[107] Elle voulait savoir, par le biais de la caméra, « comment

l'autre regarde la femme dans son abandon et comment, à notre tour, nous le regardons regarder… »[108] L'idéal djebarien était de s'approprier et de se projeter dans ce regard voyeur à travers l'œil de la camera pour voir non seulement comment ce regard peut être intimidateur au corps et à l'être féminin mais aussi comment la femme le subit.

Dans son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1977), Djebar raconte ainsi l'histoire d'une femme de trente ans qui revient dans la région natale, vers les montagnes du Chenoua, avec sa fille et son mari, immobilisé sur sa chaise roulante. Dans ce long métrage, Djebar a choisi d'éliminer le regard de l'autre sur la femme à travers l'image de ce mari qui ne peut pas suivre les mouvements de sa femme à l'extérieur et se trouve enfermé dans la maison. L'épouse se voit, quant à elle, libérée du regard voyeur dominant de l'homme en retrouvant la mobilité de son corps qui erre à l'extérieur de sa maison. Dans un gros plan, Djebar a choisi de représenter l'héroïne du film *La Nouba* à travers son dos et dont le spectateur ne voit que sa tête. La caméra n'arrive pas à saisir ni le visage ni le corps de ce personnage qui déclare : « je parle, je parle, je parle !...je ne veux pas que l'on me voie. »[109] Djebar met en scène une femme qui refuse d'être regardée car elle veut qu'on écoute sa voix et non qu'on la réduise à son corps. Elle souhaite devenir une « non-image » Comme elle explique, « Autant dire que l'écran pourrait n'être qu'un ruban noir, un profil de femme lointain trouant de temps en temps cette non-image ; pour rappeler que la femme est là, mais que sa voix seule devient durée, présence pleine : une voix parle d'abord, précédée de son ombre. »[110] Djebar veut montrer que la femme est une voix qui essaye de communiquer avec l'autre avant qu'elle ne soit un *corps-objet* dépossédé par ce regard voyeur masculin. C'est ce corps libre de tout regard et insoumis qui retrouve sa mobilité, son autonomie et la confiance en soi pour s'affirmer. C'est, aussi, c'est une identité féminine

d’un corps reconquis à travers le regard que Djebar souhaite inspirer chez son héroïne et chez ses semblables.

Chapitre Quatre :

Femmes maghrébines: de l'identité collective à l'identité individuelle

L'individuel aux prises avec le collectif

Dans leurs romans, nos trois écrivaines maghrébines essayent de faire entendre les voix interdites des femmes maghrébines en dévoilant leur désir d'émancipation. De même, elles y révèlent la reconquête de leur corps morcelés à la reconstruction de leur identité féminine. Comme le veut la tradition maghrébine et la religion d'Islam, l'individu musulman est perçu d'abord dans sa dimension communautaire, la *Oumma* [communauté, nation]: il se définit et se justifie par rapport au groupe. Or, dans le cas des femmes, ce rapport à la collectivité est marqué par l'exclusion. Comme le remarque avec justesse Sarah Kilito dès leur plus jeune âge les filles se confrontent à l'aliénation. Elle écrit : «Ceci est d'autant plus vrai pour les filles, qui sont d'abord La *fille* de quelqu'un pour devenir ensuite respectivement *femme* de quelqu'un et *mère* de quelqu'un. »[111] D'ailleurs dans *Le voile mis à nu*, Yasmina déclare: « Je suis la fille de la maison Cheikh. »[112] La femme maghrébine n'est donc pas perçue comme un individu autonome. Plutôt, elle doit toujours être liée à quelqu'un ou un groupe qui peut justifier son existence.

D'ailleurs dans la société maghrébine, la femme est souvent pensée à travers ses interactions avec l'homme. Ainsi, Simone de Beauvoir remarque dans *Le Deuxième Sexe* (1949): « Elles ont toujours été subordonnées à l'homme. »[113] De Beauvoir continue son analyse pour comprendre d'où vient cette sujétion de la femme à l'homme. Elle compare la condition

féminine à celle des noirs et des prolétaires. Car ces groupes, l'un racial et l'autre social, peuvent se réunir dans leur lutte contre ceux qui les assujettissent, respectivement les blancs et les bourgeois. Elle explique:

> Les prolétaires ont fait la révolution […] : l'action des femmes n'a jamais été qu'une agitation symbolique ; elles n'ont rien gagné que ce que les hommes ont bien voulu leur concéder ; elles n'ont rien pris : elles ont reçu. C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler en une unité qui se poserait en s'opposant.[114]

En 1949, De Beauvoir voit que les femmes ne sont pas encore capables de faire de leur union leur force. Elles continuent d'être liées aux hommes sans pouvoir trouver leur propre intérêt collectif qui leur permettrait de s'imposer comme des sujets. De leur côté, les hommes ont peur de perdre la supériorité dont ils bénéficient; les femmes quant à elles, continuent de faire ce que les hommes attendent d'elles.

Pour beaucoup de femmes maghrébines, lutter pour vivre de façon moderne en se prenant en charge, veut dire pour elle vivre en isolement et en rupture avec son entourage. Cinquante ans après de Beauvoir, Malek Chebel, anthropologue algérien des religions, aborde le pourquoi de la soumission de la femme musulmane dans son livre *Le sujet en Islam* (2002). « D'ailleurs, » écrit-il, « le fait que la femme en islam soit souvent perçue à travers ses interactions avec l'homme, en tant que genre, atténue et ralentit la prise de conscience collective quant à ses aspirations propres. »[115] C'est précisément cette prise de conscience de la femme à l'égard de son intérêt et de son individualité qui lui manque puisque, dès l'enfance, elle est toujours sous tutelle. Contrairement à l'homme, la femme ne se pense pas sans l'homme et par la suite son existence n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide. Elle constitue « le deuxième sexe » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Beauvoir. En introduisant la notion de *mitsein* [notion philosophique allemande désignant l'être dans son aspect collectif], De Beauvoir

explique comment la femme opte non pas pour son émancipation mais sa subordination. Elle observe:

> Le lien qui l'unit à ses oppresseurs n'est comparable à aucun autre. La division des sexes est en effet un donné biologique, non un moment de l'histoire humaine. C'est au sein d'un *mitsein* originel que leur opposition s'est dessinée et elle ne l'a pas brisée. Le couple est une unité fondamentale dont les deux moitiés sont rivées l'une à l'autre : aucun clivage de la société par sexes n'est possible. C'est là ce qui caractérise fondamentalement la femme : elle est l'Autre au cœur d'une totalité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre.[116]

Chez la femme musulmane, l'idée de dépendance de l'autre est incrustée depuis le jeune âge. Elle n'a pas cette capacité de briser cette subordination car elle ne possède pas le courage de le faire. Malgré elle, elle sombre dans le silence et tombe sous l'emprise de la séquestration de l'autre. Elle choisit par défaut le privilège de la sécurité auprès du mari traditionaliste au lieu de l'aventurisme d'une vie libérée des contraintes.

