



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Rachel Van Deventer

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

L'Agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Kasereka Kavwahirehi

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Lucie Hotte

Lucie Joubert

May Telmissany

**Anne Marie
University of Waterloo**

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**L'Agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature
algérienne contemporaine**

Rachel Van Deventer

Thèse soumise à la Faculté des Études supérieures
dans le cadre des exigences du programme de doctorat en Lettres françaises

Lettres françaises
Faculté des Études supérieures
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-73886-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-73886-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

Remerciements

J'aimerais d'abord profiter de cette occasion pour remercier mon directeur de thèse, Monsieur Kasereka Kavwahirehi, de son soutien indéniable, de ses encouragements et des heures qu'il a consacrées à mon avenir professionnel et académique. Travailler ensemble était une expérience enrichissante et j'en suis très reconnaissante.

Ensuite, il m'est important de souligner l'aide, le soutien moral et professionnel ainsi que l'appui personnel, pédagogique et académique que Madame Lucie Joubert, Madame Lucie Hotte et Madame Dominique Lafon m'ont accordés au cours des quatre ans que j'ai passés au Département de français. Ce que j'ai appris grâce à vous m'est très cher et le rôle que vous avez joué dans ma carrière à l'Université d'Ottawa est inestimable.

En outre, je tiens à remercier plusieurs personnes sans lesquelles je n'aurais pas pu, voire voulu, compléter mes études :

Sara-Lise Rochon – une âme sœur. Merci de ton soutien personnel et professionnel, de ton rire et de ta force qui m'ont inspirée, qui m'inspirent et qui m'inspireront. J'ai du mal à articuler ce que notre amitié m'apporte.

Catherine Garand – une amie pas comme les autres. Merci de ton opinion, de notre complicité, des étés au chalet et des voyages inoubliables. Tu es une femme de qualité, une femme rayonnante et une amie exceptionnelle que je ne peux que rêver de devenir.

Alexandre Gauthier – un ami irremplaçable. Merci de tes commentaires, de ton avis, de tes blagues et du fait que tu as toujours cru à mon succès.

Katelyn Sylvester – *my islander*. Je me considère comme quelqu'un de chanceux grâce à ton amitié. Passer du temps avec toi est un réel plaisir! Je suis très contente de t'avoir rencontrée cette année. Tu me fais toujours du bien. See yas later!

Brigitte Fontille – une confidente. J'aimerais profiter de cette occasion pour te dire merci pour tout ce que nous avons fait ensemble cette année, pour tout ce que tu m'as appris et pour la femme que tu es qui m'inspire quotidiennement.

Mark Strobl – un mentor. Sans toi, je ne serais jamais où je suis actuellement. Je te remercie profondément de ton soutien moral et académique, de ton aide et de nos escapades inoubliables.

Dad and Janet and Randee – *Thank you for always wanting the best for me. Thank you for being the ones I could always depend on no matter what. Your unconditional support is very important to me.*

Enfin, j'aimerais faire part de ma gratitude et de ma reconnaissance aux nombreux collègues du 302 qui ont fait en sorte que chaque jour passé au Département était plaisant, stimulant, enrichissant et agréable. Merci à Jocelyne Gaumond et à Marjolaine Letourneau de leurs savoirs et de leur aide constante.

En somme, une page n'est pas assez pour communiquer mes sentiments les plus sincères à l'égard de tous ceux qui m'entourent. Je vous remercie une dernière fois et vous souhaite tous et toutes le meilleur et le mieux possible.

Résumé

Cette étude élargit le champ de la recherche sur l'écriture féminine algérienne contemporaine au moyen de la théorie de l'agentivité révisée au contact d'un corpus polymorphologique composé d'essais, de recueils de nouvelles et de romans. Si les études sur la francophonie et les littératures francophones ont suscité récemment un intérêt croissant, il n'existait guère jusqu'à aujourd'hui d'étude d'une ampleur significative sur les stratégies employées par les écrivaines algériennes depuis les premiers écrits d'Assia Djébar jusqu'aux récits récents de Nina Bouraoui.

L'objectif principal de cette thèse est de mettre au grand jour les stratégies que Djébar, Sebbar, Bey et Bouraoui déploient pour positionner la femme comme agent et sujet de son discours. En outre, l'étude cherche à cerner la manière dont elles se démarquent à l'intérieur du champ littéraire algérien. Pour ce faire, l'approche agentiviste proposée par Havercroft a été revisitée. Alors que Havercroft propose une analyse à deux volets (l'agentivité extratextuelle et intratextuelle), cette étude s'appuie sur une approche quadryptique permettant de mieux examiner la relation étroite entre les écrivaines, le milieu socioculturel et le champ littéraire.

Les quatre volets consistent en une étude de *l'agentivité extratextuelle, transtextuelle, interdiscursive et intratextuelle*. Le premier volet traite des conditions de publication, des effets de la publication, et du lien entre le vécu, l'autobiographie et le texte. Le deuxième volet, dans une optique genettienne, examine les occurrences textuelles telles que le paratexte, l'architexte et l'intertexte. Le rôle de l'*Histoire/histoire* et le reversement des discours dominants, notamment la subversion du discours colonial contemporain et la remise en question du discours patriarcal, font l'objet d'un troisième volet. Enfin, le dernier volet met en relief des choix thématiques, l'onomastique des personnages féminins, le choix de vocabulaire et la voix narrative.

L'analyse textuelle renforce l'aspect théorique de la thèse en ce qui concerne la constitution d'un sous-champ littéraire algérien au féminin. En tenant compte des théories de Bourdieu quant à la capacité des agents sociaux à avoir un impact sur la production culturelle ainsi qu'à sa définition du concept de l'*habitus*, et de celles d'Isabelle Boisclair (2004) sur le processus constitutif d'un sous-champ au féminin, il est possible de proposer l'existence d'un sous-champ algérien au féminin. Cette thèse ouvre ainsi une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire algérienne contemporaine. D'une part, elle montre que la naissance de la femme-sujet a eu lieu bien avant l'Indépendance algérienne et, d'autre part, elle définit les paramètres perméables et changeants dans lesquels s'épanouit la femme algérienne agente.

Table des matières

INTRODUCTION	p. 1
I. Bref historique de la colonisation française	p. 1
II. L'orientalisme en histoire, en art et comme discours de domination	p. 5
III. <i>Mimicry</i> et le roman colonial	p. 8
IV. Le roman algérien national et le mouvement nationaliste	p. 12
V. La naissance du roman algérien au féminin et le sous-habitus	p. 19
VI. Le corpus et sa justification	p. 23
VII. Approche et méthodologie	p. 26
VIII. L'agentivité littéraire repensée : une étude approfondie	p. 34
 PREMIÈRE PARTIE : L'AGENTIVITÉ EXTRATEXTUELLE	 p. 38
Chapitre un : Le réseau d'appareils ou les conditions de publication	p. 42
Chapitre deux : L'archive ou le lien entre le vécu et la fiction	p. 52
 DEUXIÈME PARTIE : L'AGENTIVITÉ TRANSTEXTUELLE	 p. 73
Chapitre un : La paratextualité	p. 75
I. Le rôle des titres	p. 76
II. La couverture et la quatrième de couverture	p. 92
III. L'épigraphe et la dédicace	p. 98
Chapitre deux : L'architextualité	p. 104
I. Le roman au féminin en Algérie	p. 105
II. La nouvelle au féminin en Algérie	p. 121
III. L'essai au féminin en Algérie	p. 128
Chapitre trois : L'intertextualité	p. 141
I. L'intertextualité de sources occidentales et algériennes nationalistes	p. 143
II. <i>Les Mille et une nuits</i>	p. 149

TROISIÈME PARTIE : L'AGENTIVITÉ INTERDISCURSIVE	p. 155
Chapitre un : La déconstruction du discours <i>Historique</i>	p. 159
I. La mise en œuvre d'un événement historique	p. 159
II. Refléter les défis de la société actuelle	p. 172
Chapitre deux : Le renversement du discours hégémonique	p. 187
I. La dénonciation des traditions	p. 187
II. La transgression des normes	p. 202
Chapitre trois : La subversion du discours colonial contemporain	p. 225
I. Les traces d'orientalisme	p. 225
II. Le discours colonial contemporain	p. 238
 QUATRIÈME PARTIE : L'AGENTIVITÉ INTRATEXTUELLE	 p. 252
Chapitre un : Le fond et la forme	p. 254
I. Le lien entre la macro-structure narrative et le contenu	p. 254
II. Le lien entre les techniques d'écriture et le contenu	p. 260
Chapitre deux : Les métamorphoses des voix narratives au féminin	p. 272
I. La voix féminine collective	p. 274
II. Le « je » à la troisième personne du singulier	p. 282
III. Te dire « tu »	p. 286
Chapitre trois : L'onomastique et les champs lexicaux	p. 290
I. Opter pour un vocabulaire arabe	p. 290
II. Le champ lexical agent	p. 296
III. La signification de l'onomastique	p. 306
Chapitre quatre : L'exploration des thématiques associées à la femme agente	p. 314
I. La (re)définition de l'espace	p. 314
II. Le personnage féminin agent : regard et actions	p. 326
III. De la solidarité vers une affirmation de la solitude	p. 336

CONCLUSION	p. 347
BIBLIOGRAPHIE	p. 359
ANNEXE A	p. 375
ANNEXE B	p. 383

INTRODUCTION :

« La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'Occident¹ »

La Convention de 1830 signée par le général en chef de l'armée française et son altesse le dey d'Alger stipule : « Le fort de la Casbah, tous les autres forts qui dépendent d'Alger et le port de cette ville seront remis aux troupes françaises ce matin à dix heures (heure française)² ». Ainsi débute la conquête de l'Algérie qui donnera lieu à une des occupations coloniales les plus féroces et à laquelle une guerre d'indépendance des plus violentes et sanglantes mettra fin. Quoique l'intérêt principal de cette thèse ne soit guère l'histoire coloniale de l'Algérie, il importe de tracer un bref historique afin de situer notre sujet principal dans le temps et de mettre en contexte le concept de littérature algérienne francophone au féminin.

I. **Bref historique de la colonisation française en Algérie**

Les raisons de lancer l'expédition en Algérie sont nombreuses et la ou les raisons sur lesquelles on insiste dépendent de l'auteur et de sa perspective. Que ce soit l'insulte provenant du dey d'Alger qui a frappé le consul général Deval d'un « léger coup d'éventail ou de chasse-mouche sur la joue³ » ou que ce soit pour mettre fin aux actes de piraterie ou pour « rivaliser avec les puissances européennes, et en particulier avec l'Angleterre, pour la

¹ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 5.

² Jeanne Caussée et Bruno de Cessole (dir.), *Algérie 1830-1962*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 27.

³ Docteur Jean-Pierre Bonnafont, *Douze ans en Algérie 1830-1842*, Nice, Éditions Jacques Gandini, 2005, p. 17.

création d'un nouvel empire⁴ », la conquête d'Algérie commence avec le débarquement de l'armée française en juin 1830. Entre 1830 et 1900, l'Algérie connaît deux régimes principaux, à savoir le pouvoir militaire jusqu'en 1870 et ensuite le pouvoir civil⁵. Lors de cette première période, les conditions⁶ sous lesquelles le dey a signé la Convention de 1830 sont complètement mises de côté et l'Algérie devient un état français dont chaque nouveau département se voyait attribuer un député français qui enlevait donc le pouvoir au bey existant⁷. D'après Saadallah, la colonisation officielle a été inaugurée par le gouverneur général Bugeaud qui a accédé à son poste en 1840⁸.

L'influence de Napoléon peut être considérée comme importante quant à la colonisation de l'Algérie, les relations franco-algériennes et les droits légaux attribués aux Algériens. En 1860, il nomme un nouveau gouverneur général, Pélissier⁹, et tente d'instaurer une sorte d'égalité entre les Français et les Algériens en Algérie. En 1865, à la suite d'une visite en Algérie, Napoléon tente une sorte de décolonisation en déclarant que « les Algériens, bien que sujets français, demeuraient sous l'autorité de la loi musulmane; tout Algérien, sur sa demande, pouvait devenir citoyen français et dans ce cas être régi par les lois françaises. Ainsi, les Algériens étaient considérés nationaux français d'une part, et sujets

⁴ Abdul-Kassem Saadallah, *La Montée du nationalisme en Algérie*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1983, p.9.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ En fait, il est mentionné dans la Convention que : « L'exercice de la religion mahométane restera libre : la liberté des habitants de toutes classes, leur religion, leurs propriétés, leur commerce et leur industrie ne recevront aucune atteinte; leurs femmes seront respectées : le général en chef prend l'engagement sur l'honneur » (Caussée, et. al., *op. cit.*, p. 27).

⁷ Abdul-Kassem Saadallah, *op. cit.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Il est intéressant de noter le nom de ce général, car il sera l'objet de plusieurs critiques de certaines écrivaines du corpus à cause de ses décisions prises lors des batailles sur le territoire algérien, notamment dans *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djebar.

français d'autre part¹⁰ ». C'est à ce moment que l'identité des Algériens se caractérise par l'entre-deux et se voit prise entre deux cultures largement opposées l'une à l'autre.

Le début de la deuxième période d'occupation, celle dite civile, s'amorce à l'aide de la nomination du premier gouverneur général civil en 1871. C'est lors de cette période, dominée par la III^e République, que « la politique d'assimilation, de colonisation et de rattachement fut réorganisée, revitalisée et formellement reconnue par le gouvernement français¹¹ ». Bien que les Français aient tenté une réorganisation coloniale, l'assimilation des leurs parmi les Algériens s'avérait encore problématique. En raison de la suggestion de Jean Jaurès, en 1898, selon laquelle la représentation de l'Algérie devait se faire au Parlement, la capacité de contrôler les affaires militaires et civiles (sauf l'éducation et la justice) et de nommer des membres français ainsi qu'algériens à des postes de délégation est attribuée au gouverneur général civil¹². En 1900, l'Algérie devient une entité civile française autonome. Comme nous le verrons, cette autonomie sera loin de la définition première du terme, car dans les faits, l'autonomie se manifestait chez les Français vivant en Algérie et gérant les affaires sociales et économiques du pays. La voix et les besoins des Algériens mêmes étaient rarement entendus.

Entre 1900 et 1914, l'Algérie est marquée par une prise de conscience de la part des habitants qui se manifeste à travers de nombreuses révoltes et de mouvements nationalistes. Or, le service militaire obligatoire des Algériens pendant la Première Guerre mondiale problématise davantage l'identité de ces derniers qui se voyaient maintenant combattre au nom de la France. Il importe de préciser que ce moment a été aussi important en ce qui

¹⁰ Adbul-Kassem Saadallah, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 17.

concerne les femmes, car, tout comme pour la femme occidentale durant les périodes de guerres mondiales, leur présence active témoignait de l'absence de l'homme dans la vie quotidienne. Quant aux hommes soldats partis de la terre algérienne, ils ont connu une nouvelle vie rendue possible par les conditions de guerre : « Ils portaient des costumes différents, mangèrent de la viande de bête[s] qui n'avaient pas été tuées selon le rituel musulman, burent de l'alcool et épousèrent des femmes européennes¹³ ». Ces expériences ont eu un grand impact sur les années après la guerre.

L'après-guerre deviendra la période où la révolte contre la France prendra la plus grande ampleur. D'après plusieurs historiens, notamment Saadallah qui se concentre sur le mouvement nationaliste algérien, les années vingt « comptent parmi les décennies les plus décisives de l'histoire¹⁴ » algérienne. Après avoir vécu cette égalité dont parlaient les Français, les Algériens sont devenus critiques de leur situation chez eux. En 1922, ils réclament plus de droits politiques, une idée qui a été atténuée par le Président de la République de l'époque, Millerand, qui ne voulait pas encourager le progrès trop hâtif de la colonie. Ce sont les idéologies des années vingt qui mènent finalement à la guerre d'Indépendance de 1954. Après huit ans de batailles, de torture et de nombreuses morts, l'Algérie gagne son indépendance en 1962. Bien que les détails de cette période nous intéressent grandement, il est nécessaire de nous attarder d'abord sur les mouvements littéraires qui nous amènent jusqu'à ce point dans l'histoire pour pouvoir ensuite entamer notre analyse de la période qui nous préoccupe davantage, à savoir celle qui va de la période pré-Indépendance à nos jours.

¹³ Abdul-Kassem Saadallah, *op.cit.*, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

II. L'orientalisme en histoire, en art et comme discours de domination

Les études de l'Orient datent du XVII^e siècle. En fait, certains croient que ce domaine d'études a été inauguré avec la publication de *Bibliothèque orientale* de Berthelémy d'Herbelot de Molainville en 1697¹⁵. En plus de plusieurs récits de voyage en Orient (un terme qui, d'ailleurs, pourrait désigner le Japon, la Chine ou l'Empire turc), la traduction des *Mille et une nuits* en français au tout début du XVIII^e siècle semble un moment crucial pour ce qui est des études et de l'intérêt français vis-à-vis des peuples orientaux. La période qui nous préoccupe principalement est le XIX^e siècle, car non seulement ce siècle témoigne de nombreuses publications littéraires et productions d'œuvres d'art, mais aussi il coïncide avec la colonisation française de l'Algérie. En effet, comme Macfie le note en citant Pierre Martino, l'auteur de *L'Orientalisme dans la littérature française* (1906), déjà à la fin du XVIII^e siècle, le lien entre le colonialisme et l'orientalisme était celui d'un « simple rapport de cause à effet¹⁶ ». La première expédition orientale, menée par Bonaparte en Egypte, quoiqu'elle n'ait pas eu de succès, alimente l'occupation de l'Algérie dès 1830 en raison des Français qui avaient été instruits en langues orientales lors de cette première expédition et qui ont pu traduire certains documents et aider à structurer l'administration française sur place, comme nous l'avons mentionné plus haut.

En plus des implications politico-sociologiques de l'orientalisme au XIX^e siècle, il y a eu également toute une influence artistique. D'abord littéraire, à l'instar des récits de voyage ou de saveur orientale de plusieurs auteurs français comme Maupassant, Flaubert, Nerval et Gautier, cette influence se perçoit dans l'apport artistique des peintres

¹⁵ A.L. Macfie, *Orientalism*, London, Pearson Education, 2002, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

orientalistes, notamment Fromentin, Delacroix, Ingres et Matisse¹⁷. Il importe de préciser qu'il faut être prudent en parlant de ces artistes et leurs œuvres. En d'autres mots, bien que les artistes orientalistes n'aient pas souvent fait activement partie des mouvements politiques de l'époque et qu'au contraire, ils se croyaient souvent capables d'attribuer une voix au sujet oriental et ne voulaient point les dénigrer, ils faisaient quand même partie de la culture dominante¹⁸ et contribuaient à la propagation du regard qu'on nomme actuellement orientaliste. De fait, il est admis que la plupart des représentations orientalistes du Maghreb au XIX^e siècle étaient des « *illustrations of Western fantasies rather than of North African realities, the transformation of dissatisfactions with European life into an ideal opposite, an "alterity" which far from being other was in fact an inverted mirror image of a familiar reality*¹⁹ ». Pourtant, le public français s'intéressait grandement à ces reproductions fictives et artistiques.

Le succès qu'ont connu les récits de voyage non-fictionnels et les tableaux « trouve [...] sa dernière justification dans la coïncidence entre un support éditorial demandeur, un public avide d'informations et une écriture plus libre²⁰ ». Le fait que les Français considéraient l'Orient comme une « vieille connaissance » faisait en sorte que l'auteur orientaliste du XIX^e siècle ne cherchait pas à comprendre l'Autre, mais « plutôt à identifier ce qui a déjà été défini comme une réalité exotique et décadente; à mythifier ou à

¹⁷ Quelques œuvres des plus connues seraient d'Ingres : « Le bain turc », « La grande odalisque »; de Delacroix : « Femmes d'Alger dans leur appartement »; de Fromentin : *Un été dans le Sahara, Une année dans le Sahel*; de Matisse : plusieurs tableaux d'odalisques.

¹⁸ Comme le note A.L. Macfie, ces artistes avaient presque toujours accès à ces peuples et à ces paysages grâce aux expéditions et pourraient même se trouver au sein de ce qu'il appelle les « *trains of imperialism* » (*op. cit.* p. 59).

¹⁹ Emer O'Beirne, « Veiled Vision : Assia Djebar on Delacroix, Picasso, and the *Femmes d'Alger* », *Romance Studies*, vol. 21, no. 1, 1993, p. 39.

²⁰ Valérie Berty, *Littérature et voyage: un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 49.

dominer²¹ ». De cette manière, l'homme ainsi que la femme de l'Orient sont représentés dans ces textes comme des êtres dominés, voire des objets du récit et du regard condescendants des Occidentaux. La femme orientale subit une chosification particulière à travers les tableaux et les récits orientalistes, dont les exemples sont, entre autres, la représentation de l'odalisque en tableau dans « Le Bain turc » d'Ingres et les nombreuses représentations de Matisse ou l'hyper-sexualisation de la femme dans *Salammbô* de Gustave Flaubert. C'est ainsi que la production littéraire du XIX^e siècle développe les stéréotypes concernant l'Orient et s'inscrit dans la conception colonialiste des relations entre la France (l'Occident) et les pays orientaux.

On ne peut point parler de l'orientalisme sans mentionner Edward Saïd, penseur anglophone qui publie en 1978 son ouvrage intitulé *Orientalism*, qui sert dès lors de référence théorique essentielle au domaine des études postcoloniales, notamment à l'analyse du discours que tient une société sur l'Autre. Une première définition générale de ce que l'auteur entend par le terme orientalisme est proposée par Saïd, soit que l'orientalisme est « une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, [...] il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui²² ». Afin d'orienter notre examen des traces d'orientalisme dans les discours auxquels s'opposent les écrivaines de notre corpus, il est important de bien saisir le sens de ce terme.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² Edward Saïd, *Orientalisme*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 13-14.

Saïd propose une définition tripartite. D'abord, le terme dans le contexte universitaire, se réfère à « toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient²³ ». Le terme renvoie aussi à un style de pensée fondé sur « la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident"²⁴ ». Cette deuxième représentation de l'orientalisme nous intéresse davantage, car elle se rattache la plupart du temps aux écrivains, voire romanciers, poètes ou philosophes, qui créent des œuvres à la lumière de cette distinction idéologique. Finalement, Saïd propose que l'orientalisme soit l'institution globale qui traite de l'Orient par « des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient²⁵ ». Ce style de domination est en fait la construction d'un *discours* qui promeut les concepts politico-sociologiques et idéologiques touchant à l'Orient depuis la fin du XVIII^e siècle afin de maintenir un rapport de pouvoir entre celui qui domine (l'Occident) et le dominé (l'Orient). C'est la manière dont ce discours a créé l'image de l'Autre ainsi que la façon dont les écrivains du corpus renversent les éléments principaux de ce discours auxquelles nous serons attentive tout au long de ce travail.

III. *Mimicry* et le roman colonial

Pour bien établir la manière d'envisager ce rapport entre le sujet occidental et l'objet oriental, l'apport de Homi K. Bhabha est important. En général, Bhabha parle du discours colonial comme étant une construction discursive de l'espace à travers la production des savoirs qui est basée sur les stéréotypes du colonisateur et du colonisé. Le but principal de ce

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*

discours est de construire l'image du colonisé selon l'idée qu'il est inférieur ou dégénéré afin de justifier la conquête « *and to establish systems of administration and instruction*²⁶ ». En se référant à Saïd et à ses propos sur un discours colonial orientaliste²⁷, Bhabha propose l'idée que le stéréotype des images du colonisateur/colonisé est le point principal de ce qu'il appelle la *subjectification* du discours colonial. Or, ce stéréotype transforme « *the colonial subject into a misfit – a grotesque mimicry or “doubling” that threatens to split the soul and whole, undifferentiated skin of the ego. The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality*²⁸ ». C'est sur le concept de *mimicry* que nous allons nous attarder plus longuement, car il nous permet de mieux situer l'émergence du roman colonial en Algérie.

Le terme *mimicry* décrit la représentation de l'Autre dans le discours colonial. En imitant le sujet colonial, l'objet colonial, le colonisé, devient « comme » le sujet colonial, mais pas tout à fait (*not quite*²⁹). La manifestation écrite de cette relation de *mimicry* dans le contexte algérien se révèle être, dans un premier temps, le roman colonial et, dans un deuxième temps, jusqu'à un certain point, le roman algérien national. La littérature des pays orientaux va devoir, au début du XXe siècle, trouver une façon de se libérer du regard occidental et de se distinguer par rapport à cette littérature orientaliste. Le plus souvent, le geste inaugural quand on s'empare de la plume, sera de déconstruire le discours orientaliste. Dans le cas particulier de la littérature algérienne, Gabriel Audisio souligne qu'« à cette littérature *sur l'Algérie* faite par des écrivains “du dehors”, il faut opposer une littérature

²⁶ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 70.

²⁷ Voir pages 71 à 75 de l'ouvrage cité ci-dessus où l'auteur propose une relecture de la manière dont Saïd se sert de Foucault pour évaluer les concepts de pouvoir et de savoir.

²⁸ *Ibid.*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 86.

faite par l'Algérie³⁰ ». En s'appropriant la forme romanesque, l'écriture algérienne coloniale tente de rejoindre la forme canonique *par excellence* des littératures occidentales du XIX^e et XX^e siècles. Comme le note Alain Calmes, l'âge d'or du roman colonial algérien se trouve entre 1895 et 1914, période durant laquelle ce roman devient « la marchandise coloniale idéale : celle qui fait aimer le système³¹ ».

Par contre, quoique ces années constituent ce qu'on appelle « l'âge d'or » du roman colonial, ces années sont aussi turbulentes quant à la situation politique et culturelle en Algérie. La population en Algérie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle est hybride et on commence à mal distinguer les Français des Algériens des Français-Algériens, etc³². En d'autres mots, le colon français n'est plus tout à fait français et des écrivains de l'époque les nommaient justement des colons algériens-français³³. En effet, avec la population française qui avait tellement augmenté en Algérie, c'est normal que ce soient des Français et non pas des Algériens de naissance qui écrivent ces romans coloniaux. De fait, « la littérature coloniale – à quelques exceptions près – est un long monologue de l'instance coloniale sur la réalité colonisée »³⁴. De cette manière, le colon se met à produire une œuvre romanesque qui ressemble à celle du pouvoir colonial de la métropole, mais qui demeure toutefois *autre* et donc *not quite* le modèle colonial.

Ce champ est dominé par deux hommes et une femme en particulier, à savoir Louis Bertrand, Robert Randau et Isabelle Eberhardt. Directement influencé par les écrits des

³⁰ Cité par Alain Calmes dans *Le roman colonial en Algérie avant 1914*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 63. (C'est l'auteur qui souligne).

³¹ Alain Calmes, *op. cit.*, p. 65.

³² Voir Calmes, *op. cit.*, p. 17 où l'auteur fournit des chiffres concernant le nombre de Français vivant sur le territoire algérien lors de cette période.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

écrivains français comme Flaubert et Zola, Louis Bertrand « prône implicitement une littérature “algérienne” qui intégrerait l’expression réaliste de la vie³⁵ » et s’est contenté « de transposer en Algérie le roman naturaliste documentaire³⁶ ». Bertrand serait l’exemple parfait de ce dont Calmes parle quand il stipule que le roman colonial fait aimer le système, car même si l’auteur faisait de l’Algérie le sujet de ces ouvrages, il considère la colonisation comme étant un acte légitime de la part de la France; ce qui explique le fait que la colonisation française soit le sujet principal de sa trilogie romanesque qui ignore complètement « l’existence du colonisé³⁷ » : *Le sang des races* (1899), *La Cina* (1901) et *La Concession de Madame Petitgrand* (1912).

Pour ce qui est d’Isabelle Eberhardt, elle joue un rôle différent des deux autres auteurs puisqu’elle s’intègre à la culture arabe et s’oppose à la colonisation française de façon ardente. Se convertissant à l’Islam et épousant un Musulman de l’Algérie, Eberhardt représente peut-être davantage la perspective du colonisé. Cependant, il est à noter que les Algériens musulmans qui l’entouraient étaient gênés par ses habitudes risquées qui étaient, selon eux, nocifs à sa vie en tant que musulmane pratiquante³⁸. En ce qui concerne Randau, son œuvre se distingue de celle de Bertrand dans la mesure où, bien qu’il renforce la nécessité de la colonisation, il se montre plus généreux quant aux colonisés; une position expliquée peut-être par le fait que Randau a grandi en Algérie entouré des personnages qui figureront dans son œuvre³⁹. Connue grâce à sa poésie et ses œuvres plutôt théoriques sur la

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁸ Pour une biographie insistant sur les moments décisifs de la vie d’Eberhardt et sur son intégration à la culture arabe en Algérie, voir : Ursula Kingsmill Hart, *Two Ladies of Colonial Algeria : The Lives and Times of Aurélie Picard and Isabelle Eberhardt*, Ohio, Centre for International Studies, Ohio University, 1987.

³⁹ Alain Calmes, *op. cit.*, p. 144.

colonisation, Randau publie plusieurs ouvrages, notamment *Les colons* (1907) et *Les Algérienistes* (1911), deux ouvrages qui sont considérés comme « les premiers manifestes du mouvement algérieniste⁴⁰ ». Son implication dans la politique et la cause algériennes est indéniable. De fait, certains croient que le mouvement national est né sous l'effet provocateur de la parution du recueil préfacé par Randau, *De Treize poètes algériens*, en 1920.

IV. Le roman algérien national et le mouvement nationaliste

Avant de passer à l'analyse et la mise en contexte du corpus algérien, définissons ce que nous entendons par « roman national » et « mouvement nationaliste ». Dans son livre *L'imaginaire national*, Benedict Anderson définit la « nation » comme étant « une communauté politique imaginaire et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine⁴¹ ». Elle précise que le terme nationaliste renvoie plutôt à l'idée d'un mouvement politique organisé comme *réponse*⁴² au pouvoir dominant (si nous nous retrouvons dans un contexte colonial) où « les dirigeants nationalistes sont donc en position d'organiser sciemment des systèmes éducatifs civils et militaires calqués sur ceux des nationalismes officiels⁴³ ». Il convient de préciser ici que, dans le contexte algérien, le discours nationaliste se démarque du discours national dans la mesure où ce premier s'engage activement à dénoncer, à renverser et à critiquer le pouvoir dominant, alors que ce dernier se contente de faire entendre une voix qui valorise sa conception de la nation sans engagement politique obligatoire. En effet, le discours nationaliste, rattaché au mouvement indépendantiste, tente

⁴⁰ Alain Calmes, *op. cit.*, p. 149.

⁴¹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, Paris, La Découverte, 1996, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 117. C'est l'auteur qui souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 139.

de « donner à la nation algérienne son identité *propre* contre l' "invasion culturelle" de l'Occident⁴⁴ ». La rupture complète avec l'ancien colonisateur et les biens symboliques qu'il imposait demeure l'élément qui distingue l'approche et l'objectif nationalistes de l'intention du roman national.

Le roman national algérien est né la même année que la publication des *Treize poètes algériens*, soit 1920⁴⁵, mais s'est affirmé vers 1945 avec les écrivains algériens mettant en scène la vie quotidienne et « l'impact de la colonisation⁴⁶ ». Ses représentants attitrés sont : Mouloud Feraoun (*Le fils du pauvre* (1950), *La terre et le sang* (1953), *Jours de Kabylie* (1954)); Mohammed Dib (sa trilogie : *La Grande maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957)); et Mouloud Mammeri (*La Colline oubliée* (1952), *Le Sommeil du juste* (1952)). Toutefois, il ne faut pas négliger l'impact révolutionnaire de Kateb Yacine avec son ouvrage *Nedjma* (1956).

De la même manière que le roman colonial n'est pas *tout à fait* comme le modèle colonial proprement dit, il y a également des traces de *mimicry* dans le champ du roman national. Comme nous l'avons déjà mentionné, le genre privilégié par les écrivains algériens (même de nos jours) est le roman; ce qui pourrait se justifier par le fait que le roman domine le XIX^e siècle en France et donc aurait servi de modèle littéraire dans les écoles françaises en Algérie⁴⁷. En fait, comme le note Charles Bonn, même si à côté de la littérature

⁴⁴ Benjamin Stora, *L'Algérie en 1995 : La guerre, l'histoire, la politique*, Paris, Michalon, 1995, p. 47.

⁴⁵ Il faut dire que huit œuvres seulement ont paru entre 1920 et 1945. Voir Ahlem Mosteghanemi, *L'Algérie : Femme & écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 34.

⁴⁶ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 10.

⁴⁷ En fait, même pour ce qui est de la littérature algérienne de langue arabe, il est admis que les écrivains de ce champ se sont également inspirés des grands écrivains français, britanniques et allemands dont le genre privilégié depuis le milieu du XVIII^e siècle est le roman. Voir l'introduction de : *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Laura Makarius, Raoul Makarius et Jacques Berque (dir.) (Tome I : le roman), Paris, Seuil, 1964.

algérienne de langue française il « existe une littérature de langue arabe assez abondante, [celle] de langue française seule est connue et diffusée à l'étranger⁴⁸ ». Ainsi, la réception de cette littérature est problématisée dès son émergence, car elle est « à la fois refusée par son public naturel, parce que se servant d'une langue qui est celle de l'Autre, et valorisée, peut-être grâce au regard de l'Autre justement⁴⁹ ». Or, elle se trouve dans un entre-deux où elle n'est ni tout à fait algérienne ni tout à fait française. Toutefois, il est intéressant de noter que dès la naissance du roman national en Algérie, la notion de l'Autre se voit transformée.