Pourtant, face à cette négation de l'individualité féminine et à cette infériorité de la femme dans une société qui la transforme en un *corps-objet*, les écrivaines, Assia Djebar, Badia Hadj Nasser et Leïla Sebbar n'ont pas perdu espoir de résister face à ce système patriarcal pour révéler la situation des femmes dans les sociétés maghrébines afin de les améliorer. Leurs protagonistes sont des femmes qui ont su briser leur silence face à leur mal d'être et elles ont lutté pour s'émanciper des contraintes sociales et religieuses. La collectivité se présente comme une menace à leur identité féminine. La difficulté à s'assimiler à un groupe social répond en partie à la condition de femmes qui est définie par défaut par un critère biologique. Dans les romans de nos écrivaines, le personnage féminin se révolte contre ce modèle féminin que la société leur dicte et leur impose. Les jeunes femmes refusent catégoriquement d'adhérer à la soumission et à la passivité de leur semblable. Elles veulent afficher une distance par rapport à ce standard collectif qui met sous l'emprise leur individualité, en même temps, elles veulent garder cette solidarité féminine qui les unit dans l'aliénation pour leur émancipation.

Ainsi, le combat collectif est mis en avance pour faire changer les choses. D'ailleurs Djebar qui se demande « comment se fera le passage pour les femmes arabes ? », a traduit son désir de voir cette collectivité lutter pour améliorer la situation de la femme dans la société maghrébine. Elle fait part de ce désir dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985) où elle déclare : « Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes.»[117] Les femmes se sont toujours trouvées en groupe mais toujours dans des espaces clos : le harem où le hammam. Cette réunion de femmes était toujours autours des sujets où les ainées assurent la continuité des traditions et des coutumes qui rendent service à l'homme et perpétue la soumission de la femme. Pourtant, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement,* la communauté féminine repensée par Djebar. C'est une réunion de femmes d'où émane le malaise féminin dans leur entourage. C'est ce qui arrive entre Sarah et Fatma la porteuse d'eau dans le bain public. Toutes les deux sont issues des années de silence et d'oubli face à leur rôle de combattante pour l'indépendance de leur patrie et elles se mettent à *raconter*. Sarah déclare à l'hôpital avec Fatma suite à la chute au Hammam:

> Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorantes, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin…[118]

Cette rencontre de femme est vue par Djebar comme un espoir pour que la femme maghrébine pour qu'elle se rende compte de son mal être et prenne conscience de sa situation. Sarah a su exprimer sa souffrance en apprenant celle de Fatma, ce qui l'a encouragé à briser son silence et à parler de sa souffrance. Se retrouver dans l'histoire de Fatma a éveillé en elle la conscience de sa propre aliénation. Pourtant, une angoisse s'installe chez elle concernant son sort et celui de ses semblables. Elle se demande : « N'est-ce pas trop tôt […] pour parler au pluriel ? »

De son côté, dans *Le voile mis à nu*, la protagoniste Yasmina a vu que le combat de sa liberté ne peut être que collectif. En s'adressant à son amie l'algérienne Myassa qui lui attribue le titre de « ma sœur », Yasmina déclare : « Myassa et moi, nous entretenons, l'une et l'autre, et l'une grâce à l'autre, l'utopie d'une libération. […] C'est parce que j'ai été soutenue par Mayssa, que j'ai pu me lancer dans ce qui était inimaginable. »[119] Avec son amie, Yasmina trouve la force et le courage de briser les chaines, de surmonter les interdits et d'entamer le chemin vers la liberté. Chez Sebbar, la protagoniste Dalila appartient à la deuxième génération issue de l'immigration, celle des filles qui veulent rompre les barrières dressées par la tradition. Sebbar, donc, évoque les différentes histoires d'autres jeunes femmes beures. Cette génération féminine veut s'approprier l'espace public par la mobilité et la liberté de leur corps. Le samedi, Dalila passe ainsi son temps avec ses copines en errant dans des endroits en dehors de l'enfermement des HLM. Sebbar raconte : «Avec ses copines […] elles marchaient beaucoup, regardaient, s'amusaient, riaient, se faisaient draguer… »[120] Avec ses copines, Dalila se sent libre et prête à résister au sort réservé aux jeunes filles. Ce sont donc des filles qui veulent s'imposer à travers leur identité croisée : à savoir « ni beure, ni maghrébine, ni tout à fait française » comme le rapporte Sebbar en parlant d'elle même.[121] Elles veulent qu'on les accepte telle qu'elles sont sans les juger ou chercher à les contrôler. À force d'être mise à l'écart et d'être conditionnée dans le silence, la femme maghrébine a du mal à briser les chaînes de son enfermement et de crier haut et fort son désir de se libérer de tout contraintes. Justement, ici vient le rôle de la collectivité des femmes telles que vues par de Beauvoir et par Djebar pour faire face à l'angoisse de ce premier pas de briser son silence, de permettre à sa voix de se faire entendre et de ne pas avoir peur de s'affirmer pour exprimer son désir. C'est ainsi que la femme peut reconquérir sa confiance dans le système patriarcale et de changer son statut de *corps-objet* à un *corps-désir.*

Langue d'adoption et combat littéraire

Pour résister à cette infériorité du statut de la femme dans la société maghrébine, les écrivaines ont vu dans la littérature le terrain le plus apte pour éveiller la conscience collective et opprimée. Face à leur situation et celle de leurs semblables dans la société maghrébine patriarcale, le combat littéraire est chargé du rôle de dénonciateur en mobilisant une solidarité active. Leur but est de cultiver une identité « plurielle » qui se construit par des parcours individuels. C'est pour cela que ces écrivaines ressentent le besoin d'écrire et de prendre la parole afin de s'attribuer un « je » pour transformer un espace autrefois masculin en un espace libéré par leur mots. Cet acte de dévoilement est une rupture avec la tradition et en même temps il constitue pour les écrivaines femmes une transgression face à une société qui leur refuse une place. Dans son article « La permission de dire Je » (1989), Monique Gadant analyse, précisément, cette nécessité d'écrire pour la femme maghrébine. Elle déclare:

> Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaitre, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel.[122]

Les difficultés d'écrire et de se dévoiler se dédoublent pour les femmes écrivaines surtout quand il s'agit de construire une identité mise en question. Face à l'image de la femme exclue, voire l'Autre, l'écriture permet à la femme de faire face aux coutumes, aux interdits, aux autres et face à l'homme en particulier afin de s'affirmer comme individu.