En effet, ce qui prime dans l'écriture algérienne nationale est la transformation du point de vue, du regard sur l'Autre. Arun Mukherjee affirme que les discours postcoloniaux sont capables de détruire la dichotomie centre-périphérie interne des sociétés dites postcoloniales en possédant leurs propres discours dominants et marginaux⁵⁰. À la lumière de ce constat, nous aimerions revenir sur la notion des discours algériens (national et nationaliste) en ayant recours aux théories de Foucault afin de mieux comprendre la signification de ces discours dans la transformation du colonisé algérien (l'objet discursif) en sujet national, ce qui nous permettra de mieux contextualiser le discours algérien au féminin.

Dans son œuvre, *L'ordre du discours*, Michel Foucault présente sa thèse selon laquelle :

[d]ans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en

⁴⁸ Charles Bonn, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Arun Mukherjee, « Whose Postcolonialism and Whose Postmodernism? », *World Literatures Written in English*, vol. 30, no.2, 1990, p.6.

conjurant les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁵¹.

La procédure responsable principalement de la production, du contrôle, de la sélection, de l'organisation et de la redistribution de ce discours est celle de l'exclusion. La manifestation la plus évidente de l'exclusion est l'interdit. Le discours d'une telle société n'est donc « pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, [c'est] le pouvoir dont on cherche à s'emparer⁵² ». En divisant la notion de l'exclusion en trois systèmes principaux, à savoir la parole interdite, le partage de la folie et la volonté de vérité, Foucault insiste sur cette dernière, en affirmant qu'elle est l'élément le plus important dans notre société actuelle. Ainsi, si le discours tenu comme étant vrai et exerçant le pouvoir est remis en question, ce n'est pas tout simplement le discours qui risque de perdre de l'ampleur, mais aussi les détenteurs de ce discours qui risquent de perdre le pouvoir⁵³. C'est en fait ce processus qui caractérise la relation entre le discours colonial/orientaliste et le discours national des écrivains algériens des années vingt. Ces derniers détenaient la volonté de produire un discours qui reflétait la vérité de leur existence, leurs désirs et leurs pouvoirs, car, selon Foucault, c'est le discours vrai qui libère⁵⁴.

La vérité est déjà soumise à un système hiérarchisé bien établi surtout dans un contexte (post)colonial où la vérité produite par le pouvoir dominant de ce système n'est pas forcément la vérité vécue par le dominé, l'objet de ce système de pouvoir. Ainsi, un discours vrai libère parce que tous ceux qui ont essayé tout au long de l'Histoire de contourner cette notion de vérité et de la remettre en question contre leur propre vérité, « là justement où la

⁵¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1972, p. 10-11.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁵³ Michel Foucault, *op. cit.*, 1972, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*

vérité entreprend de justifier l'interdit et de définir la folie, tous ceux-là, de Nietzsche, à Artaud et à Bataille doivent maintenant nous servir de signes⁵⁵ ». Dans un premier temps, les écrits nationaux et leurs auteurs ont tenté de dire autrement la vérité d'une Algérie au quotidien. Ils mettaient l'accent sur le point de vue du colonisé et valorisaient la terre et la culture algériennes.

Même si certains des romans mentionnés ci-dessus, à savoir *L'Incendie* de Mohammed Dib ou *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, mettent en scène des colons français ou tiennent compte d'une présence coloniale, le roman national a pour but de privilégier la voix, le paysage et la vie quotidienne du colonisé, en l'occurrence de l'Algérien. En frayant un nouveau chemin littéraire, l'auteur des romans nationaux revendique « le droit de définir lui-même les principes de sa légitimité, les contributions à la mise en question des institutions littéraires et artistiques [...] et à l'invention et à l'imposition d'un nouveau *nomos*⁵⁶ ». C'est justement l'émergence de ce champ national qui sert de catalyseur de l'éveil d'un esprit nationaliste algérien.

Dans un deuxième temps, contrairement aux écrits nationaux, les écrits nationalistes visaient plus qu'une simple justification de l'interdit, c'est-à-dire, la justification d'une existence valorisée de l'intérieur au lieu de celle remise en question de l'extérieur; ils visaient une dénonciation du pouvoir colonial et une remise en question de tous les produits de ce système. C'est en raison de ce mouvement qu'auront lieu le rassemblement du Front de Libération Nationale (FLN) et l'indépendance du pays en 1962 ainsi que l'arabisation prêchée par le FLN, une politique fondée sur le lien entre l'islam et la langue arabe. D'après

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles d'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 94.

Stora, « la Révolution algérienne entendait réarabiser l'Algérie "dépersonnalisée par le colonialisme". Dès l'indépendance, cette volonté d'arabisation s'affirme progressivement dans l'enseignement »; elle est l'expression d'un désir « de tourner définitivement la page coloniale française⁵⁷ ». C'est effectivement cette volonté de redéfinir « une idéologie nationale qui a tendance à refaire l'histoire⁵⁸ » et c'est dans cette optique que la littérature nationaliste se produit : de par « l'affirmation de la nationalité⁵⁹ » algérienne indépendante.

Il est possible de dire que le premier roman nationaliste est *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine, car son roman reprend l'Histoire du point de vue masculin « depuis les origines immémoriales de la tribu et le récit du Fondateur, jusqu'à l'actualité de la présence coloniale ou de l'émigration⁶⁰ ». En redéfinissant la notion de la nation, le roman de Yacine fait preuve d'une prise de conscience nationaliste et se positionne activement contre les pouvoirs coloniaux. La mise en œuvre d'un point de vue patriarcal algérien, ayant l'intention de déconstruire l'Histoire coloniale propagée par l'Occident et la littérature orientaliste, incite à qualifier cette littérature de « littérature de combat⁶¹ ». Il importe cependant de noter que ce champ est dominé par un point de vue patriarcal, c'est-à-dire celui où la femme se trouve enfermée dans son rôle traditionnel de femme silencieuse, docile, obéissante et dans sa représentation comme source de malheurs pour l'homme⁶², aide à comprendre les conditions dans lesquelles a émergé la littérature algérienne au féminin.

⁵⁷ Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1994, p. 53.

⁵⁸ René Gallissot, *Le Maghreb de traverse*, Saint-Denis, Bouchène, 2000, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Charles Bonn, *op. cit.* p. 14.

⁶¹ Rabah Soukehal: *Le Roman algérien de langue française (1950-1990) : Thématique*, Paris, Publisud, 2003, quatrième de couverture.

⁶² Voir l'étude thématique de Rabah Soukehal, *op. cit.*, p. 239, 248 (Yacine); 243 (Feraoun); 244-5 (Mammeri).

Selon Bourdieu, « les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations⁶³ ». Dans le cadre de cette étude, nous soutenons que le patriarcat algérien soit l'*habitus* principal en Algérie, car il s'avère non seulement un système de dispositions structuré à la lumière de son histoire « objective⁶⁴ » mais aussi un système structurant, c'est-à-dire « capable d'inventer, en présence de situations nouvelles, des moyens nouveaux de remplir les fonctions anciennes⁶⁵ ». Ces nouveaux moyens stratégiques et conscients amènent les membres du groupe, voire de l'*habitus*, à agir « sur leur avenir et [à] le façonner à l'image du passé⁶⁶ ». Ainsi, le mouvement nationaliste algérien serait la constitution de l'*habitus* patriarcal comme réponse à l'histoire coloniale. Il est peut-être important de noter que la constitution d'un *habitus*, qui est le contraire du *mimicry* de Bhabha, nous permet de distinguer encore plus clairement le roman colonial du roman nationaliste « parce que l'*habitus* est une capacité infinie d'engendrer en toute liberté (contrôlée) des produits [où] la liberté conditionnée et conditionnelle qu'il s'assure est aussi éloignée d'une création d'imprévisible nouveauté que d'une simple reproduction mécanique des conditionnements initiaux⁶⁷ ».

Cette notion sociologique peut être associée à celle du paradigme littéraire, puisque le champ littéraire fonctionne comme l'*habitus*. En effet, l'*habitus* est « le *produit* d'une

⁶³ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 88.

⁶⁴ Ceci est défini par Bourdieu comme étant le groupe qui « fonctionne comme la matérialisation de la mémoire collective » (1980 : 91), à savoir les traditions culturelles, religieuses et familiales.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1980, p. 91.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 92.

classe déterminée de régularités objectives » ; il est donc ce « qui permet de produire des pratiques en nombre infini [...] mais limitées cependant dans leur diversité⁶⁸ ». De même, le champ littéraire *produit* par l'habitus est en fonction des préoccupations historiques et sociales de ce groupe. Comme le dit Bourdieu, l'habitus, tout comme ses productions, témoigne d'une « homogénéisation objective [...] qui résulte de l'homogénéité des conditions d'existence⁶⁹ ». Les conditions d'existence sont considérées comme étant homogènes, car les productions de l'habitus tendent à « engendrer toutes les conduites “raisonnables”, de “sens commun” » qui tentent d'exclure « toutes les conduites vouées à être négativement sanctionnées parce qu'incompatibles avec les conditions objectives⁷⁰ ». De cette manière, l'habitus et son champ littéraire répondent au paradigme précédent, tiennent compte du vécu homogène objectif et anticipent l'avenir des membres⁷¹ dudit habitus.

V. La naissance du roman algérien au féminin et le sous-habitus

En réalité, le mouvement nationaliste promouvait une vérité algérienne masculine qui finissait par remplacer le pouvoir colonial par le pouvoir patriarcal. Avec l'émergence d'une littérature algérienne au féminin, on constate qu'elle dénonce la vérité nationaliste, car elle met la femme en position subordonnée, la réduit au statut d'*in-fans* et la qualifie de folle, d'insensée et d'insignifiante. De cette façon, le discours dominant commence à être produit de l'intérieur⁷². C'est un discours qui fait partie de ceux qui « sont dits, restent dits,

⁶⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 93, c'est l'auteur qui souligne.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 93-94.

⁷¹ Autrement dit, « les agents », *Ibid.*, p. 91.

⁷² Alors que la procédure de l'exclusion vient de l'extérieur, Foucault décrit également des procédures internes (*op. cit.*, 1972, p.23).

et sont encore à dire. Nous les connaissons dans notre système de culture : ce sont les textes religieux ou juridiques, ce sont aussi ces textes curieux, quand on envisage leur statut, et qu'on appelle "littéraires"; dans une certaine mesure des textes scientifiques⁷³ ». C'est justement ce à quoi les femmes écrivaines s'intéressent : les versets du Coran interprétés par l'homme, le canon littéraire et les textes socio-scientifiques, voire le rôle de l'Histoire.

Or, cette étude insistera sur ce que nous appellerons le sous-habitus⁷⁴ et la production d'un sous-champ littéraire qui lui est propre. La raison pour laquelle nous ne proposerons point l'existence d'un nouvel habitus totalement séparé du premier (celui du patriarcat) est simple : les femmes algériennes ont vécu, en partie, la même *Histoire* coloniale que les hommes. De cette manière, elles font face à une première étape de renversement des pouvoirs dominants, vécue similairement par les hommes. Ainsi, les femmes ne peuvent pas être complètement dissociables du mouvement de contestation. Par contre, elles constituent un exemple de « l'habitus individuel en ce qu'il exprime ou reflète la classe (ou le groupe) [de l'habitus] comme un système subjectif mais non individuel de structures intériorisées, schèmes communs de perception, de conception et *d'action*⁷⁵ ». Notre sous-habitus au féminin lutte contre le paradigme précédent tout comme l'habitus auquel il s'oppose, mais se distingue de l'habitus patriarcal quant à la volonté de dénoncer les injustices particulières aux femmes, les effacements identitaires et les exigences violentes religieuses et traditionnelles.

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴ Un terme qui pourrait être synonyme de la subalterne de Gayatri Spivak à laquelle nous ferons référence plus loin dans l'introduction. Nous tenons à insister sur le fait que ce préfixe ne doit point appuyer une connotation négative de ce terme en faisant appel aux termes évoquant une notion de 'subordonné'. Nous tenons plus à insister sur le double renversement des pouvoirs dominants, dont une des cibles, soit le pouvoir colonial, est partagée avec le patriarcat.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, 1980, p. 101. Nous soulignons.

On comprend alors l'émergence tardive d'une littérature algérienne au féminin, laquelle s'effectue dans un contexte de double domination masculine. Cette double oppression résulte d'une part de la chosification de la femme dans l'histoire coloniale et le discours orientaliste français du XIX^e siècle et, d'autre part, de sa réduction au statut d'*infans* dans la société pré-Indépendance et postcoloniale patriarcale. C'est en 1947 que paraît le premier roman écrit par une femme. Il s'agit de *Jacinthe noire* de Taos Amrouche, suivi par *Leïla, jeune fille d'Algérie* de Djamila Debèche publié la même année⁷⁶. Toutefois, il est largement admis que la littérature féminine en Algérie a acquis ses lettres de noblesse avec la production littéraire d'Assia Djebar. La seule œuvre romanesque écrite par une femme qui connaît du succès avant 1962 est *Les Enfants du nouveau monde*⁷⁷. Cette œuvre témoigne d'une « révolution double⁷⁸ » : le scandale tout d'abord d'une femme romancière et ensuite du contenu qui met l'accent sur la présence et le corps féminins.

Quoiqu'il y ait un nombre assez important d'écrivaines qui publient en Algérie après 1947, elles n'ont pas suscité beaucoup d'attention auprès du public relativement aux auteurs masculins algériens ou à d'autres domaines de ladite francophonie tels que la littérature antillaise ou de l'Afrique noire, et ce, malgré la grande valeur esthétique et politique de leurs écrits. Avant de passer aux écrivaines qui écrivent en français, nous aimerions nous attarder quelques instants sur celles qui choisissent l'arabe comme langue d'écriture, car elles ont contribué de façon importante à la visibilité de la femme-écrivaine en Algérie.

Même si elle est d'origine égyptienne, il est important de mentionner l'auteure arabophone peut-être la plus connue, Nawal el Saadawi, qui publie son premier roman,

⁷⁶ Ahlem Mosteghanemi, *op. cit.*, p. 38-9.

⁷⁷ Paris, Julliard, 1962.

⁷⁸ Charles Bonn, *op. cit.*, 1985, p. 12.

Mudhakkirât Tabîba, en 1957. Traduit plus tard sous le titre, *Memoirs of a Woman Doctor*, le roman traite du regard masculin imposé sur la femme et cherche à renverser la relation de pouvoir en mettant en scène une femme médecin qui « *dissect[s] men's corpses and by association, the patriarchal body social*⁷⁹ ». Depuis 1957, el Saadawi publie de nombreux textes en arabe qui sont traduits par la suite soit vers l'anglais soit vers le français. Alors que ces récits sont de la fiction, ils sont également à saveur politique, et visent clairement à produire un (contre)discours féministe, ce qui fonde une littérature arabe moderne qui cible la « *restoration of body* » et un regard qui « *upsets and cuts through the traditional dichotomy of space*⁸⁰ ».

Similairement, la première publication féministe dans le monde arabe (d'après certains) renverse le pouvoir dominant patriarcal tout simplement en publiant des souvenirs d'une femme affirmant sa vie en langue arabe. Huda Shaarawi insiste, dans *Harem Years : The Memoirs of an Egyptian Feminist*⁸¹, sur l'éveil politique et intellectuel des femmes bourgeoises et retrace ses mouvements de l'intérieur (dans le harem) à l'extérieur (affiliation avec des réseaux de femmes nationaux et internationaux)⁸². Dans le contexte algérien, il est admis que l'émergence d'une littérature arabe au féminin est relativement tardive⁸³. Ceci découle en partie des mêmes problèmes auxquels fait face l'écrivaine francophone en plus des problèmes d'éducation et d'arabisation dans la période de la guerre d'Indépendance et

⁷⁹ Lindsey Moore, *Arab, Muslim, Woman. Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*, New York, Routledge, 2008, p. 18.

⁸⁰ Djébar citée par Lindsey Moore, *op. cit.*, p. 22. Moore cite l'introduction qu'a rédigée Djébar d'un ouvrage d'el Saadawi.

⁸¹ C'est le titre traduit en 1986 par Margot Badran, voir Lindsey Moore, *op. cit.* p. 43.

⁸² *Ibid.*, p. 43.

⁸³ Mohammed Berrada, « Arab North Africa », dans *Arab Women Writers : A Critical Reference Guide*, Radwa Ashour, Feriel J. Ghazoul, Hasna Reda-Mekdashy (dir.) , (trad.) Mandy McClure, Cairo/New York, The American University in Cairo Press, 2008, p. 235.

celle qui fait suite à l'indépendance du pays en 1962. De cette manière, les écrits arabophones au féminin sont parus une fois que les filles ont gagné accès à l'éducation et grâce à l'influence des écrits d'autres femmes arabophones provenant d'autres régions arabes comme le Maroc, la Tunisie, l'Égypte et le Liban. De la période pré-guerre en Algérie nous pouvons nommer Zuhur Wannisi, alors que depuis l'Indépendance, nous pourrions en nommer plusieurs, à savoir, entre autres, Mabruka Bu Saha, Ahlam Mosteghanemi et Zaynab al A'waj⁸⁴. En fait, Berrada explique que « *in this first phase, which lasted until the late 1950s, the few women's texts that exist do not go beyond national concerns and related social issues; as a consequence they are marked by a didactic realism aimed at shoring up morale and critiquing social ills*⁸⁵ ». Leurs ouvrages variés – poétiques et romanesques – ont contribué de façon importante au renversement des pouvoirs dominants et à souligner la voix et l'existence féminines en Algérie.

VI. Le corpus et sa justification

Pour ce qui est des écrivaines algériennes de langue française, en plus des deux pionnières mentionnées ci-dessus, à savoir Taos Amrouche et Djamila Debèche, celles qui connaissent le plus grand succès sont Assia Djébar et Leïla Sebbar. Souvent les seules à être incluses dans des anthologies sur la littérature algérienne⁸⁶, elles publient de nombreux ouvrages qui ont réussi à susciter l'intérêt du public. Cependant, bien que Djébar ait publié

⁸⁴ Mohammed Berrada, *op. cit.*, p. 236.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁶ Par exemple, Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Librairie Générale Française, 1990. Il mentionne aussi Farida Belghoul, figure marquante de la « deuxième génération », soit les nouveaux écrivains vivant en France d'origine algérienne que nous appelons maintenant les écrivains beurs. Les commentaires consacrés à Belghoul occupent à peine deux pages dans un ouvrage de 255 pages.

plus de treize romans⁸⁷ et de nombreux essais, la grande majorité des œuvres critiques et des articles savants sont consacrés à l'analyse de deux romans : *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*. Il y a aussi, à un moindre degré, du travail accompli au sujet des *Nuits de Strasbourg* et de *La femme sans sépulture*. Il est difficile de comprendre le peu d'intérêt que les critiques portent aux publications plus récentes de Djébar (1990 à 2008) ainsi qu'à ses tout premiers écrits⁸⁸.

Leïla Sebbar, romancière, essayiste, nouvelliste et dramaturge prolifique connaît un sort semblable. Entre 1974 et 2008, Sebbar publie treize romans et un nombre incroyable de nouvelles, d'articles et d'essais⁸⁹. Toutefois, tout comme Djébar, la plupart des ouvrages critiques examinent les deux premiers volets de sa trilogie *Shérazade*, à savoir *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) et *Les Carnets de Shérazade* (1985). *La seine était rouge* (1999) et *Le Chinois vert d'Afrique* (2002) ont également suscité un intérêt auprès du public.

Il y a toute une liste d'écrivaines algériennes qui sont entrées en scène dans les quinze à vingt dernières années, notamment Malika Mokeddem, Fériel Assima, Maïssa Bey, Malika Allel, Hawa Djabali, Yamina Mechakra, Ghania Hammadou et Nina Bouraoui qui sont qualifiées de « nouvelle vague déferlante d'une littérature quasiment de combat⁹⁰ ».

⁸⁷ *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du nouveau monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995), *Le Blanc d'Algérie* (1996), *Oran, langue morte* (1997), *Les Nuits de Strasbourg* (1997), *La Femme sans sépulture* (2002), *La Disparition de la langue française* (2003), *Nulle part dans la maison de mon père* (2007).

⁸⁸ Il est probable que les critiques parlent moins souvent des premiers romans de Djébar puisqu'ils sont souvent impossibles à trouver, voire épuisés chez l'éditeur. Prenons à titre d'exemple *La Soif* et *Les Impatients*.

⁸⁹ Une liste complète de ses publications apparaît sur son site Internet :

http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/.

⁹⁰ A. Mekfouldji, « Christiane Chalet-Achour en marraine de romancières », *Librairie Mauguin*, octobre 2005. Consulté 18 mai 2009. <http://www.librairie-mauguin.com/pop18042002.htm>.

Pourtant, la plupart de ces noms sont inconnus auprès du public occidental et ces écrivaines méritent cependant des études approfondies quant à leurs contributions à la visibilité de l'écrivaine féminine de l'Algérie.

Quant au corpus principal, nous avons choisi les œuvres à l'étude selon certains critères spécifiques. D'abord, nous avons voulu tenir compte des écrivaines importantes et reconnues tout en jetant de la lumière sur des œuvres à la fois moins étudiées par la critique occidentale mais faisant preuve d'une grande qualité esthétique et politique. Ensuite, nous avons voulu accorder une attention particulière à des écrivaines qui, tout en étant moins connues, ont produit des œuvres dont la qualité justifie leur présence à côté des plus grands noms de l'Algérie. Et finalement, il est essentiel de couvrir l'étendue de la période de publication féminine afin de répondre aux hypothèses qui sous-tendent l'écriture de ce travail. Ainsi, nous allons nous attarder principalement sur *La Soif* (1957) et *Ombre sultane* (1987) d'Assia Djébar parce qu'ils sont respectivement la première œuvre et le roman le moins étudié du quatuor algérien; sur le dernier volet (qui est aussi le moins étudié) de la trilogie *Shérazade*, *Le fou de Shérazade* (1991) et un recueil de nouvelles *La jeune fille au balcon* (1996) de Leïla Sebbar; sur un recueil de nouvelles récent, *Sous le jasmin la nuit* (2004) et un des premiers romans, *Au commencement était la mer* (1996) de Maïssa Bey; et finalement sur une œuvre renommée, *La voyeuse interdite* (1991) et un roman très récent, *Avant les hommes* (2007) de Nina Bouraoui. L'approche théorique que nous adopterons afin d'analyser le corpus est double. Elle s'inspire d'abord du paradigme postcolonial dont l'importance n'est point négligeable et ensuite du concept de l'agentivité qui nous permettra d'effectuer une analyse sur la spécificité des écrits de femmes dans un contexte postcolonial.

VII. Approche et méthodologie

Le cadre postcolonial

Cette étude épouse une approche postcoloniale et adopte une théorie socio-féministe, à savoir l'agentivité. C'est en fait par le biais de la théorie de l'agentivité que notre analyse littéraire s'insère dans le cadre du postcolonialisme; d'où l'importance de montrer comment nous articulerons ces deux approches. Les relations postcoloniales se font en développant le rapport entre le Soi et l'Autre. Ici, les deux pays impliqués, la France et l'Algérie, entraînent une relation problématique où cette dernière se positionne socio-économiquement, culturellement et politiquement par rapport à la France, qui, elle, la considère comme l'Autre. Il est largement admis qu'en adoptant une approche postcoloniale, en raison du fait qu'elle est basée sur cette dichotomie Soi/Autre, il est parfois difficile de ne pas reproduire, voire renforcer, un discours eurocentrique⁹¹ ou orientaliste dans la mesure où l'Orient, ou dans ce cas, l'Algérie, occupe la position de l'Autre et donc la position de subordonnée par rapport aux pouvoirs dominants, soit l'Occident ou bien la France. Pourtant, il est certainement possible de tenir compte d'un pouvoir dit dominant en insistant sur la capacité

⁹¹ Le présent travail a pour but d'examiner les écrits des femmes d'Algérie sans reproduire le paradigme colonial, mais plutôt en illustrant comment elles s'en sortent. C'est pour cette raison que nous écartons les écrits théoriques de Jean-Marc Moura. Quoiqu'il soit considéré comme un théoricien important quant aux études postcoloniales, son discours est souvent eurocentrique. Le point de référence est donc toujours la France. Dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1999), il fait le tour des perspectives francophones et postcoloniales où le centre s'avère sans contestation, la France. Que cela soit la langue et la littérature du Québec, de l'Ontario, d'Haïti, de l'Afrique noire ou du Maghreb, bien qu'il constate que chaque région ait vécu une histoire différente, leur « francophonie d'implantation » (29-30) est due à l'influence de la France. La France est considérée comme la seule source naturelle du français. Il critique de nombreuses anthologies d'avoir abusé « de la simplification qui consiste à présenter dans le même volume des auteurs français et des auteurs francophones sans prendre la peine de situer les œuvres dans leurs contextes de production. Histoire et littérature sont alors interprétées selon une perspective franco-française qui n'avoue ni ses présupposés ni ses négligences théoriques » (35). Par contre, il nous semble qu'il reproduit ce même paradigme.

duit objet à devenir sujet de son propre discours. En fait, c'est l'intention qui sous-tendra notre analyse du corpus algérien au féminin.

La subalterne peut-elle parler?

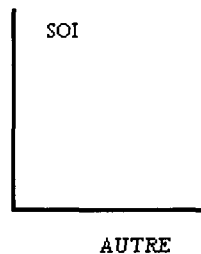
L'analyse de la première œuvre de notre corpus ainsi que du champ littéraire auquel répond le corpus en entier est rendue problématique par le fait qu'ils datent d'une période pré-Indépendance. De cette manière, on ne pourra pas les considérer comme étant des échantillons purement postcoloniaux. C'est pourquoi nous disons qu'une approche postcoloniale sert de toile de fond, mais que les théories de la subalternité et de l'agentivité sont plus propices à une analyse cohérente et continue. D'ailleurs, ces dernières tiennent compte du paradigme colonial, mais vont au-delà pour examiner des relations entre les pouvoirs dominants et les dominés avant et après l'indépendance.

À l'aide des théories de Gayatri Spivak, inspirées du contexte postcolonial indien, nous sommes capables de nuancer la notion de la dichotomie centre-périphérie en traitant de la subalterne au féminin. Au sujet « du centre », Spivak précise que « *the history of Europe as subject is narrativized by the law, political economy, and ideology of the West*⁹² ». Ceci évoque ce que disait Foucault dans la mesure où ce sont les discours juridiques, politico-économiques et culturels qui propagent et soutiennent le pouvoir dominant. En ce qui concerne le cas particulier de la colonisation française en Afrique du nord, Spivak évoque l'idée que les Français ne pourraient jamais se mettre à la place de la subalterne qu'ils ont créée, surtout en ce qui a trait aux relations de désir et de pouvoir, car « *everything they read, critical or uncritical, is caught within the debate of the production of that Other,*

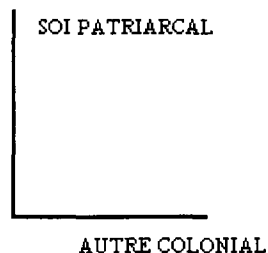
⁹² Gayatri Spivak, « Can the Subaltern Speak? », *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271.

*supporting or criticizing the constitution of the Subject as Europe [and] great care was taken to obliterate the textual ingredients with which such a subject could cathect*⁹³ ».

De cette façon, l'Autre est construit par les intellectuels comme étant « *the Self's shadow*⁹⁴ » et donc une extension perpendiculaire du Soi. Nous avançons l'idée que la relation entre le Soi colonial et l'Autre algérien soit conçue de la manière suivante :



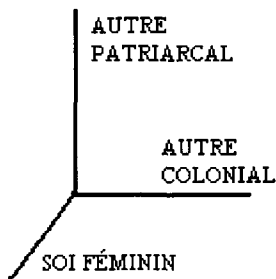
Cependant, au moment où les écrits nationaux, voire nationalistes émergent, nous devons envisager la relation entre pouvoirs comme suit :



⁹³ Gayatri Spivak, *op.cit.*, 1988, p. 280. Cette idée prend de l'ampleur quand nous considérons les conditions de la colonisation française qui faisaient en sorte que tout système ou infrastructure soit infiltré par le discours colonial français. Il est important de retenir ce point quand nous passons à l'analyse de l'agentivité extratextuelle, car les conditions de publication sont, même de nos jours, un défi auquel doivent faire face les écrivains et les écrivaines de l'Algérie et constituent une manifestation de cette relation de pouvoir créée et construite par le discours colonial dont parle Spivak.

⁹⁴ Gayatri Spivak, *op. cit.*, 1988, p. 280.

Ainsi, la mise en récit de l'Algérien comme sujet de son propre discours valorisant la nation algérienne renverse la relation de pouvoir originale. Toutefois, il est évident que cette relation est encore envisagée en deux dimensions, soit la dichotomie centre-périphérie/Soi-Autre, tout en transformant le point de vue, voire l'axe de réflexion. Or, il est possible de montrer que la relation qu'établissent les femmes du corpus est en trois dimensions, car étant plus complexe, elle doit se dissocier non seulement de l'Autre colonial, mais aussi de l'Autre patriarcal :



Cette représentation des relations de pouvoirs s'aligne sur la théorie de Spivak au sujet de la subalterne au féminin. En effet, Spivak écrit : « *Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. [...] If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow*⁹⁵ ». Ceci rappelle également nos propos quant à l'habitus et l'idée que le sous-habitus au féminin existe parce qu'il partage un axe de référence et une série de discours que renverse le pouvoir patriarcal, soit ceux de l'influence coloniale. La manière dont le renversement double des pouvoirs coloniaux et patriarcaux a lieu et se manifeste

⁹⁵ Gayatri Spivak, *op. cit.*, 1988, p. 287.

dans les écrits des femmes algériennes s'explique à l'aide de notre approche centrale, à savoir l'agentivité littéraire.

Présentation de l'approche de l'agentivité

D'abord une théorie sociologique, *agency* désigne la prise de pouvoir d'un sujet dans une société donnée et encourage la promotion des changements sociaux. Ce terme a été traduit⁹⁶ par de nombreux théoriciens dont « capacité d'agir » par Judith Butler et « puissance d'agir » par Charlotte Nordmann. Ces deux traductions en termes complexes tiennent bien compte du sens du terme anglais alors que les traductions de Christine Delphy (« agence ») et de Marie-France Labrecque (« agencité ») nous proposent des termes simples, mais s'éloignent de la clarté du sens évoquée par les deux premiers. Dans les années 1990, Barbara Havercroft propose le terme « agentivité » et parvient à fournir une traduction qui évoque le sens original d'*agency* tout en restant fidèle au terme simple⁹⁷.

Les féministes des années soixante et soixante-dix se sont servies du terme afin d'avancer leurs propos quant à la place équitable que devrait occuper la femme dans la société nord-américaine. Prenons à titre d'exemple bell hooks, écrivaine afro-américaine, féministe et militante, qui voyait l'agentivité comme un outil qui facilitait un mode de pensée qui ne tenait plus pour acquis que l'acte de s'affirmer et de compétitionner dans

⁹⁶ Pour plus de détails sur l'évolution des traductions voir : Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, (Trad.) Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 21-22.

⁹⁷ Il est à noter que l'expression « "terme simple" ser[t] à désigner les unités sémantiques composées d'une seule entité graphique. [...] "Terme complexe" [est] utilisé pour désigner les termes constitués de plusieurs entités graphiques séparées par des blancs ou par des diacritiques comme le trait d'union ou l'apostrophe » (Marie-Claude L'homme, *La terminologie: principes et techniques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 59).

l'intérêt du soi était un geste accompli seulement par les hommes⁹⁸. Plus récemment, la théoricienne Susan Hekman s'est servie des théories de Foucault pour parler du lien entre l'agentivité, le discours hégémonique et le discours du sujet « agent⁹⁹ ». Selon sa lecture de Foucault, « *subjects resist power by refusing to be the self that power defines for them. They do so by constructing counter-discourses that disavow power*¹⁰⁰ ». On appellera ces contre-discours des savoirs subjugués ou *subjugated knowledges*. Il est important de mentionner que même si les propos de Hekman sont pertinents, ils restent dans la théorie pure en ce sens que Hekman ne passe pas à une application plus pratique de ses principes¹⁰¹, notamment dans le domaine littéraire.

Analysant davantage le discours agent des femmes par le biais des textes maintenant au lieu des comportements ou des prises de positions, Helga Druxes étudie quatre écrivaines, à savoir Jean Rhys (littérature anglaise coloniale), Marguerite Duras (littérature française coloniale), Margaret Drabble (littérature anglaise contemporaine) et Monika Maron (littérature allemande contemporaine)¹⁰². Elle insiste sur le statut du corps féminin comme lieu d'emprise masculine et la nécessité d'une solidarité féminine. Comme le note Jacinthe Cardinal, « bien que [Druxes] limite son analyse au plan strictement événementiel des œuvres, son ouvrage évoque l'évolution des protagonistes féminins du statut d'objet

⁹⁸ Voir Judith Keagan Gardiner (dir.), *Provoking Agents : Gender and Agency*, Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 6.

⁹⁹ Nous allons nous servir de ce terme dès lors comme adjectif et ce que nous entendons par ce qualificatif est l'idée de faire preuve d'une qualité ou d'un élément de la théorie de l'agentivité.

¹⁰⁰ Susan Hekman, « Subjects and Agents: The Question for feminism », dans *Provoking Agents*, Judith Kegan Gardiner (dir.), *op. cit.*, p. 204.

¹⁰¹ Ici, nous faisons référence à son article qui paraît dans l'ouvrage collectif mentionné ci-dessus, *Provoking agents* édité par Gardiner.

¹⁰² Voir Helga Druxes *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Wayne State University Press, 1996.

d'échange à celui d'agent subjectif¹⁰³ ». Toutefois, elle ne donne pas l'impression de croire à l'idée que les femmes du corpus puissent sortir des contraintes des normes, ce qui consiste, selon nous, en un point de vue assez pessimiste quant à l'optique féministe.