En outre, ces écrivaines ont fait de leurs textes un espace exclusivement féminin où les hommes sont presque inexistants. Cette absence traduit une prise de position de ces écrivaines femmes qui veulent s'emparer de la parole dans cet espace essentiellement féminin. La parole, donc, se délie pour dévoiler le corps, pour dire l'aliénation et l'oppression de la femme. Cette

parole est soucieuse de consolider une identité féminine individuelle dans le domaine sociale masculin et dans l'espace littéraire. Cette volonté d'avoir un espace purement féminin est présentée dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* où, à l'image de ce titre, Djebar la véhicule dans la bouche de l'un de ses personnages: « Nous sommes si tranquilles, loin des hommes !»[123] Les femmes se sentent libres loin des regards masculins au sein de leur communauté féminine qui leur procure un plaisir d'être elles-mêmes. Afin de matérialiser cet espace féminin, nos écrivaines ont le désir de créer un sujet narratif, un « je » pour leur protagoniste malgré les difficultés liées au contexte culturel et politique. C'est une décolonisation de la femme d'un patriarcat dépassé mais qui avait constitué l'identité féminine comme « autre » telle le confirme la philosophe Luce Irigaray dans son célèbre ouvrage de 1977 *Ce sexe qui n'en est pas un*.[124] C'est cette parole d'homme qui, jadis, objectivée le sujet féminin sous prétexte de le présenter. La femme prend conscience de cette situation et réclame un sujet pour demander son indépendance de cette appropriation masculine.

À leur tour, les écrivaines Djebra, Haj Nasser et Sebar veulent accorder une présence forte à leurs personnages féminins en les représentant avec une reconquête de leur corps inscrit dans un cadre nouveau: le *corps-objet* laisse la place à un *corps-désir* féminin qui participe à créer un espace propre à la femme. Un sujet leur est attribué pour se confirmer et s'imposer dans un système patriarcal qui a toujours su les mettre à l'écart dans des espaces féminins clos. Dans *Le voile mis à nu*, l'auteure Hadj Nasser commence à raconter à la troisième personne l'histoire de sa protagoniste Yasmina: « Yasmina admire sa mère, mais en même temps elle lui en veut de mettre si légèrement en péril les coutumes. »[125] Très vite, elle cède la parole à son héroïne pour qu'elle témoigne de son expérience : « Ce jour-là encore, ma mère exulte parce qu'elle va étonner»[126] et par la suite elle lui attribue le « je ». Et Yasmina s'impose en disant « Je suis la

seule à compter pour quelqu'un de convenable à cause de ma famille. »[127] De son côté, Djebar trouve sa propre stratégie d'écrire, elle approuve une écriture plurielle dans ses nouvelles d'où elle extrait une identité plurielle au féminin. Chez elle, le « Je » devient alors une conscience plurielle. De son côté aussi, elle n'hésite pas à l'attribuer à ses personnages afin de les rendre présents dans cet espace d'écriture qui est supposé être le leur après ces longues années de silence. Dès les première pages, sa protagoniste Sarah s'exprime : « Est-ce pareil quand je parle, si je parle ?»[128] Ce personnage qui vit dans une crise au présent ressent le besoin de remonter à son passé pour redonner un sens à sa vie. Avec Djebar, il s'agit de dépouiller la femme pour atteindre son corps nu afin de retrouver sa vraie identité : à savoir celle qui se cache sous le silence transmis par les contraintes sociales et patriarcales.

Dans son article « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lectures », Carles Bonn affirme que « le concept de littérature maghrébine de langue française est doublement spatial dès son libellé. »[129] Cette littérature se définit donc à partir de deux espaces ; le Maghreb et la France. C'est cette double appartenance qui donne une chance aux écrivaines de s'approprier la langue française et qui leur procure un espace extérieur pour dénoncer leur silence et mettre claire les questions identitaires. C'est dans cet espace privilégié où la femme rompt avec le statut féminin traditionnel et acquière des droits neufs. Ces écrivaines maghrébines sont une minorité qui s'exprime donc dans une langue majeure. Face à leur condition qui s'est incarnée après de longues années de silence, ces femmes sont arrivées au stade où il est impossible de ne pas écrire. C'était nécessaire peur elles de prendre la parole pour parler de leur mal et de mettre en question leur statut de femme dans leur société. Or la question qui s'est posée par ces écrivaines était dans quelles langues il fallait écrire surtout dans cette époque qui a suivi l'indépendance, et qui a connue une arabisation par les nationalistes pour contrebalancer

l'acculturation de l'ancienne puissance coloniale? Fallait-il écrire en berbère, en arabe classique ou dialectal ou en français vue que c'était la langue d'oppression à l'époque ? Pourtant, il était impossible pour ces écrivaines maghrébines d'écrire autrement qu'en français pour transmettre leur malaise sur la plus grande échelle possible.

Face à cette impasse, nos écrivaines ont incarné ce que Gilles Deleuze et Felix Guattari nomme la littérature mineure. « Une littérature mineure, » écrivent-ils, « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »[130] C'est à travers les représentants de cette littérature qui se constitue une communauté minoritaire. Nos écrivaines maghrébines sont des femmes, classées en tant que deuxième sexe dans leur société et elles sont vues comme minorité dans une société masculine maghrébine dominante. Plus loin encore, Deleuze et Guattari citent l'importance du rôle de cette littérature mineure pour la collectivité déclarant :

> C'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.[131]

En tant que femmes, nos écrivaines maghrébines se trouvent marginalisées et jugés suite à leur prise de parole. En sortant du mutisme total que la société patriarcale maghrébine leur dicte, elles ont un devoir envers leurs semblables pour dénoncer une souffrance collective de toutes les femmes maghrébines et cela en mobilisant une solidarité extérieure, un public d'ouverture internationale par le choix la langue française. Leur marginalisation au sein de leur société leur procure plus de détermination ; elles savent que peu importe la décision qu'elles prennent c'est une question « de vie ou de mort » [132] concernant le changement du sort de la femme maghrébine.