La théoricienne la plus importante en ce qui concerne notre approche théorique, Barbara Havercroft, a publié plusieurs articles sur la question de l'agentivité¹⁰⁴. À ce sujet, Havercroft dit : « Plusieurs théoriciennes féministes anglo-américaines [...] insistent sur ses dimensions éthiques et politiques. Sont mis en lumière dans ces écrits le désir, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux¹⁰⁵ ». Bien qu'elle soit une des théoriciennes principales à étudier l'agentivité dans les œuvres littéraires, elle avoue qu'il reste « un énorme travail à faire dans le champ de l'agentivité littéraire, c'est-à-dire transposer, de façon significative et réussie, ces théories de l'agentivité provenant de la philosophie, de la sociologie ou de la théorie politique pour les resituer et les remodeler dans le contexte de l'œuvre littéraire¹⁰⁶ ». En tentant de définir deux catégories de l'agentivité littéraire afin de faciliter l'analyse textuelle des œuvres, Havercroft distingue l'agentivité *extratextuelle* de l'agentivité *intratextuelle*. La première constitue, selon elle, l'analyse des liens entre les événements vécus et l'autobiographie, la réception de l'œuvre et l'étude du

¹⁰³ Jacinthe Cardinal, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », Thèse de maîtrise, UQAM, 2000, p.4. L'introduction de cette thèse fournit un résumé des propos de plusieurs théoriciennes du domaine ainsi qu'une nouvelle définition que Cardinal propose tenant compte des théoriciennes dont elle parle.

¹⁰⁴ Notamment « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113; « Auto/biographie et agentivité au féminin dans "Je ne suis pas sortie de ma nuit" d'Annie Ernaux », dans *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535; « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Julie Rak (dir.), Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

¹⁰⁵ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, 1999, p. 96.

¹⁰⁶ *Ibid.* Havercroft reprend cette même idée dans l'article plus récent, publié en 2001, cité ci-dessus, p. 521, en qualifiant ce travail de « défi ».

lectorat. Pour ce qui est de l'agentivité intratextuelle, elle propose l'analyse de l'action et du discours des personnages. Il semble qu'on y trouve également une sous-catégorie composée de ce qu'elle appelle des « inscriptions textuelles » de l'agentivité, à savoir la réénonciation critique des clichés patriarcaux, l'intertextualité et le discours métatextuel¹⁰⁷.

Avant de passer aux détails concernant notre approche théorique et méthodologique, il importe de soulever quelques problèmes présents dans l'étude de l'agentivité littéraire jusqu'à présent. D'abord, chez Druxes, il y a très peu de cohérence dans le choix de corpus; nous estimons que les contextes historiques et socio-politiques des œuvres sont trop éloignés les uns des autres pour mener un examen cohérent au sujet de la manière dont les femmes écrivaines renversent les pouvoirs dominants et se présentent comme étant sujet d'un contre-discours. En revanche, chez Havercroft, le corpus est très limité (une ou deux œuvres par étude), mais les éléments textuels ou extratextuels qui se trouvent sous des catégories de l'agentivité sont moins clairement identifiés. De même, lorsqu'elle parle d'inscriptions textuelles, Havercroft inclut dans ce regroupement des éléments plutôt discursifs que textuels et donc ne tient pas compte de l'analyse discursive en qualifiant ces manifestations d'agentivité de nature *textuelle*. En plus, il nous semble qu'il y a des éléments de l'agentivité littéraire qui ne sont pas mentionnés dans les catégories définies par Havercroft, surtout au niveau des choix narratifs, stylistiques et thématiques. C'est à la lumière de ces lacunes méthodologiques que nous avons développé nos propres catégories d'agentivité littéraire.

¹⁰⁷ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, 1999, p. 96.

VIII. L'agentivité littéraire repensée : une étude approfondie

Étant donné les limites du schéma de Havercroft, nous avons réorganisé les deux volets afin de traiter des éléments discursifs et textuels en profondeur dans des études séparées. Pour pouvoir discuter des éléments à la base des analyses agentivistes qui sont très peu étudiés par les critiques, nous avons conçu le volet de l'agentivité extratextuelle qui a trait à tout ce qui englobe le contexte de la parution du récit. De cette façon, le dernier volet, portant sur l'agentivité intratextuelle, devient le lieu d'une étude thématique et narratologique. Ainsi, nous serons capables de mieux regrouper des éléments déjà mentionnés par les autres théoriciennes et d'en ajouter plusieurs pour rendre la théorie de l'agentivité plus efficace en termes d'analyse littéraire. Ce sont ces modifications méthodologiques qui justifient notre plan de travail.

En effet, dans un premier temps, cette étude se concentrera sur l'analyse de l'agentivité *extratextuelle*. Par ce terme, nous entendons tout ce qui est *hors* du texte. Bien que ces éléments aient une influence sur la production du texte même, cette partie s'intéresse à tout ce qui entoure la parution du récit. Par exemple, les conditions de publication, c'est-à-dire le contexte sociopolitique, le choix et la disponibilité des maisons d'éditions lors de la publication, les effets de publication comme l'exil de l'auteur ou l'obtention des prix et des distinctions littéraires, et finalement le lien entre le vécu, l'autobiographie et le texte. Ce dernier point servira de pont entre les éléments « purement » extratextuels et le texte même.

Dans un deuxième temps, nous traiterons de l'agentivité *transtextuelle*. Le titre de cette deuxième partie s'inspire du travail de Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹⁰⁸. Dans cet

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

ouvrage théorique, il définit les cinq composants de la transtextualité qui sont l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Cette dernière composante nous intéresse seulement de façon restreinte, car les expressions de l'hypertextualité sont, d'après Genette, les parodies, les travestissements et les pastiches¹⁰⁹. En d'autres mots, ce sont des textes où nous percevons une dérivation plus ou moins officielle d'un hypotexte. Ce que Genette entend par ces termes c'est la relation « unissant un texte B (qu'[il] appellera[], bien sûr, *hypertexte*) à un texte antérieur A (qu'[il] appellera[], bien sûr, *l'hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] L'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre "proprement littéraire"¹¹⁰ ». Ainsi, il faudrait étudier le texte en entier comme reprise ou réponse à un autre texte. Nous ne ferons que quelques brèves allusions à ce type de travail, car les occurrences sont rares.

Dans le même ordre d'idées, nous ne consacrerons pas un chapitre entier à l'analyse de la métatextualité. Puisqu'il s'agit de la relation de « commentaire¹¹¹ » et tenant compte de la nature de cette étude, on pourrait soutenir l'idée que l'analyse métatextuelle se fait de par nos références aux critiques littéraires, aux articles savants et aux travaux académiques portant sur notre corpus¹¹². On pourrait même dire que l'agentivité métatextuelle s'avère l'écriture même du présent travail grâce à la prise de décision d'inclure les écrivaines choisies dans notre corpus et à la volonté de mener une analyse littéraire approfondie des œuvres. Par ailleurs, les trois derniers types de transtextualité, à savoir l'intertextualité, la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 39-41.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹² Nous n'ignorons pas la possibilité des occurrences métatextuelles où le narrateur ferait un commentaire à propos d'un personnage, par exemple. Cependant, ce type d'occurrence n'est pas pertinent pour notre étude.

relation au paratexte et l'architextualité, seront traités, chacun en détail, dans leur propre chapitre.

Dans un troisième temps, l'analyse portera sur l'agentivité *interdiscursive*. Ici, nous nous inspirons du travail de Donald Bruce¹¹³ qui retravaille les définitions et les catégories de plusieurs théoriciens, à savoir Gérard Genette, Marc Angenot, Julia Kristeva, Roland Barthes, Dominique Maingueneau, Michael Riffaterre et bien d'autres. L'élaboration de ses théories concernant l'interdiscursivité nous permet de mieux développer notre approche méthodologique compte tenu des critiques que nous avons faites des divisions entre les types d'agentivité chez Havercroft¹¹⁴. En fait, notre conception de l'agentivité interdiscursive tient compte de toutes les inscriptions textuelles qui font allusion à un discours dominant, patriarcal ou colonial, et évalue la création des contre-discours agents qui renversent lesdits discours dominants. Ainsi, comme le note Bruce, les écrits des femmes du corpus deviennent des lieux d'échanges, « un espace où sont construits des “interdiscours”¹¹⁵ ». En d'autres mots, le renversement du discours hégémonique, l'espace privilégié de l'*histoire* (au lieu de l'*Histoire*), le reflet des défis de la société actuelle, les traces de l'orientalisme et la réénonciation des clichés patriarcaux et sociaux deviennent des manifestations de l'agentivité interdiscursive.

Dans un dernier temps, nous nous intéresserons à l'agentivité *intratextuelle*. Dans cette partie nous allons nous concentrer sur les éléments qui ont un rapport avec l'écriture et

¹¹³ Donald Bruce, « De l'intertextualité à l'interdiscursivité : évolution d'un concept théorique », Thèse doctorale, University of Toronto, 1987.

¹¹⁴ Havercroft parle brièvement d'agentivité discursive comme étant « le discours utilisé pour (re)présenter le passé » ou « la répétition de certains énoncés du passé dans le présent de l'énonciation autobiographique » (*op. cit.*, 2001, p. 522). Notre approche diffère grandement de celle de Havercroft au niveau de la nomination de ce premier type d'agentivité (interdiscursive) ainsi qu'en ce qui concerne l'emplacement des propos concernant l'autobiographie et l'agentivité (extratextuelle).

¹¹⁵ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 272.

la conception du texte, à savoir le lien entre la macro-structure et l'intrigue, les techniques d'écriture reliées aux thématiques de l'œuvre, les voix narratives, l'onomastique, les champs lexicaux, la redéfinition de l'espace et les thématiques récurrentes. Dans les dernières sections de cette partie, nous allons examiner les thématiques qui illustrent la manière dont les personnages féminins des récits incarnent l'agentivité et réussissent à sortir des contraintes qui leur sont imposées.

L'analyse textuelle approfondie des œuvres du corpus nous permettra, en guise de conclusion, de travailler davantage le deuxième aspect théorique de la thèse que nous avons présenté plus haut, à savoir la constitution d'un sous-champ littéraire algérien au féminin. Nous nous servirons d'abord des principes de Bourdieu quant à la capacité des agents sociaux à avoir un impact sur la production culturelle ainsi qu'à sa définition de l'habitus explicitée plus haut, c'est-à-dire la relation symbiotique entre le champ (objectivité) et ses participants (subjectivité). Les théories d'Isabelle Boisclair sur le processus constitutif d'un sous-champ au féminin seront aussi convoquées afin de voir comment s'élabore l'existence d'un sous-champ littéraire algérien féminin, ce qui ouvrira une nouvelle voie théorique et donnera lieu à une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire algérienne contemporaine.

PREMIÈRE PARTIE : L'AGENTIVITÉ EXTRATEXTUELLE

L'agentivité extratextuelle est le terme que nous emploierons afin d'identifier les manières dont les écrivaines du corpus utilisent tout ce qui entoure la production¹¹⁶ et la publication des écrits afin de se positionner en tant que sujet par rapport aux pouvoirs dominants. Cette première partie, considérablement plus courte que les trois autres parties de notre étude, se concentrera sur les conditions de publication, les effets de la publication et le lien entre le vécu de l'auteure et la fiction qu'elle produit. En fait, nos propos concernant les manifestations d'agentivité extratextuelle servent de point de départ à nos analyses à suivre. Il est essentiel de comprendre que la présence même des œuvres du corpus constitue un acte agent dans la mesure où les éléments d'agentivité transtextuelle, interdiscursive et intratextuelle ne pourraient pas exister sans le geste initiateur extratextuel, c'est-à-dire l'écriture même et la parution des récits.

Dans son ouvrage *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau affirme que pour produire de la littérature, « il faut bien se poser comme écrivain, se définir par rapport aux représentations et aux comportements associés à ce statut¹¹⁷ ». En plus, les écrivains vivent à « l'intérieur de l'espace littéraire dont ils tirent

¹¹⁶ Par ce terme, nous entendons tout ce qui a trait à la rédaction ou la période de rédaction du récit. Prenons à titre d'exemple *La Soif* d'Assia Djébar. Deux éléments d'agentivité extratextuelle concernant la production de ce premier roman sont le fait que Djébar choisit un nom de plume avant d'entrer en contact avec l'éditeur et le fait que la rédaction de ce manuscrit s'est fait pendant une grève étudiante à laquelle Djébar a participé activement. Ainsi, Djébar prenait des décisions quant à la parution de son œuvre et aux éléments identificateurs comme le pseudonyme au lieu de se plier aux critères de l'éditeur. De même, l'esprit revendicateur de la période dans laquelle Djébar rédige *La Soif* se retrouve dans le récit à travers la revendication des droits de la femme qui sont à l'œuvre.

¹¹⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p. 70.

leur identité » et « ne peuvent se placer à l'extérieur d'un espace littéraire¹¹⁸ ». Autrement dit, la production littéraire s'effectue à l'intérieur d'un espace littéraire particulier. Toutefois, en se référant aux principes sociologiques de Bourdieu, Maingueneau précise que le travail de ce premier nous permet de constater que « la production de l'œuvre littéraire ne doit pas au premier chef être rapportée à la société considérée dans sa globalité mais à un secteur limité de cette société, qui, au XIX^e siècle, a pris la forme d'un “champ” relativement unifié et qui obéit à des règles spécifiques¹¹⁹ ». Plus précisément alors, l'espace littéraire, c'est-à-dire l'espace extratextuel puisque c'est l'espace hors du texte, participe de trois plans.

Tout d'abord, cet espace est un « réseau d'appareils », c'est-à-dire un espace « où sont stabilisés et garantis les contrats génériques considérés comme littéraires, où interviennent des médiateurs (éditeurs, libraires...), des interprètes et des évaluateurs légitimes (critiques, enseignants...)¹²⁰ ». Ainsi, c'est le réseau d'appareils littéraires qui définit « la conception de la subjectivité qu'il implique¹²¹ ». Si « l'ensemble des pratiques et des discours qui à travers “l'assujettissement” des individus à l'idéologie dominante assuraient [...] la reproduction des rapports sociaux¹²² », alors la manière dont les femmes écrivaines franchissent les barrières établies par les pouvoirs dominants — que ce soit par la redéfinition de la notion du canon, le rôle et la fonction des maisons d'éditions ou la mise sur pied d'associations professionnelles — devient un acte d'agentivité extratextuelle. Dans le cadre de cette étude, la notion de réseau d'appareils correspond aux conditions et aux effets de la publication des récits.

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²² *Ibid.*

Ensuite, Maingueneau insiste sur le deuxième plan fondateur de l'espace littéraire : l'idée selon laquelle cet espace est aussi « un champ ». En parlant de l'espace littéraire comme étant propice à la « confrontation des positionnements » où « les différents groupes en concurrence partagent la plupart des présupposés esthétiques, investissent les mêmes genres, mais diffèrent par leurs “styles”, leurs thématiques¹²³ », il se rapproche de la notion bourdieusienne de l'habitus.

Enfin, le troisième plan auquel l'espace littéraire participe, selon Maingueneau, est le lieu qu'il appelle « l'archive ». Cette archive « n'est d'activité [sic] créatrice que plongée dans une mémoire qui, en retour, est elle-même prise dans les conflits du champ, qui ne cessent de la retravailler¹²⁴ ». Dans le cadre de la présente étude, l'idée de l'archive se transpose aux propos du second chapitre de cette partie traitant du lien entre le vécu et la fiction. Principalement préoccupée par le style (auto)biographique des femmes écrivaines où le « je » narratif multiple redéfinit la conception traditionnelle de l'autobiographie, nous examinerons, dans ce dernier chapitre qui sert de pont entre l'introduction théorique, les éléments extratextuels et le reste de l'étude, plusieurs récits qui soulignent les défis associés à l'écriture de soi au féminin.

Bref, comme le note Maingueneau, « l'espace littéraire fait en un sens partie de la société, mais l'énonciation littéraire déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu, avec un dedans et un dehors. Les “milieux” littéraires sont en fait des frontières¹²⁵ ». C'est à la lumière de ces propos que notre analyse extratextuelle va jeter les bases sur lesquelles l'analyse textuelle s'appuiera afin de définir le sous-habitus algérien

¹²³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p.71.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 72.

au féminin en fonction de la création des frontières (théoriques, pratiques, analytiques) semiperméables entre l'habitus et le sous-habitus mais aussi à l'intérieur même dudit sous-habitus. En cernant les frontières du sous-habitus, nous serons à même d'illustrer la déstabilisation et la déconstruction des représentations patriarcales et coloniales qui s'opèrent dans les œuvres d'Assia Djebar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey et Nina Bouraoui.

Chapitre un : Le réseau d'appareils ou les conditions de publication

Dans un premier temps, reprenons les termes de Maingueneau pour rappeler que l'espace littéraire dont les auteures tirent leur identité dépend, entre autres, de ce qu'il appelle le réseau d'appareils. L'identité littéraire des écrivaines du corpus se développe, selon nous, en fonction de ce que nous appellerons leur contexte personnel. Autrement dit, les conditions qui entourent la publication des œuvres comprennent les repères culturels qui sont propres aux auteures et qui découlent des éléments tels que le pays et la date de naissance, la nationalité des parents ou le parcours professionnel. En effet, ce sont les divergences et les similitudes quant à cet espace, voire cette identité, littéraire qui nous permettront d'établir des liens entre les écrivaines et de définir, éventuellement, les limites du sous-habitus.

Il est possible de retracer les racines des quatre écrivaines à travers la lecture de leurs œuvres ainsi qu'en effectuant des recherches biographiques. Tout d'abord, dans le cas d'Assia Djébar, née Fatima Zohra Imalheyène en Algérie en 1936 d'un père algérien (professeur de français) et d'une mère berbère (de la tribu des Berkani), son parcours scolaire et son contact avec non seulement le monde dit occidental, mais aussi les intellectuels et les penseurs importants de l'époque, ont indéniablement eu une influence importante sur son œuvre. De par sa formation, Djébar est historienne et c'est grâce à son parcours universitaire dans ce domaine que nous retrouvons des traces historiographiques dans son écriture. De même, c'est dans le milieu scolaire que Djébar est initiée aux dichotomies homme/femme, arabe/français, orient/occident en raison du fait qu'elle était une des rares filles acceptées dans les cours à l'école coranique, à l'école française, et

surtout à l'ENS où elle a fait un doctorat en histoire¹²⁶. En fait, elle nous fait part de ces expériences, en détail, dans son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*¹²⁷. Prenons à titre d'exemple l'épisode où elle raconte sa prise de contact avec la littérature française. Selon Djébar, « le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, découverte, lectures sans fin, chaque livre à la fois un être (auteur), un monde (toujours ailleurs) » (NMP 101). Ainsi, même en tant que lectrice, l'écrivaine était consciente du lien entre le texte, l'auteur et son contexte personnel, son espace littéraire.

Ayant un parcours semblable à celui de Djébar, Maïssa Bey, née Samia Benameur en 1950 en Algérie, est aussi fille d'un père et d'une mère algériens scolarisés. Contrairement à Djébar, qui souligne les oppositions de culture et de sexe dans l'Algérie avant (et après) l'Indépendance, Maïssa Bey dit : « Je suis née dans un milieu où cohabitaient, sans que cela pose problème, deux langues, deux cultures, deux modes de vie. Et j'allais de l'une à l'autre naturellement, sans jamais avoir eu conscience d'une incompatibilité ou d'un antagonisme¹²⁸ »; d'où le titre de son dernier récit, *L'une et l'autre*¹²⁹. Pour Bey, il ne s'agit pas tout à fait d'un entre-deux mais plutôt d'un va-et-vient entre deux espaces distincts. Parce que sa famille vient d'Algérie, elle raconte comment elle passait du temps à la ferme de son grand-père où la « séparation des sexes était la règle » (UA 24) et où elle parlait arabe et jouait avec des poupées fabriquées « avec des roseaux et des chiffons » (UA 24). Par contre, elle glissait facilement d'un paradigme à l'autre, car son chez-soi se constituait d'un

¹²⁶ Ces informations biographiques se trouvent sur le site officiel de l'écrivaine : www.assiadjebar.net.

¹²⁷ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle NMP.

¹²⁸ Maïssa Bey, *L'une et l'autre*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2009, p. 23. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle UA.

¹²⁹ *Ibid.*

appartement en ville, proche de l'école où son père enseignait. Elle explique : « J'avais mes livres, en français, qu'on me lisait le soir [...] – "Blanche neige" et "Cendrillon" étaient mes préférés – entourée de mes poupées de celluloid » (UA 24). Ayant vécu de façon « naturelle » un va-et-vient entre les deux mondes opposés et grâce à l'ouverture sur le monde occidental effectué par ses parents, Bey témoigne des dichotomies sans antagonisme dans son œuvre. Elle accepte d'être née « exactement au milieu du siècle dernier, à une période dite de rupture historique, constellé de violences et d'antagonismes divers » et d'appartenir « à une génération dont l'itinéraire reste assez remarquable. Ou du moins complexe » (UA 13). Le résultat de cette histoire personnelle et sociopolitique est qu'en elle « cohabitent des langues et des cultures liées justement à cette histoire » (UA 13). De cette manière, la mémoire personnelle ou le vécu de Bey est étroitement lié à la mémoire collective du peuple ayant fait un parcours semblable ou venant d'un paradigme comparable.

En tenant compte de ce constat, il importe de souligner une frontière ou un glissement dans l'espace littéraire qui sépare les quatre écrivaines en deux groupes. Les repères culturels qui influenceraient les écrits et l'espace littéraire, voire identitaire, de Leïla Sebbar et Nina Bouraoui diffèrent de ceux de Djébar et Bey dans la mesure où elles s'inscrivent dans un contexte sociopolitique nouveau, contemporain, dit beur. Si « le moi » est fortement rattaché à la mémoire collective, il ne faut pas négliger le rapport inévitablement différent que possèdent Sebbar et Bouraoui avec la France. Pour ce qui est de Sebbar, elle est née en Algérie en 1941 d'un père algérien, mais d'une mère française. À l'âge de 20 ans, donc en 1961, elle quitte l'Algérie pour s'installer à Paris. Il est essentiel de noter qu'elle quitte son pays natal avant l'Indépendance pour vivre en France, le pays où ses

parents se sont rencontrés et où ils habitent dès 1968¹³⁰. C'est sans aucun doute ce parcours qui la pousse à écrire sur l'exil, sur le déracinement et sur la quête identitaire. L'espace identitaire de Sebbar est semblable à celui de Bey. Cette dernière refuse la notion d'une identité autre qui se construit dans un entre-deux culturel en reconnaissant les deux volets de son identité de façon égale, tandis que l'espace identitaire de Sebbar se caractérise davantage par une hybridité dans la mesure où elle cherche à concilier deux influences culturelles simultanées; d'où la présence constante des thèmes de la quête identitaire et de l'exil dans son œuvre.

Enfin, pour ce qui est de Nina Bouraoui, son espace littéraire est influencé par sa naissance à Rennes en France d'une mère française et d'un père algérien en 1967, cinq ans après l'Indépendance de l'Algérie. Pourtant, elle a passé les quatorze premières années de sa vie en Algérie avant de déménager définitivement à Paris. De toutes les écrivaines du corpus, elle est la seule à être née après l'Indépendance, en France, et c'est en raison de ce fait que ses écrits nous amènent à évaluer la trajectoire de l'écriture des femmes algériennes depuis la première parution de Djébar en 1957, un peu plus de cinquante ans avant la dernière parution de Bouraoui¹³¹.

En somme, l'agentivité extratextuelle dont font preuve les écrivaines est soulignée par les propos de Charles Bonn qui évoque le *dire*; c'est-à-dire, la capacité de l'écrivain à créer un écart entre le pouvoir dominant et le soi et à (re)présenter les caractéristiques

¹³⁰ Cette information est rédigée et publiée par Leïla Sebbar sur son site officiel : http://clicknet.swathmore.edu/leila_sebbar/biographie.html

¹³¹ *Avant les hommes* a paru en 2007 et constitue sa plus récente publication dans le corpus de notre étude. Pourtant, depuis, elle a aussi publié *Appelez-moi par mon prénom* (Paris, Stock) en 2008 qui sera disponible en nouvelle édition à partir de mars 2010.

propres au groupe dans le but de faire valoriser ce qu'il appelle l'espace culturel¹³². Ainsi, la capacité et la volonté d'écrire l'espace culturel, voire l'espace littéraire, qui est le sien devient un acte d'agentivité puisque l'écrivaine se positionne en tant que sujet du discours à l'œuvre et fait preuve d'une prise de conscience quant aux différences entre l'espace littéraire dominant et celui des femmes. C'est également à ce niveau que nous pouvons voir des parallèles ou des objectifs partagés entre les écrits de femmes et le roman national.

Pour mieux circonscrire ce que nous entendons par le réseau d'appareils, il faut revenir aux principes de Maingueneau et avoir recours aux théories dont il s'inspire, à savoir celle de Jacques Dubois sur l'institution de la littérature. Si les auteures du corpus écrivent à partir d'un espace littéraire qui se distingue de l'espace des pouvoirs dominants, il est nécessaire d'examiner le réseau d'appareils auquel les écrits de femmes ainsi que l'écrivaine hors du texte répondent. D'après de nombreux penseurs, notamment Bourdieu, Dubois, Maingueneau et Althusser, le littéraire est le « produit d'une société historique¹³³ ». Ainsi, Dubois rappelle que c'est à partir du moment où trois séries de faits interviennent que s'effectue « l'affranchissement économique, social et idéologique des groupes d'écrivains, et d'artistes », à savoir « le développement d'un public de consommateurs virtuels diversifiés socialement, le développement d'un corps de producteurs de biens symboliques qui se professionnalisent, [et] la multiplication des instances de consécration et de diffusion¹³⁴ ». Dans l'ensemble, ces faits produisent ce à quoi Maingueneau fait référence en parlant de réseau d'appareils, c'est-à-dire les critiques, les médias, les éditeurs et les maisons

¹³² Charles Bonn, *op.cit.*, 1985, p. 323.

¹³³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 1978, p. 19.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 27.

d'éditions, les associations professionnelles et l'institution de l'éducation, pour en nommer quelques-uns.

Le réseau permet donc d'accéder au système de production de biens symboliques. Dans le cadre de cette étude, les biens symboliques seront conçus comme étant les caractéristiques de l'habitus, et donc du sous-habitus, qui leur sont propres et qui facilitent l'appartenance (ou la dissociation) d'un groupe. Dubois précise :

Pour Althusser, il n'est pas de classe qui puisse assurer son hégémonie sans l'exercer sur et dans les appareils idéologiques mais qu'aussi l'assujettissement des individus à l'idéologie dominante passe par la domination d'un appareil idéologique sur les autres. [...] En partant de ce modèle [...] on soutiendra alors que la littérature est une institution, à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique¹³⁵.

Cependant, le but de cette étude n'est point de délimiter toutes les composantes du réseau d'appareils dominant, mais plutôt de souligner les actions des femmes écrivaines qui parviennent à infiltrer le réseau dominant, à se créer un réseau au féminin et à s'affirmer. Autrement dit, nous soulignerons les mécanismes ou les appareils du savoir¹³⁶ à travers lesquels s'exerce le pouvoir du sous-habitus au féminin.

Dans le but de remettre en question la relation centre-périphérie ou dominant-dominé, les écrivaines peuvent choisir de faire publier leurs écrits chez des éditeurs algériens ou dans des maisons d'édition créées pour et par les femmes. Même pendant la guerre d'Algérie, certains éditeurs voulaient apporter des changements au réseau de distribution des biens symboliques et à la transmission du savoir. Prenons à titre d'exemple

¹³⁵ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁶ Nous faisons allusion ici à Michel Foucault (voir Michel Foucault, *Society Must be Defended : Lectures at the Collège de France, 1975-76*, New York, Picador, 2003, p. 33-4) et tenons à souligner le lien entre l'appareil idéologique qui caractérise l'habitus et l'appareil ou les mécanismes du savoir qui serviront à circonscrire le sous-champ.

les Éditions Maspero, engagées à gauche, qui publiaient les écrits critiques d'Althusser, de Fanon et de Sartre. La maison crée deux collections axées sur les réflexions critiques sur le contexte historique, à savoir « Cahiers libres » et « Textes à l'appui ». Il faut également noter les efforts des maisons d'éditions telles que Barzakh et Tell qui ont un mandat agent bien précis. Chez Barzakh, les éditeurs précisent : « Lorsque nous étions étudiants en France [...] nous lisions beaucoup. Mais de littérature algérienne éditée en Algérie, point. La frustration était immense [...]. Une fois revenus au pays, la vacuité ambiante et la quasi absence de publications littéraires nous frappent, nous choquent. Nous décidons alors de fonder les *éditions barzakh*¹³⁷ ». Ainsi, le mandat est clair : « donner à entendre la voix de jeunes auteurs (arabophones ou francophones), leur offrir cette possibilité dans leur propre pays. Nos choix étaient tranchés et assumés : une écriture de l'intériorité, une écriture qui tâtonne, qui expérimente, qui creuse et fouaille dans les territoires de l'intime¹³⁸ ». Ayant publié conjointement chez L'Aube et Barzakh, Maïssa Bey choisit de s'allier aux messages des éditeurs. On pourrait se demander si elle publie exclusivement chez L'Aube pour éviter de publier à Paris dans les « grandes » maisons d'éditions qui renforcent la dichotomie centre-périphérie¹³⁹. Effectivement, *Sous le jasmin la nuit* est considéré comme une œuvre qui creuse dans l'espace intime de la femme algérienne et qui, à la lumière des propos d'Audisio soulignant l'émergence d'une littérature faite *par* l'Algérie, constitue une écriture de l'intérieur qui réussit à positionner la femme et l'Algérie en tant que sujets.

¹³⁷ « Qui sommes-nous? », *Editions Barzakh*, p. 1, www.editionsbarzakh.dz/barzakh/barzakh.htm, c'est l'auteur qui souligne, consulté le 25 janvier 2010.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Seuil, Gallimard, etc. publient, bien sûr, des écrits francophones. Cependant, ces publications paraissent normalement dans des collections à part telles que « La noire », « Série noire » ou « L'Aube des peuples » chez Gallimard; « Cadre vert » chez Seuil comporte des publications de littérature étrangère normalement en traduction.

De même, les Éditions du Tell visent à « offrir une capacité éditoriale spécifiquement algérienne, dans le secteur universitaire¹⁴⁰ », dans le but de diffuser plus efficacement des ouvrages universitaires ainsi que des beaux livres aux jeunes intellectuels. Préoccupée par la diffusion du savoir critique, la revue *NAQD* est une publication bilingue qui paraît en Algérie, mais qui est diffusée partout dans le monde. Comme l'équipe le proclame sur le site d'accueil, elle est fière d'être « une des seules publications au Maghreb qui ouvre à un débat d'idées et contribue à élargir le champ de la pensée critique dans son propre pays et dans ceux de la région¹⁴¹ ». Bien qu'il ne soit pas négligeable que les éditeurs mentionnés ci-dessus réussissent à remettre en question la notion de centre-périphérie en créant un espace littéraire et un réseau proprement algériens, il est aussi à noter que des écrivaines de notre corpus ont aussi perçu le besoin d'insister sur la réalité de la femme algérienne et de déconstruire les relations de pouvoir entre le patriarcat et la femme : Maïssa Bey est la présidente de l'association de femmes *Parole et écriture* et Leïla Sebbar fonde le journal *Histoires d'elles* en collaboration avec d'autres écrivaines, journalistes, étudiantes et enseignantes. Le journal dit « artisanal et indépendant¹⁴² » a duré trois ans seulement, mais lui a permis de créer un réseau de contacts avec plusieurs femmes et a mené à de nombreuses collaborations, notamment *Sorcières* et *Mon père*, un collectif qui rassemble les anecdotes de 31 femmes parlant de leurs expériences avec le père¹⁴³.

Quels sont donc les résultats de tous les efforts entourant la publication des écrits? Il est important de souligner que même s'il y a eu la création des maisons d'éditions et des

¹⁴⁰ « Présentation », *Éditions du Tell*, p. 1, www.editions-du-tell.com/fr/fichiers/1presentation.htm, consulté le 25 janvier 2010.

¹⁴¹ « Note d'information », *NAQD*, p. 2, www.revue-naqd.org, consulté le 25 janvier 2010.

¹⁴² D'après Sebbar dans sa notice biographique affichée sur son site officiel, *op.cit.*

¹⁴³ Leïla Sebbar, *Mon père*, Paris, Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2007. Il est à souligner que Maïssa Bey a aussi contribué à cet ouvrage dirigé par Sebbar.

revues algériennes et féminines, les auteures ont également réussi à se faire publier à l'intérieur même du réseau dit dominant. Le premier roman d'Assia Djébar, *La Soif* a été publié en 1957 chez Julliard à Paris et traduit en anglais aux États-Unis l'année suivante. Ses romans subséquents ont aussi été publiés chez les « grands éditeurs » en France et traduits en plusieurs langues, notamment en anglais, en italien et en allemand. En plus d'avoir été reçue à l'Académie française en 2006, Assia Djébar a gagné de nombreux prix littéraires¹⁴⁴, à savoir le Prix de la Revue Études françaises (Canada) pour *Ces voix qui m'assiègent* en 1999, le Prix Marguerite Yourcenar (États-Unis) pour *Oran, langue morte* en 1997, le Liberaturpreis (Allemagne) pour *Ombre sultane* en 1989 et le Prix de l'Amitié Franco-Arabe (France) pour *L'Amour, la fantasia* en 1985.