Le français est donc une langue de libération pour la femme maghrébine. Elle lui permet d'accéder à la scolarisation dans des écoles françaises et d'apprendre différents principes que ceux de la soumission et du culte du silence. Ce lien affectif avec la langue de l'ex-colon a des résonnances d'évasion pour la femme maghrébine. La France signifie le « Dehors » comme le dit Djebar, en contraste avec l'intérieur domestique qui est le seul espace possible pour la femme au Maghreb colonial. Nos romancières, par contraste, sont placées dans un espace identitaire de l' « entre-deux »; elles vivent entre le Maghreb et la France. En plus leurs romans se passent soit au Maghreb soit en France mais traitent de sujets spécifiquement maghrébins. Du côté d'Assia Djebar, cette écrivaine a vécu entre l'Algérie et la France ; le français est sa langue d'émancipation, ce qui lui a permis de se scolariser en Algérie et lui a évité l'enfermement des gynécées. Puis elle a continué ses études en France à l'ENS de Sèvre où elle a étudié l'Histoire. Son choix de parler de soi dans la langue de l'Autre, « la langue française, » est une question qui a toujours occupé ses écrits. Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* (1999), alors qu'elle parle de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djebar déclare: « Je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi, alors, *la seule de nécessité* : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain, n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire. »[133] Cet espace de « la francophonie » qui est vu par Djebar comme nécessaire pour dénoncer le silence des femmes de son pays et celles du Maghreb en général. Elle fait de cette « francophonie d'écriture » un espace de résistance contre toute domination et réductionnisme.

Leila Sebbar, de son côté, a quitté l'Alger à l'âge de dix neuf ans pour continuer ses études en France et elle y vit depuis. Le français est sa langue maternelle et l'arabe est une langue qu'elle ne maîtrise pas. Dans son essai intiulé, justement *Je ne parle pas la langue de*

mon père (2003), Sebbar revient sur l'absence de transmission de la langue « paternelle » et raconte sa trajectoire douloureuse qui l'a mené à tenter de récupérer cet héritage dans l'exil.[134] Ce récit autobiographique de l'écrivaine vient libérer sa volonté d'entamer la création d'un espace géographique individuel et collectif par lequel elle désire rapprocher les deux rives de la Méditerranée qui la constituent. C'est un sorte de message que l'écrivaine passe pour toutes les jeunes beures avec une identité hybride, croisée comme la sienne afin qu'elles puissent retourner à leur racines. Badia Hadj Nasser est une psychanalyste-écrivain qui vit entre la France et le Maroc. La France représente son pays de liberté et c'est là que l'auteure a choisi de mettre sa protagoniste en liberté aussi, loin de tout jugement et de toute soumission. Car elle a vue qu'en France, son héroïne peut « s'accepter » comme femme et peut assumer ses désirs. Yasmina déclare : « Je suis certaine que la vie sera pareille à cette vision de la mosquée: une sérénité qui se dépasse. Ma voie nouvelle est de l'autre côté de la Méditerranée, à un jet d'avion. »[135] C'est en terre d'exil que la protagoniste du roman *Le voile mis à nu* retrouve espoir de commencer une nouvelle vie en cherchant sa voie d'émancipation.

La reconquête du moi et le statut de femme

Avec l'écriture, les écrivaines maghrébines ont réussi à militer leur plume afin de provoquer une volonté de combattre le silence ancestral des femmes de leur société maghrébine. Dans nos romans étudiés, les héroïnes, étant à la recherche d'une vie libre, sont dans un désespoir total de rester pour toujours étrangères en n'acceptant pas les traditions et les mœurs de leur pays natal. Cet espace d'écriture a procuré aux écrivaines un pouvoir, une liberté d'action pour influencer le changement des conditions dont vivent les femmes. Car elles ne vivent pas isolées dans la société ; au contraire, cette dernière inspire leurs créations littéraires. Dans son

livre *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Dominique Maingueneau parle du rôle que joue la société dans l'œuvre de l'écrivain. Elle déclare:

> Dans cette perspective on ne concevra pas l'œuvre comme une représentation, un agencement de 'contenus' qui permettrait d'exprimer de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. […] La littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde.[136]

Une œuvre reste une création littéraire qui reflète la situation de la société en question. L'écrivain est touché par ce qui se passe dans son entourage et sent le devoir de le transmettre. Nos écrivaines sont concernées par la situation des femmes dans leur entourage, et elles utilisent leur plume comme une arme pour dénoncer la condition féminine dans leur société. Elles ont créé cet espace légitime d'écriture pour imposer leur désir de changer les choses autour de la condition féminine. Leur prise de parole est un pacte fait avec elles-mêmes et envers leurs semblables. Elles se sont données une mission de faire avancer les choses en sensibilisant un public large, d'où, donc, le choix de la langue d'adoption.

L'écriture est aussi étroitement liée à la volonté de convoquer des souvenirs enfouis dans la profondeur de la conscience comme le confirme Marta Segarra[137] Dans nos romans étudiés, les écrivaines racontent l'histoire de femmes et leur parcours de résistance face aux traditions et aux mœurs dictées par la société. Le besoin des protagonistes de raconter des histoires est lié au besoin de « se raconter », de chercher à se construire une identité individuelle face à l'anonymat du groupe auquel sont réduites traditionnellement les femmes. Dans *Fatima ou les algériennes au square*, Dalila trouve un plaisir d'être autour de sa mère et ses amies au square car ces femmes racontent différentes histoires de jeunes filles. D'ailleurs, dans le roman c'est dans la bouche de Dalila que l'auteure Sebbar rapporte ces histoires de jeunes beures retirées de l'école, séquestrées à la maison ou mariées par force. La jeune protagoniste Dalila se retrouve dans

l'histoire de ce groupe de jeunes filles et elle refuse d'en finir comme elles. Elle déclare: « Jamais, jamais je ne me marierai, jamais. »[138] D'où sa résistance et son rébellion de fuir la maison afin de se retrouver et de s'affirmer comme une jeune beure qui désir sa liberté des discours et des traditions transmis par ses parents.

Dans *Le voile mis à nu*, psychothérapeute-écrivaine Hadj Nasser donne à sa protagoniste une présence forte en racontant sa propre histoire et son parcours d'émancipation. Cette jeune fille, issue d'une famille riche et scolarisée à l'école française, décrit son expérience tout en remontant en profondeur de son enfance pour en arriver au jour de sa naissance. Cette descente aux enfers est un processus par lequel Hadj Nasser vomit sur papier la souffrance de sa protagoniste pour lui constituer une identité. En parlant de son émancipation Yasmina dit : « Quelqu'un m'a pris en charge et comprend mes problèmes à ma place. »[139] Ici se référant à son amant français qui était l'élément catalyseur de la prise de conscience de sa condition de femme. La constitution de l'identité pour nos écrivaines est un processus extrêmement douloureux. Leurs protagonistes passent par des moments de souffrance extrême pour arriver au point de briser leur silence et d'avoir le courage de croire à une vie avec de meilleures conditions. Leur crainte de résister et de s'émanciper se traduit par leur peur de se retrouver seule dans leur entourage. Pourtant, leur choix de liberté est un état d'urgence car aucune d'elles ne pouvaient continuer à mener une vie de morte vivante. Yasmina dans *Le voile mis à nu* accepte une destinée fatale mais non le silence. Elle confirme: « L'atroce. Vraiment l'atroce. Plus jamais le langage. Envolé ton amour conquérant. »[140] C'est hors de question pour cette jeune protagoniste de revenir à son ancienne vie où elle a été contrôlée et anéantie au mutisme totale. Sa nouvelle vie respire la liberté même si son choix lui a coûté toute relation avec sa famille.