Quant à Leïla Sebbar, elle a gagné le Prix Kateb Yacine en 1993 pour *Le silence des rives*. Elle collabore à de nombreuses revues qui ont pour but d'interroger le statut de la femme, la société et l'identité. De fait, Sebbar et Maïssa Bey ont souvent collaboré aux mêmes publications, notamment *À cinq mains* (2007) et *Journal intime et politique* (2003). En ce qui concerne Bey, elle a gagné le Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres en 1998 pour *Nouvelles d'Algérie*, le Prix Cybèle en 2005 pour *Surtout ne te retourne pas* et le Grand Prix du roman francophone SILA en 2008 pour *Pierre, sang, papier ou*

¹⁴⁴ Il est important de nous attarder quelques instants sur la signification des prix littéraires dans le contexte d'une étude agentiviste. Selon Isabelle Boisclair, l'agent, « lorsqu'[il] atteint une position du champ, hérite en même temps de ses attributs. Le mécanisme d'attribution de la valeur fonctionne à double sens. Un auteur qui se voit attribuer un prix littéraire déprécie ce prix ou lui confère plus de prestige, selon la valeur que le champ lui a assignée. À son tour, le prix peut lui conférer une valeur supplémentaire ou peut, sans le dévaluer – c'est tout de même "un prix" –, ne pas surenchérir sa valeur si, par exemple, le prix a peu de poids symbolique. [...] Dans le même ordre d'idées, la valeur est non seulement un élément déterminé mais déterminant. C'est grâce à ce jeu que les femmes, petit à petit, vont conquérir, lentement mais sûrement, une place enviable dans le champ » (Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 54). Nous n'avons qu'à nommer Marie NDiaye qui a été la première femme depuis plus de dix ans à gagner le Goncourt pour *Trois femmes puissantes* en 2009 ou Herta Müller qui a gagné le Prix Nobel de littérature en 2009.

cedre. Finalement, il nous faut souligner les deux prix littéraires de Nina Bouraoui, à savoir le Prix du Livre Inter en 1991 pour *La voyeuse interdite*, son tout premier roman, ainsi que le Prix Renaudot en 2005 pour *Mes mauvaises pensées*.

En somme, la femme écrivaine algérienne arrive à s'approprier le pouvoir que détient le réseau d'appareils dominant, soit en infiltrant le système dominant par le biais de prix, de distinctions et d'affiliations professionnelles reconnus à travers le monde tant oriental qu'occidental, soit en entamant le processus de constitution d'un réseau de femmes à l'aide de projets collaboratifs, d'associations et de publications collectives. Aussi, il est essentiel de noter que ce n'est point une réalité récente; bien que les femmes aient commencé à se faire valoir de plus en plus fréquemment par l'institution dominante, il est encore plus remarquable que cela fait plus de vingt ans qu'elles apprivoisent un réseau exclusivement féminin.

Chapitre deux : L'archive ou le lien entre le vécu et la fiction

Voulez-vous dire qu'il est difficile d'écrire une autobiographie?

[...]J'essaie de comprendre pourquoi je résiste à cette poussée de l'autobiographie. Je résiste peut-être parce que mon éducation de femme arabe est de ne jamais parler de soi, en même temps aussi parce que je parlais en langue française. Finalement, quand on croit traduire on trahit. Est-ce qu'on colle vraiment à ce qu'on a vécu? Donc, je ne dirai pas que c'est une autobiographie, plutôt que c'est une préparation à une autobiographie.

Assia Djébar dans le cadre d'un entretien avec Mildred Mortimer¹⁴⁵

D'emblée, il faut souligner que l'objectif de ce chapitre n'est ni de retracer l'historique de l'autobiographie ni de traiter de façon exhaustive ce sujet par rapport aux écrits de femmes algériennes. En raison du fait que l'écriture autobiographique au Maghreb pourrait être le sujet central de toute une autre étude en soi, nous visons tout simplement, ici, à mettre l'accent sur le lien entre le vécu de l'auteure et ses écrits, voire sur l'importance des éléments extratextuels. Pour ce faire, il est nécessaire de survoler certains aspects théoriques pour arriver à notre point central, à savoir l'idée que les définitions traditionnelles de l'autobiographie ne suffisent plus quant à l'étude de l'écriture autobiographique au féminin en Algérie.

En critiquant le travail de Lejeune par le biais d'une mise au jour de plusieurs faiblesses méthodologiques, Alfonso de Toro reprend les définitions développées dans *L'autobiographie en France* (1971) et le fameux *Pacte autobiographique* (1975) pour conclure que « le modèle de Lejeune est non seulement dépassé en raison de l'évolution

¹⁴⁵ Mildred Mortimer, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien », *Research in African Literatures*, vol. 19, no. 2, 1988, p. 203.

épistémologique [...], mais également à cause des insuffisances et contradictions théoriques¹⁴⁶ ». Au sujet de l'instance narrative, de Toro dit :

Une identité absolue n'est pas même envisageable à un niveau purement théorique. En effet, l'auteur en tant que personne empirique, plutôt qu'en tant qu'instance "écrivante", crée une figure rhétorique, celle de l'auteur implicite (tel un spectre de rôles, un masque littéraire, une stratégie narrative) qui ne fonctionne pas de la même façon que l'auteur lui-même. Ce masque, ce spectre de rôles est une réduction de l'auteur réel et ne dépend que du passage du souvenir, du vécu à la forme écrite, ce qui entraîne automatiquement une sélection, une hiérarchisation, un ordonnancement des éléments. L'identité ainsi créée est différente de l'identité réelle. Il s'agit donc d'un système paradigmatique de sélection et d'un procédé syntagmatique de contiguïté. En définitive, il nous semble clair que toute tentative de placer l'auteur et le narrateur sur le même plan est vouée à l'échec¹⁴⁷.

Ce point est encore plus pertinent en ce qui concerne notre corpus, compte tenu du fait que deux des quatre écrivaines ont pris un pseudonyme dès l'entrée en écriture. La prise d'un pseudonyme rend davantage floue la frontière ou la distinction entre l'auteure, le « je » narratif et la personne, car l'identité réelle de l'auteure est déjà fictionnalisée.

À la lumière des propos de Lejeune selon lesquels il n'est pas possible de distinguer l'autobiographie du roman autobiographique à moins d'avoir la présence d'un pacte (implicite ou explicite), de Toro tire la conclusion suivante :

L'autobiographie et le roman autobiographique possèdent de façon intratextuelle toute une série de similitudes et de différences. [...] Les tentatives de les placer au même niveau ou encore de les délimiter méticuleusement l'une par rapport aux autres ont échoué, tout particulièrement en ce qui concerne leurs procédés de "textualisation", mais pas en ce qui concerne le statut de l'intention discursive. Les deux sortes de textes recourent à des références et en construisent, c'est-à-dire qu'elles sont toutes deux des "constructions" sémiotiques dans l'écriture de réalités déterminées. C'est pourquoi le statut de l'intention discursive dans les deux cas représente une construction; le texte fictionnel et le texte non-fictionnel se recoupent en ce point¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Alfonso de Toro, *Épistémologies: 'Le Maghreb'*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 128.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

Effectivement, ce sont les variations dans ces recoupements qui, selon nous, font preuve d'une trajectoire mesurable en ce qui a trait à notre corpus.

Par ailleurs, au sujet de l'espace littéraire, Maingueneau précise qu'en plus des éléments paratextuels¹⁴⁹, les textes autobiographiques posent des « délicats problèmes de frontière », car « la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre "canonique" n'est pas définie à l'avance, mais renégociée pour chaque œuvre¹⁵⁰ ». En effet, les femmes du corpus renégocient la conception canonique du roman, de l'autobiographie et du roman autobiographique à chaque parution. C'est la raison pour laquelle la question de l'écriture autobiographique au féminin suscite tant d'intérêt¹⁵¹. Comme le note Christiane Chaulet-Achour, l'intérêt résulte peut-être du fait que l'écriture de soi, dans un contexte féminin et musulman, est « une transgression conséquente » qui découle de l'idée que « si la société réduit la femme au privé, elle n'entend pas l'autoriser à rendre ce privé visible par l'écriture. Et du même coup, toute femme qui écrit son « je » devient messagère interdite de ce qu'une société patriarcale veut cacher jalousement¹⁵² ». C'est peut-être aussi en raison de ladite transgression que chaque écrivaine s'approprie de manière différente le récit autobiographique.

Pourtant, quelle que soit la forme ou la variation du récit, l'essentiel est de noter « la relation réciproque concernant le rapport texte/hors-texte, affirmant le pouvoir de

¹⁴⁹ Le terme qu'il adopte est « l'espace associé ». Ce commentaire rejoint ce que Bruce dit par rapport aux recoupements entre les éléments du paratexte selon les définitions de Genette. Voir l'introduction de la deuxième partie sur l'agentivité transtextuelle.

¹⁵⁰ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵¹ Ce fait est encore plus vrai pour les critiques étudiant l'œuvre de Djébar et s'intéressant à son écriture dite historiographique ou quasi-autobiographique. Voir les publications de Chikhi, de Mortimer, de Gronemann, de Richter et de Gracki.

¹⁵² Christiane Chaulet-Achour, « Écrire ou non son autobiographie? Écrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Beger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem », *Francofonie*, Cristina Boidard (dir.), Octobre 2007, p. 2.

transformation et d'éclaircissement que l'un détient sur l'autre¹⁵³ ». Ainsi, pour revenir au cœur de notre projet, « il est évident que la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité, non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi puisqu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets *dans et par* leur écriture¹⁵⁴ ». Dans ce chapitre, un examen des récits principaux des quatre écrivaines du corpus nous permettra de dégager les manières dont elles se construisent en tant que sujet dans leur écriture et de déterminer jusqu'à quel point ces récits résultent du mélange entre le vécu et la fiction, c'est-à-dire d'une nouvelle tendance autobiographique.

En divisant le corpus en deux groupes, il est possible de confronter les écrits et les tendances autobiographiques des quatre écrivaines. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur l'œuvre de Sebbar et de Bouraoui dans leur ensemble, ce qui nous permettra de montrer que bien que nous regroupions ces deux écrivaines dans une sorte de sous-sous-habitus¹⁵⁵, les tendances quant à la rédaction sont quand même distinctes. Dans un second temps, il sera question d'étudier, d'une part, la dernière parution de Bey, *L'une et l'autre*, en faisant référence aux œuvres antérieures, et d'autre part, le dernier roman de Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, en tenant compte de la trajectoire de son écriture, notamment telle qu'elle est scandée par *La Soif*, *L'Amour*, *la fantasia* et *Ces voix qui m'assiègent*.

¹⁵³ Barbara Havercroft, *op. cit.*, 1999, p. 97.

¹⁵⁴ *Ibid.*, nous soulignons.

¹⁵⁵ Nous reviendrons sur cette idée dans la troisième partie de cette étude où nous aborderons la question de la littérature dite *beure*.

En tenant compte de ce que dit de Toro de l'intention discursive ainsi que de ce que Havercroft propose au sujet de la construction du sujet discursif agent, nous sommes sensible (et réticente) à l'idée de placer les œuvres du corpus dans des catégories rigides. Nous aimerions plutôt laisser parler les écrivaines en nous appuyant sur ce qu'elles en disent ou sur ce que l'œuvre nous dit. En essayant de discerner le lien entre le vécu et la fiction, il nous importe avant tout de dégager certaines tendances pratiques, au lieu de tenter une nouvelle définition des paramètres de l'écriture autobiographique.

Pour ce qui est des écrits de Sebbar et de Bouraoui, il y a une différence nette dans la façon de traiter de l'écriture de soi. Chez Sebbar, une distinction qui s'établit¹⁵⁶ entre les écrits de fiction et les textes autobiographiques. Depuis le début de sa carrière, Sebbar publie à la fois des essais, des romans, des nouvelles et des textes pour la jeunesse tout en produisant des textes autobiographiques. Ils sont très nombreux et paraissent chaque année depuis 1977 à quelques exceptions près¹⁵⁷. En général, ces textes parlent des racines algériennes et paraissent souvent au titre de « journal ». Prenons à titre d'exemple les quatorze « suites » de *Journal de mes Algéries en France* publiées chez de nombreux éditeurs. Une publication portant un titre similaire, à savoir *Mes Algéries en France, Carnet de voyages* a paru en 2004 chez Bleu autour. Il y a également plusieurs textes portant sur l'enfance, la langue arabe et la relation mère-fille ou père-fille.

Les années où elle ne publie pas de textes autobiographiques, Sebbar fait paraître soit un roman, notamment *Fatima ou les Algériennes au square* (1981), *Shérazade* (1982) et *La seine était rouge* (1999), soit des textes divers. En 1994, par exemple, Sebbar a publié au

¹⁵⁶ Nous dirions même au gré de l'auteure puisque c'est sur son site officiel que sont séparés ses romans, ses nouvelles, etc., de ses récits dits autobiographiques.

¹⁵⁷ Plus précisément : 1981 à 1983, 1989, 1994 et 1999.

moins huit nouvelles. Ainsi, sa bibliographie mélange constamment des récits fictifs et des récits dits autobiographiques, mais jamais dans les mêmes textes. Néanmoins, il ne faut jamais dire jamais. En parlant des écrivaines issues de l'immigration, Abu-Haidar affirme que la question (auto)biographique peut influencer les thématiques des romans. Prises dans une dualité culturelle maghrébine-française et marginalisée par les deux côtés, les écrivaines produisent « le document vivant d'une génération en quête d'identité¹⁵⁸ ». La manière dont ce constat se manifeste dans l'œuvre de Sebbar est illustrée le plus clairement par la trilogie de *Shérazade*. Bien que les récits s'inspirent du contexte sociopolitique connu de Sebbar, ils restent dans la fiction pure. Il n'y a pas d'emploi du « je », ni de références particulières à la vie de l'auteure. Au lieu, elle publie des récits tels que *Lettres parisiennes*, *Autopsie de l'exil* (avec Nancy Huston) en 1986, qui traitent des mêmes thématiques et qui s'articulent à l'aide du « je(u) » narratif qui pose souvent problème dans l'écriture de soi.

Au contraire, autant Sebbar distingue ses récits fictifs de ses récits autobiographiques, autant Bouraoui les confond. Abu-Haidar affirme que le premier roman de Bouraoui, *La voyeuse interdite* (1991), dans lequel l'auteure apprivoise le « je » narratif, n'est pas comme les autres romans dits beurs de l'époque (notamment de Sebbar) qui mettent en scène des protagonistes d'origine maghrébine vivant en France et traitant de l'exclusion, de l'intégration et de la tension entre les deux cultures. « [L]'univers que Nina Bouraoui évoque dans son premier roman [...], est complètement monoculturel¹⁵⁹ ». Ainsi, nous faisons face à une écriture qui prétend être autobiographique (en raison du « je »), mais qui ne peut vraisemblablement pas l'être tout à fait étant donné le vécu de l'auteure. Ce fait est

¹⁵⁸ Farida Abu-Haidar, « Le chant morne d'une jeune fille cloîtrée : *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », *Bulletin of Francophone Africa*, vol. 3, 1993, p. 56.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

problématisé encore plus compte tenu du fait que d'autres récits de Bouraoui tels *Avant les hommes* et *Le bal des murènes* présentent des narrateurs masculins s'exprimant au « je ».

On a tendance à qualifier l'œuvre de Bouraoui d'autofiction. D'après Doubrovsky, « une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)¹⁶⁰ ». Cependant, d'après Régine Robin, « l'autofiction est fiction, être de langage, ce qui fait que le sujet narré est un sujet fictif parce que narré, dit dans les mots de la langue maternelle ou supposée telle [...]. La nature des textes contemporains fait brouiller les marques de genre, ce qui complique la possibilité d'une définition pure et dure de l'autofiction¹⁶¹ ». Ces définitions ne nous permettent pas de rendre justice aux textes de femmes où le « je » narratif est tantôt féminin tantôt masculin et où la langue de narration n'est pas forcément la langue maternelle de l'auteure. En fait, Bouraoui ne revendique pas l'idée selon laquelle chaque texte comporte un élément autobiographique — même quand on y trouve un narrateur masculin. Ainsi, l'écrivaine la plus jeune, la plus contemporaine du corpus a moins de mal à accepter la frontière brouillée entre le vécu et la fiction. En fait, elle joue de cette ambiguïté pour déconstruire le canon de l'autobiographie. L'identité du sujet n'est ni précise ni fixe; elle est changeante et renégociée dans chaque roman. De la jeune fille emprisonnée dans la maison du père algérien au jeune adolescent Jérémie qui se sent emprisonné dans sa peau, Bouraoui rajoute un élément de son vécu à chaque œuvre, mais ne s'inquiète point des

¹⁶⁰ Dans *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), Paris, Université Paris X, Centre de recherche interdisciplinaires sur les textes moderns, 1993, p. 8.

¹⁶¹ Régine Robin, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), Paris, Université Paris X, Centre de recherche interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, p. 74, 75.

capacités de la fiction à rendre justice à son vécu. Ce sera peut-être lors de la lecture de son prochain roman, *Appelez-moi par mon prénom*, que son écriture de soi se redéfinira.