Le rapport entre narrateur et personnage féminin dans ces romans est un rapport nouveau. L'écriture féminine a fait sortir l'image de la femme de l'image passive et soumise. Les écrivaines mettent en scène des femmes actives et réfléchissantes; leur lutte et leur mise en question est preuve de leur bonne volonté de changer leur destin. Elles ont réussi à créer des jeunes femmes qui sont arrivées à leur affirmation de soi dans des sociétés qui leur imposent des normes et des traditions. Leurs romans sont nés d'un besoin de dénoncer un certain nombre d'injustices envers l'individualité féminine. Elles ont ressenti le poids du rôle qu'elles entretiennent autant qu'écrivaines pour lutter pour leur combat de femme. C'est le rappel que de Nejib Redouane fait dans son article « Trois voix féminines dans *L'Enfant endormi de Noufissa Sbaï* ». Il confirme: « Mener un combat à l'intérieur d'un pays où la culture dominante est celle du patriarcat, c'est plus que dénoncer l'état d'infériorité qui marque les femmes, c'est transgresser la dominance et, surtout, c'est résister. »[141]

La création littéraire féminine trouve sa source dans le besoin de la dénonciation des abus de la société patriarcale. Les écrivaines maghrébines ressentent l'exigence d'agir en urgence pour transmettre la gêne de leurs sœurs à l'opinion publique afin de remédier aux inégalités que les femmes maghrébines vivent dans leur société. Dans son roman *L'amour, la fantasia*, Djebar exprime clairement ses motivations pour écrire. Elle affirme à son père: « Tu vois, j'écris, et ce n'est pas 'pour le mal', pour 'l'indécent' ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, c'est-ce pas 'me' dire ?»[142] Ce besoin de s'exprimer pour communiquer sa souffrance et celles des autres afin d'éveiller sa conscience et celle de toute une communauté, reste une raison forte pour Djebar et chaque écrivaine pour prendre la plume et s'exprimer. Car écrire représente pour elles un sens pour leur vie et apaise leurs peines. Dans *Ces voix qui m'assiègent,* Djebar

parle du pouvoir des mots dans la langue de l'autre et ce que la littérature française représente pour les femmes du Maghreb. Elle déclare:

> Ma conclusion ne peut être qu'une ouverture vers un autre développement à esquisser.
> 1- Que devient pour moi, pour autres femmes du Maghreb qui, nombreuses, écrivent, une écriture française, venue d'ailleurs ?
> Est-elle vraiment une arme d'affirmation de soi, de mise en avant de sa personne-individu comme une sorte de « monstre », au sens strict, tandis que les femmes de plus en plus ensevelies, transformées en fantômes, déambulent… ?
> L'écriture comme dévoilement fragilisant-elle celle qui écrit, la dénonce-t-elle celle qui écrit, la dénonce-t-elle aux regards des autres ?
> Le pouvoir de l'écriture dans ces conditions se gonfle en pouvoir essentiellement de provocation. […]
> 2- Certes, l'écriture littéraire, parce qu'elle s'accomplit sur un autre registre linguistique (ici le français), peut tenter d'être un retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, *son de parole perdue*.[143]

Djebar parle de l'importance de l'écriture dans la langue de l'autre pour elle et pour les autres écrivaines maghrébines. Elle atteste que cette écriture leur donne le pouvoir de dénoncer la condition féminine maghrébine et en même temps c'est un courant d'influencer auprès des femmes qui sont toujours hésitantes de prendre le pas vers leur émancipation.

Cette image d'écrivaine maghrébine en langue française n'est pas la bienvenue dans la société maghrébine car elle représente une menace aux prérogatives de ce système patriarcale. Le fait d'écrire pour l'écrivain c'est une façon de se confirmer et de s'imposer dans la société qui a su garder la voix féminine silencieuse. Il est temps de briser son silence en tant qu'écrivaine maghrébine et prendre avantage de son rôle de dénonciateur pour participer aux changements historiques qui vont s'opérer sur le statut féminin. La parole des écrivaines maghrébines est une parole collective qui concerne toutes les femmes y compris les écrivaines qui décide de se dévoiler au premier lieu pour initier la voix pour d'autres femmes. L'accès à l'écriture, qui est en principe interdit aux femmes, est regardé comme le premier pas vers leur libération. La langue que les écrivaines maghrébines apprennent à lire et à écrire est le français et non l'arabe ; celle-ci s'assimile aux contraintes de la tradition et de la société patriarcale, tandis que le français représente la possibilité d'accéder à l'autre monde. Il y a donc une tension dans la langue arabe

qui est liée au sacré, aux traditions et aux coutumes. Alors que le français est une langue de l'analyse rationnelle et donc c'est une langue qui peut s'écrire selon Djebar.[144] Dans *Le voile mise à nu*, Yasmina fait la différence entre ces deux langues : arabe et français. Elle dit : « Je sais parler comme ma mère. Je n'écris pas la langue que je parle. Je ne parle pas la langue que j'écris. Ma mère ne sait pas lire. Ma mère ne sait pas écrire. »[145] Elle lie l'arabe à sa mère qui représente la famille, la tradition et l'interdit. Alors que le français c'est la langue de sa scolarisation, de son amour, d'écriture, de son émancipation et de sa liberté. Avec le français, elle a su reconquérir son corps et elle a trouvé un sens à son existence. C'est en France qu'elle a choisi de s'exiler pour sa liberté.

L'écriture est une activité libératrice qui permet aux écrivaines maghrébines de faire entendre la parole individuelle égarée et oubliée. En même temps, elle leur a permis de contribuer à la formation d'une identité propre à la femme. Cette intrusion dans l'univers exclusivement réservé aux hommes a contribué à récupérer la voix étouffée des femmes oubliées dans le silence et de celle des aïeuls décédées. Pourtant, nos écrivaines ont manifesté une nostalgie vers le monde maternel féminin, malgré son rôle négatif de transmission de tradition et de passivité, car il représente une partie très importante dans leur quête identitaire et de leur personnalité et surtout, dans leur rôle en tant que porte parole pour la collectivité féminine.

Chapitre Cinq:

Conclusion

Dans les années 80, l'écriture a été appropriée par les écrivaines maghrébines comme espace de liberté, un espace où elles écrivent pour redevenir des sujets, pour remettre en cause toute la vision d'une société faite par et pour les hommes. De même, la langue française est devenue leur propre langue d'expression par laquelle elles donnent une forme à leurs émotions et leurs sentiments. Les écrivaines maghrébines ont réussi à créer des personnages auxquels elles leur ont attribué une volonté forte de se confirmer et de s'imposer dans un univers masculin. Elles s'attribuent la position de dénonciatrice et de porte-paroles à travers leurs écrits. Leur envie de changer les choses se montre dans les destins qu'elles choisissent pour leurs protagonistes. Assia Dejabr a choisi pour sa protagoniste Sarah de briser son silence et de parler de sa souffrance. Leïla Sebbar a vu pour Dalila, son héroïne, la fugue comme moyen pour confirmer sa propre identité. Alors que Badia Hadj Nasser de son côté, a choisi une liberté totale pour son personnage de Yasmina dans la terre de l'exil.

Aujourd'hui, le mouvement littéraire féminin maghrébin a acquis toute sa force en comparaison aux années 80, une avancée qui a eu un effet positif sur l'ensemble de la question féminine au Maghreb. Cette littérature d'expression française dérange tous les ordres préétablis qui ignorent la condition féminine dans la société patriarcale maghrébine. Le choix linguistique et la magie de la plume constituent une puissance pour cette littérature qui a su d'une fiction de s'interroger ses textes pour un moment d'une auto-réflexion. Cette hybridité linguistique situe les

écrivaines maghrébines dans un espace propre à elles, et qui est légitimé par l'acte de l'écriture. L'écrivaine maghrébine a adopté la langue française et elle se l'est appropriée en la conjuguant en une mouvance langagière et culturelle. Et de cette façon les écrivains maghrébines ont procédé à une *maghrébinisation* de la langue de l'autre et cela en installant un nouveau dialogue intellectuel et culturel entre les deux rives de la Méditerranée. Alors, peut-on toujours parler aujourd'hui de la langue de l'Autre dans une littérature maghrébine d'expression française? Est-ce que le français est vraiment une langue étrangère pour la société maghrébine ou est-ce que les romans de nos auteurs n'ont-ils pas contribué à propager le choix du français comme expression du statut de la femme comme Autre?

Dans les trois romans, les femmes se sont toujours retrouvées dans une communauté féminine. Dans *Le voile mis à nu*, la grande maison des grands-parents de Yasmina était un endroit ou les femmes ainées se rencontrent pour s'entraider dans le travail de la maison. En même temps c'était l'occasion pour elles aussi de parler de leurs histoires et de transmettre ce qui est faisable dans les coutumes et la tradition pour les jeunes filles. Aussi, dans *Fatima ou les algériennes au square,* le square était un endroit de rencontre pour les femmes de la cité. C'était leur moment de raconter les dernières histoires des familles des immigrés et leurs problèmes d'intégration avec les enfants. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, il s'agit d'une collectivité de femmes comme le titre le dicte. Leur mémoire est un espace où elles se réunissent pour évoquer leur passé afin d'améliorer leur présent. Dans la littérature maghrébine féminine de langue française, le collectif s'impose car cela représente l'ensemble des textes d'écrivaines femmes qui ont pris la plume pour écrire, pour parler de soi ou des autres afin de réclamer une identité féminine. Certes, le standard linguistique de cette littérature leur a permis de viser un

large public et d'éveiller une conscience générale sur le statut de la femme maghrébine qui trouve un point de départ dans la participation des femmes dans l'indépendance des colonies.

Or, à quel point ces femmes écrivaines ont-elles réussi à choquer leur société et à provoquer un vrai changement pour la condition féminine face à une société maghrébine musulmane? Les traditions et la religion ne représentent-elles pas des limites pour ces écrivaines qui désirent vivre dans un univers laïque plus ou moins européen? Certes, le Maghreb a connu des changements sociaux très importants. De même, des évolutions sont en cours dans les mentalités et dans les différentes façons de voir le monde. Le statut de la femme a changé par rapport à avant et la femme a su gagner certaines choses; elle a accès à la scolarisation, elle a le droit d'apparaître dans le marché de travail, elle a acquis le droit de vote. Pourtant, dans une société maghrébine patriarcale, la femme a acquis comme liberté seulement ce que l'homme veut lui attribuer comme liberté. Elle est toujours vue comme le deuxième sexe qui ne peut pas être à la hauteur de l'homme. Sa vraie place demeure l'espace clos de la maison à côtés de ses enfants. Sa présence dans l'espace extérieur est toujours dérangeante et toujours considérée *fitna* et *awra* A quoi ressemblera la lutte féministe maghrébine à venir? Est-ce que leur combat des femmes terminera de tracer ce chemin vers l'indépendance tissé par des auteurs comme Assia Djebar, Leïla Sebbar et Badia Hadj Nasser? Ces écrivaines maghrébines d'aujourd'hui inventeront-elles une nouvelle forme de lutte qui serait plus adaptée à leur structure sociétale? L'avenir des femmes maghrébines et de leur littérature restent encore à être tracé.

Bibliographie

Corpus de base

Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Nouvelles. Paris: Des femmes, 1980.

Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*. Paris: Editions de l'Arcantère, 1985.

Sebbar, Leïla. *Fatima, ou, les algériennes au square*: Récit. Paris: Stock, 1981.

Ouvrages critiques et théoriques

Allami, Noria. *Voilées, Dévoilées: être femme dans le monde arabe*. Paris: L'Harmattan, 1988.

Aït, Sabbah F. *La femme dans l'inconscient musulman*. Paris: A. Michel, 1986.

Amrane, Djamila, Des femmes dans la guerre d'algérie: Entretiens. Paris: Karthala, 1994.

Ben, Jelloun T. *L'enfant de sable: Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

Ben Jelloun, T. *Harrouda*. Paris: Denoël, 1985.

Bendjlid, Faouzia, Mohamed Daoud, and Christine Detrez. *Ecriture féminine réception, Ddiscours et représentations*. Oran: Centre National De Recherche En Anthropologie Sociale Et Culturelle, 2010.

Bourget, Carine. *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Karthala, 2002.

Brahimi, Denise. *Maghrébines: portraits littéraires*. Paris: Editions L'Harmattan, 1995.

Chaulet-Achour, Christiane. *Féminin Masculin: lectures et représentations*. Cergy-Pontoise: CRTH, Université de Cergy-Pontoise, 2000.

Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone: Le Roman .Tome 1*. Paris : Hatier, 1997.

Chebel, Malek. *Le Corps dans la tradition au Maghreb*. Paris: Presses universitaires de France, 1984.

Chebel Malek, *Le sujet en islam*, Paris: Éditions du Seuil, 2002.

Cixous, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes, 1986.

Clerc, Jeanne-Marie. Assia Djebar: *écrire, transgresser, résister*. Paris: L'Harmattan, 1997.

Daoud, Mohamed, Faouzia Bendjelid, and Christine Détrez. *Écriture Féminine: réception, discours et représentations*. Oran: Editions CRASC, 2010.

De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1986.

Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka: Pour Une Littérature Mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiégent...en marge de ma francophonie*. Québec: Les presses de l'Université de Montréal, 1999.

Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Albin Michel, 1995.

Elbaz, Robert, and Françoise Saquer-Sabin. *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. , 2014.

Harbi, Mohammed, *Le FLN, mirage et réalité des origins à la prise du pouvoir (1945-1962)*, Paris: Editions Jeune Afrique, 1980.

Janov, Arthur. *The Primal Scream: Primal Therapy: the Cure for Neurosis*. New York: Perigee Books, 198

Kian, Soheila. Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar: les traversées des frontières. Paris: L'Harmattan, 2009.

Kilito, Sarah. *Femmes-sujets: étude sur les oeuvres de romancières marocaines francophones entre 1982 et 1999*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 2004.

Laronde, Michel. *Autour du roman Beur: immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Marc, Alain. *Ecrire le cri: Essai*. Orléans: Ecarlate, 2000.

Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.

Mernissi, Fatima. *Sexe, idéologie, islam*, Paris: Tierce, 1983.

Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris: Ed L'Harmattan, 1997.

Sebbar Leïla et Nancy Huston, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, Barrault, 1986.

Sebbar, Leïla. *On tue les petites filles*, Paris:Stock 2, 1978.

Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Editions original en 1929, texte traduit en de l'anglais par Carla Marlaux. Paris :Denoël (1992).

Articles

Bonn, Charles. « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lectures », *Présence francophone*, 30 (1987).

Constantin V, Boundas, et Dorothea Olkowski. "On the Concept of Minor Literature from Kafka to Kateb Yacine." *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York: Routledge, 1(994) :213-28.

Gardant, Monique. « La permission de dire Je », *Réflexion sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuple méditerranées*, 48-49, juillet-décembre (1989) : 94-95.

Irigaray, Luce. « Ce sexe qui n'en est pas un » *Les femmes font la fête font la grève*. Les Cahiers du GRIF, 5(1974) :54-58.

Mdarhri Alaoui, Abdallah, « Thèmes et expression de la littérature maghrébine des années 90 », 2002 Publication électronique sur le site « www.goethe.de/wm/rab/frpconf.htm »

Merete Stistrup, Jensen. "La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine»." *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Nov. 2000. Web. 30 Sept. 2016.

Redouane, Najib, "Trois voix féminines dans *L'Enfant endormi* de Noufissa Sbaï" *Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes*, 181(1998): 11-25.

Tabti Kouidri, Fatiha, « La culture orale, une tribune pour les groupes dominés : la chanson populaire, un lieu d'émergence du discours féminin », *Insaniyat*, 211-231 (2009): 44-45.

Wassyla Tamzali, « Simone de Beauvoir l'algérienne », *Les Temps Modernes*, 647-48(2008): 286-90.

Interview

Cixous, Hélène. Le « Cri de la littérature», 2014 (interview).

Notes

[1] Déjeux, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994, p.1
[2] Mdarhri Alaoui, Abdallah, « Thèmes et expression de la littérature maghrébine des années 90 », 2002, site « www.goethe.de/wm/rab/frpconf.htm »
[3] *Femmes d'Alger dans leur appartement*, c'est d'abord le titre d'un célèbre tableau de Delacroix peint en 1835. Picasso a lui aussi, par ailleurs, offert sa vision des *Femmes d'Alger*, *d'après Delacroix en* 1955, et ce, après s'être exercé 13 fois sur ce thème. « www,wikipedia.org»
[4] Déjeux, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, 1994 p. 32
[5] Virginia Woolf*, Une Chambre à soi* [1929], traduit de l'anglais par Carla Marlaux. Paris: Denoël, 1992.
[6] Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Nouvelles. Paris: Des femmes, 1980, p. 142.
[7] Ben, Jelloun T. *L'enfant de sable: Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1988, p. 6.
[8] Ben Jelloun, T. *Harrouda*. Paris: Denoël, 1985, p. 84.
[9] Ibid, p. 84.
[10] Amrane, Djamila, *Des femmes dans la guerre d'algérie: Entretiens*. Paris: Karthala, 1994.
[11] Harbi, Mohammed, *Le FLN, mirage et réalité des origins à la prise du pouvoir (1945-1962)*, Paris: Editions Jeune Afrique, 1980.
[12] Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Nouvelles. Paris: Des femmes, 1980, p. 163.
[13] Ibid, p. 164.
[14] Ibid, p. 55.
[15] Merete Stistrup, Jensen. "La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine»." *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Nov. 2000, p. 1
[16] Wassyla Tamzali, « Simone de Beauvoir l'algérienne », *Les Temps Modernes*, (647-48) (2008), p. 286
[17] Ibid, p, 287
[18] Ibid, p. 288.
[19]. De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1986, p. 11.
[20] Ibid, p. 12.
[21] Dejabar, Assia, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, Québec: Les presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 17.
[22] Cixous, Héléne, *Entre l'écriture*, Paris: Des femmes, 1986, p. 11.
[23] Leïla Sebbar et Nancy Huston, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, Barrault, 1986, Lettre XXIII, p. 150.
[24] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 55.
[25] Ibid, p. 55.
[26] Ibid, p. 55.
[27] Sebbar, Leïla. *Fatima, ou, les algériennes au square*: Récit. Paris: Stock, 1981, p. 12.
[28]Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*. Paris: Editions de l'Arcantère, 1985, p. 32.
[29] Ibid, p. 33.
[30] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 8.
[31] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, p 94.
[32] Hadj Nasser, p. 97.
[33] Kian, Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar: les traversées des frontières*. Paris: L'Harmattan, 200, p. 78.
[34] Cixous, p. 61.
[35] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, p. 69.
[36] Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Albin Michel, 1995, p. 11.

[37] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, p. 69.
[38] Sebbar, p. 46.
[39] Hadj, Nasser B, p. 20

[40] Ibid, p. 21.
[41] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, p.70
[42] Ibid, p. 74
[43] Leïla Sebbar et Nancy Huston, p. 196-97.
[44] Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994, p. 198.
[45] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie,* p. 53.
[46] Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone: Le Roman.* Paris : Hatier, 1997, p. 183.
[47]Déjeux, p. 6.
[48] Cixous, LE « Cri de la littérature», 2014 (interview)
[49] Marc Alain, *Ecrire le cri,* Orléans: L'Ecarlate, 2000, p. 24.
[50] Janov, Arthur. *The Primal Scream: Primal Therapy: the Cure for Neurosis*. New York: Perigee Books, 1981, p.103.
[51] Ibid, p 149.
[52] Marc, *Ecrire le cri,* p .30.
[53] Djebar, *op.cit*, p. 75.
[54] Djebar, *op.cit*, p 77.
[55] Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 7
[56] Ibid, p. 7.
[57] Djebar, *L'Amour, la fantasia,* p. 229.
[58] De Beauvoir, Simone, Le deuxième sexe, Paris:Galimard, 1968, p. 305
[59] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 27
[60] Ibid, p. 67.
[61] Ibid, p. 118.
[62] Ibid, p. 67-68.
[63] De Beauvoir, p. 304.
[64] Sebbar, Leïla. *Fatima, ou, les algériennes au square*: Récit. Paris: Stock, 1981, p.67.
[65] Djebar, *L'Amour. La fantasia*. Paris: Albin Michel. 1995, p.203.
[66] Ibid, p. 204
[67] Cité par Alain Marc dans *Ecrire le cri,* Orléans: L'ecarlate, 2000, p. 24.
[68] Ibid, p. 204.
[69] Dejbar, Assia, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, Québec: Les presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 28.
[70] Kian, Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar: les traversées des frontières*. Paris: L'Harmattan, 2009. p. 24.
[71] Djebar, *L'Amour. La fantasia*.(1995), p. 208.
[72] Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution (L'an V de la révolution algérienne) (1959) [1972]*. Paris : François Maspero, Éditeur, 1959, p. 12.
[73] Op cit, p. 38.
[74] Chaulet Achour, Christian, *Féminin / Masculin: lectures et représentations*, Paris: CRTH.Université de Cergy-Pontoise, 2000, p. 74.
[75] Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris: Ed L'Harmattan, 1997, p. 61.
[76] Ibid, p. 61.
[77] Ibid, p.68.
[78] Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des femmes, 1980, p. 74 .
[79]Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p.64.
[80] Alami, Noria, *Voilées, dévoilées: être femme dans le monde arabe,* Paris: L'Harmattan, 1988, p. 183.
[81] Sebbar, Leïla, *Fatima, ou, les algériennes au square,* p. 183.
[82] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 59.
[83] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* p. 50.
[84] Ibid, p.50.
[85] Hadj, Nasser, *Le voile mis à nu*, p. 24.
[86] Ibid, p. 24.
[87] Ibid, p. 30.
[88] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* p. 50.

[89] De Beauvoir, p. 304.
[90] Ibid, p. 304.
[91] Mernissi, F., *Sexe, idéologie, islam*, Paris: Tierce, 1983, p. 14.
[92] Sebbar, *Fatima, ou, les algériennes au square,* p. 12.
[93] Ibid, p. 186.
[94] Ibid, p. 186.
[95] Sebbar, leïla. *On tue les petites filles*, Paris:Stock 2, 1978, p. 241.
[96] Haj Nasser, p. 83.
[97] Ibid, p .71.
[98] Ibid, p. 72.
[99] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* p. 151.
[100] Ibid, p. 151.
[101] Ibid, p.151.
[102] Segarra, p. 77.
[103] Alami, *Voilées, dévoilées: être femme dans le monde arabe* p. 77.
[104] Djebar, op cit, p. 60-61.
[105] Ibid, p.152.
[106] Ibid, p.152.
[107] Dejbar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie,*p. 165.
[108] Ibid*,* p. 161.
[109] Ibid, p. 166.
[110] Ibid, p. 166.

[111] Kilito, Sarah. *Femmes-sujets: étude sur les oeuvres de romancières Marocaines Francophones Entre 1982 Et 1999*. , Stockholm : 2004, p. 253.

[112] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 84.
[113] De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, p. 19.
[114] Ibid, p. 20.
[115] Chebel Malek, *Le sujet en islam*, Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 134.
[116] De Beauvoir, op cit, p. 21.
[117] Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia,* Paris: Albin Michel, 1995. P. 22.
[118] Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris: Des femmes, 1980, p. 57.
[119] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 117.
[120] Sebbar, Leïla. *Fatima, ou, les algériennes au square*: Récit. Paris: Stock, 1981, p. 24.
[121] Laronde, Michel. *Autour du roman Beur: immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993, p. 25.
[122] Gardant, Monique. « La permission de dire Je », *Réflexion sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuple méditerranées*, 48-49, juillet-décembre (1989) : 94-95.
[123] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* p. 32.
[124] Irigaray, Luce. « Ce sexe qui n'en est pas un » Les femmes font la fête font la grève. Les Cahiers du GRIF, 5(1974) :54-58.
[125] Hadj, Nasser. *Le voile mis à nu*, p. 14-15.
[126] Ibid, p. 19.
[127] Ibid, p. 166.
[128] Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* p. 13.
[129] Bonn, Charles. « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lectures », Présence francophone, 30 (1987), p. 7 (Limag).
[130] Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka: Pour Une Littérature Mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975, p. 29.
[131] Ibid, p. 31-32.
[132] Cité par Reda Bensmaia dans "On the Concept of Minor Literature from Kafka to Kateb Yacine." *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York: Routledge, 1994, p. 221.
[133] Djebar, Assia, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, Québec: Les presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 39
[134] Leïla Sebbar, Je ne parle pas la langue de mon père, Paris: Julliard, 2003

[135] Ibid, p. 107
[136] Dominique, Maingueneau. *Le contexte de l'oeuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993, p. 19-20.
[137] Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris: Ed L'Harmattan, 1997, p. 30.
[138] Sebbar, Leïla. *Fatima, ou, les algériennes au square,* p. 188.
[139] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 100.
[140] Ibid, p. 204.
[141] Redouane, Najib, "Trois voix féminines dans L'Enfant endormi de Noufissa Sbaï" *Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes,* 181(1998), p. 11.
[142] Djebar, *L'Amour, la fantasia,* p. 75-76.
[143] Djebar, *ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie*, p. 77.
[144] Djebar, *L'Amour, la fantasia,* p. 89.
[145] Hadj, Nasser B. *Le voile mis à nu*, p. 123.