Par ailleurs, l'écriture autobiographique chez Bey et Djébar a subi une évolution beaucoup plus marquante que chez les deux autres écrivaines. Tout d'abord, en ce qui concerne l'œuvre de Bey, il y a un mouvement clair de la mémoire collective vers la mémoire individuelle, voire l'écriture de soi. Ses premiers récits de fiction, notamment *Sous le jasmin la nuit*, développent la mémoire collective ou le vécu collectif des femmes algériennes à travers un « je » narratif multiple et changeant. En outre, un autre récit de fiction, *Bleu blanc vert*, publié en 2006 chez L'Aube, parvient à dire le vécu de toute une génération post-Indépendance en Algérie à travers le vécu individuel d'une petite fille et d'un jeune garçon qui se font interdire l'usage d'un stylo rouge à l'école, technique métaphorique qui a pour but d'éliminer les couleurs représentant la France dans les salles de classe : le blanc existant toujours à l'aide du papier, le bleu constant du stylo et le stylo rouge qui ne sera plus le symbole de la correction, voire de l'assimilation, se faisant remplacer par l'encre vert. Enfin, sortant du cadre typiquement fictif, Bey participe à la publication de plusieurs collectifs, à savoir *Journal intime et politique, Algérie 40 ans après* (2003) et *Alger 1951* (2005), qui servent à dire le vécu collectif de tout un peuple à travers les voix et l'écriture de l'expérience personnelle de nombreux écrivains et penseurs.

Finalement, en 2008, les éditeurs chez L'Aube demandent à Bey d'écrire son autoportrait¹⁶², un travail qu'elle n'a jamais entrepris au cours de ses treize ans de publication. *L'une et l'autre* devient dès lors le carrefour où se conjuguent le vécu de Bey,

¹⁶² Maïssa Bey, *L'une et l'autre*, op. cit., quatrième de couverture.

sa mémoire et son écriture. Outre le fait que ce court récit découle d'un discours prononcé le 20 novembre 2008 à Roubaix dans le cadre des *Rencontres du nouveau siècle*¹⁶³, la rencontre du vécu et de la fiction s'effectue à l'aide de la déclaration suivante qui se trouve trois pages plus loin : « Je suis votre hôte aujourd'hui. À la fois celle qui est reçue et celle qui accueille. Vous me recevrez chez vous et je vous accueille dans ma demeure de mots, au seuil de laquelle je me tiens portes ouvertes » (UA 12). Cette déclaration marque une transition importante dans l'écriture chez Bey, qui glisse consciemment du vécu collectif à son histoire personnelle en anticipant cette dernière déclaration par la suivante :

Mais de quelle connaissance est-il question? Du lien qui pourrait s'établir entre deux personnes? De vous à moi par exemple. Ou s'agit-il seulement pour moi, à travers le "je" qui est l'objet de ces lignes, de vous permettre d'accéder à la connaissance du "nous"? J'entends par "nous" ceux qui, par la nationalité, la langue, l'origine, l'histoire, l'ethnicité, la religion, seraient les plus proches de moi (UA 11).

Le « je » est aussi le « nous »; ou, le « je » est ainsi grâce à ou à cause du « nous ». Peu importe le lien tangible entre son « je » et sa conception du « nous », Bey passe à l'expression entière de son « je » jusqu'à la fin du récit. Elle délimite — de façon objective — les critères,

d'une identité établie. Incontestable. La plus visible. Celle qui figure sur mes papiers. Énumérons, dans un ordre aléatoire : Nationalité. Sexe. Religion. Âge. Algérienne par ma nationalité. Issue d'une famille profondément attachée à l'islam, donc musulmane. Et femme, avec toutes les représentations que ce mot peut faire surgir quand il est associé aux précédents (UA 12-13).

Elle se met ensuite à nous parler de son vécu, tout ce qui n'est plus objectif, mais subjectif, en faisant appel aux « appartenances multiples » qui la définissent et la situent par rapport aux autres, des « appartenances ou traits identitaires non exclusifs » (UA 13). Ainsi, elle nous

¹⁶³ Ce fait est indiqué en note de bas de page à la page qui précède l'incipit.

raconte la manière dont ses traits dits objectifs, qu'elle partage possiblement avec « ses proches », sont vécus par elle et non pas par toute femme algérienne.

Elle avoue que cette conscience de soi n'est point facile, « surtout si, à travers ces regards, l'on comprend obscurément que ce n'est pas seulement de soi qu'il s'agit, mais d'un "nous" que l'on nous somme d'assumer » (UA 41). Ce commentaire donne appui aux propos de Chaulet-Achour qui souligne la nature transgressive de l'écriture autobiographique chez la femme algérienne, car comme le note Bey, c'est un défi immense de *se* dire quand socialement, la femme est considérée comme « mineure à vie — encore aujourd'hui — ou plus explicitement ne disposant pas de facultés intellectuelles et physiques indispensables pour affronter les réalités les plus simples et les plus courantes de la vie » (UA 42).

C'est donc en approchant la soixantaine que Bey se positionne en tant que sujet non seulement de son discours mais de son écriture : « Il me vient à l'esprit en cet instant cette phrase de saint Augustin : "Je suis devenu question pour moi-même." Parce que, dans mon corps de femme, je suis le lieu de résonance de tous ces questionnements que je fais miens et dont je cherche obstinément, douloureusement parfois, les réponses » (UA 52). Alors, l'écriture de soi est apprentissage. Elle est la prise de conscience qui permet à Bey de constater : « Je suis une femme arabe. Je suis une femme algérienne. Je suis, et cela fait partie aujourd'hui de mon être le plus profond, femme écrivain, écrivain, et plus même, circonstance aggravante pour certains ou tout simplement particulière, en raison de mon parcours, du parcours de ma génération, écrivain de langue française » (UA 45). Ce constat permet de souligner l'agentivité extratextuelle présente chez Bey ainsi que chez les autres auteures du corpus dans la mesure où l'écriture de soi permet une prise de pouvoir eu égard aux pouvoirs dominants. De plus, en précisant qu'elle est « femme écrivain, écrivain », Bey

souligne l'acte actif d'écrire. Elle ne se réduit pas à un objet à l'aide du substantif « écrivain », mais insiste sur la nature active de cet aspect de son identité. Dans ce cas, Bey s'affirme en s'appropriant son vécu et en tenant compte de son parcours personnel qui fait en sorte que l'identité et la perception de soi sont en mouvement, changeants et jamais fixes. C'est en passant par l'écriture de la mémoire collective ou le vécu collectif (le « nous ») que Bey est mieux capable de se trouver une place individuelle parmi les autres, se définir, se dire et finalement s'écrire.

Le parcours autobiographique de Djébar subit une évolution semblable. La trajectoire de la conscience de soi est très évidente chez Djébar, surtout depuis sa dernière parution, *Nulle part dans la maison de mon père*. L'œuvre de Djébar qui attire le plus d'attention critique est sans doute *L'Amour, la fantasia* publié en 1985. On qualifie ce dernier de « quasi-autobiographie » puisqu'il s'y trouve un mélange de récits historiques et personnels. Le troisième volet de ce quatuor inachevé, *Vaste est la prison* (1995), fait preuve d'un mélange semblable, comportant des passages relatant le tournage que Djébar fait de deux films dans les années 1970, tandis que d'autres reprennent l'histoire lointaine des territoires arabes.

Ces deux récits s'opposent à la forme et au contenu du premier roman de Djébar, *La Soif*. Les circonstances entourant la publication de ce roman n'étaient pas propices à l'écriture autobiographique explicite d'une femme algérienne, d'où le désir de Fatima Zohra Imalayène de cacher la publication de *La Soif* à sa famille¹⁶⁴. Comme justification, nous n'avons qu'à mentionner le fait qu'elle participait à la grève étudiante sur le campus où elle

¹⁶⁴ Alison Rice, « The Improper Name: Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djébar », dans *Assia Djébar*, Ernstpeter Ruhe (dir.), Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2001, p. 51. Ce sera pour des raisons similaires que Djébar s'exilera après la publication de ses premiers romans.

était une des rares filles admises durant une période témoignant des tensions typiques de la pré-Indépendance.

Pour discuter du lien entre le vécu et la fiction, il faut maintenant souligner l'adoption du pseudonyme Assia Djébar, dès cette première publication. (Nous tenons à souligner que Maïssa Bey a également publié sa première œuvre sous pseudonyme). Pourtant, ce fait n'est pas indicatif d'une distanciation de soi, car, comme le note Rice : « *Djébar has completely "adopted" her nom de plume, "taking on" this name to the extent that it has become her own; her identity as a writer has inexorably merged with her identity as a person*¹⁶⁵ ». Il importe de s'attarder quelques instants sur le nom de plume de Djébar puisque l'étude du prénom nous intéressera plus loin.

Quelques critiques se sont penchés sur le sens de ce pseudonyme, notamment Mireille Calle-Gruber, Katherine Gracki et Clarisse Zimra. Nous tenons à souligner la lecture que fait Alison Rice des propos les plus détaillés à ce sujet, ceux de Zimra qui paraissent dans l'« Afterword » de la traduction anglaise de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Alors que Zimra explique que l'épellation du nom Djébar est fautive, étant censée s'écrire Djebbar¹⁶⁶ afin de se référer à un des noms du Prophète, nous sommes d'accord avec Rice qui pense que Djébar n'a pas choisi cette épellation de façon hâtive. Étant donné l'ambiguïté qui entoure le choix du nom, il est peut-être plus intéressant de parler du prénom. « Assia » signifie à la fois l'Asie en arabe standard¹⁶⁷ ainsi que la fleur immortelle en plus d'être le prénom d'une princesse égyptienne¹⁶⁸. L'important ici est que le pseudonyme insiste sur les

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 49. C'est l'auteure qui souligne.

¹⁶⁶ Alison Rice, *op. cit.*, p. 50. Notons aussi que l'accent est également mis de côté.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁸ Clarisse Zimra citée par Alison Rice, *Ibid.*, p. 51.

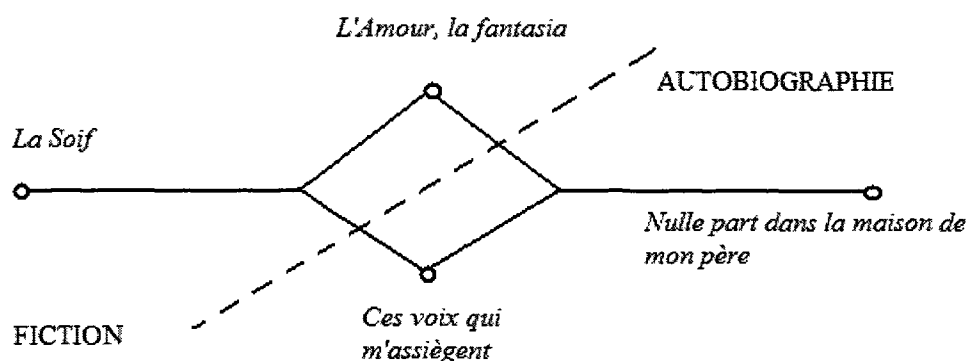
racines arabes (Djebar) de l'auteure et ne cache aucunement son sexe (Assia), voire son identité féminine, comme le font, par exemple, les noms de plume tels que George Sand¹⁶⁹ ou Yasmina Khadra.

Or, la volonté de ne pas cacher l'identité sexuelle de l'auteure dans la publication de *La Soif* est essentielle à la nature agente de ce roman. Outre l'insistance sur la féminité et le pouvoir de la femme, la protagoniste de *La Soif* ressemble à l'auteure du roman sur certains points. Ayant le même âge ou presque, et le même désir d'étudier et d'être libre, les deux femmes partagent les mêmes influences culturelles binaires grâce aux parents. Il y a des parallèles à noter entre les parents de Nadia, la protagoniste, qui a un père algérien et une mère française et les parents de Djebar au sens où, ici, la mère représente la culture arabe et le père la culture française. Toutefois, ce ne sont que des similitudes et elles sont loin d'être des déclarations explicites de la part de l'auteure pour annoncer un récit à teneur autobiographique, contrairement à ce que nous avons vu chez Bey. De cette manière, le lien entre le vécu de l'auteure et la fiction dans *La Soif* est subtil, mais souligne néanmoins deux thèmes sous-tendant l'œuvre de Djebar.

Si *La Soif* représente un pôle de la trajectoire autobiographique de Djebar, celui de la fiction « pure » (si cela existe chez les auteures de notre corpus), *L'Amour, la fantasia* et *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*¹⁷⁰ représentent deux sommets importants, mais opposés, dans l'évolution de l'écriture de soi d'Assia Djebar. Avant d'examiner les trois prochains textes de plus près, nous aimerions présenter, de façon visuelle, la manière dont nous percevons la trajectoire autobiographique de Djebar :

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.



De cette façon, *L'Amour, la fantasia* serait une œuvre de fiction où on retrouve des passages autobiographiques fictionnalisés et intercalés au récit alors que *Ces voix qui m'assiègent* se rapprocherait de l'autobiographie dans la mesure où l'auteure parle ouvertement de ses propres expériences et impressions. En d'autres termes, *L'Amour, la fantasia* est souvent qualifié d'autobiographie plurielle puisque le récit demeure fictif tout en incluant des moments autobiographiques et des passages consacrés à la mémoire collective. En s'appuyant sur les définitions de Lejeune selon lesquelles l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence », Gracki précise que le récit de Djébar « ne saura être réduit[] à une conception traditionnelle et étroite de l'autobiographie » puisque « chez Djébar, "l'autobiographie au pluriel" ne se réduira ni à l'aspect réaliste ni à l'aspect individualiste de l'autobiographie traditionnelle¹⁷¹ ». Elle cite par la suite deux passages de *L'Amour, la fantasia*, à savoir : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse alourdie par l'héritage qui m'encombre » (AF 244); « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction » (AF 243). En

¹⁷¹ Katherine Gracki, « Assia Djébar et l'écriture de l'autobiographie au pluriel », *Women in French Studies*, vol. 2, 1994, p. 55.

1985, l'écriture de soi de Djébar, puisqu'elle s'effectue dans la langue française — un fait que Bey s'approprie dans *L'une et l'autre* — et puisqu'elle se mélange à l'héritage des femmes qui sont venues avant elle, ne peut pas tout à fait quitter le cadre de la fiction.

Par contre, *Ces voix qui m'assiègent*, que nous qualifierons d'essai, et qui, en raison du genre, s'éloigne de la fiction pure, est ouvertement basé sur les pensées actuelles de l'auteure quant à son écriture. Semblable à la dernière parution de Bey, ce récit découle d'une demande des critiques et des lecteurs de ses œuvres qui souhaitaient connaître l'avis de l'auteure en ce qui concerne son écriture romanesque. Ainsi, elle décrit la toile de fond à partir de laquelle elle rédige ses récits. Elle se penche sur plusieurs axes identitaires, à savoir être femme, être femme qui écrit en français et le rôle du voile. Cependant, cet essai idéologique, bien que personnel, diffère grandement de la dernière parution que nous qualifierions même de révolutionnaire quant à l'écriture djébarienne¹⁷².

Nulle part dans la maison de mon père est fort probablement le summum du projet djébarien, notamment sur le plan autobiographique. Outre les thèmes récurrents, nous retrouvons des passages annoncés à l'aide d'un « je » narratif clairement autobiographique qui figurent dans d'autres récits dits de fiction. Pour n'en nommer que quelques-uns, prenons comme exemple l'épisode personnel du hammam (NMP 59) qui rappelle les passages fictifs d'*Ombre sultane*; celui de la bicyclette (NMP 86) qui crée un parallèle avec l'histoire de la balançoire dans *L'Amour, la fantasia* où une jeune fille se fait gronder pour avoir montré ses jambes; une explication de l'importance de la ville de Césarée (NMP 58)

¹⁷² Il est peut-être important de noter que dans son ouvrage récent, *Épistémologies: Le Maghreb, op.cit.*, de Toro se sert de ce texte pour donner appui à ses notions concernant la nouvelle autobiographie djébarienne. Si nous tenons compte de la dernière parution romanesque de Djébar (2008) ainsi que le fait que nous considérons *Ces Voix qui m'assiègent* comme un essai, nous nous devons de mentionner notre désaccord en ce qui a trait à l'analyse de de Toro.

qui est évoquée à plusieurs reprises, notamment dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*; la jeune fille allant à l'école française de *L'Amour, la fantasia* revient ici (NMP 29 et suivantes) pour compléter et nuancer l'expérience de l'institution française et l'effet sur la jeune fille. De même, l'importance des liens féminins, que ce soit entre sœurs ou entre amies, que Djébar souligne à travers son œuvre depuis *La Soif*, se transforme ici; elle donne des noms précis aux visages, voire aux rôles joués par les femmes en « solidarité » : « Évoquant le sort de mes condisciples d'alors, me revient, vivace, le souvenir d'une jeune fille plus âgée que nous, qui nous devançait de trois ou quatre classes. Elle s'appelait Farida » (NMP 146).

Ainsi, ce roman autobiographique complète la trajectoire de l'écriture de soi chez Djébar. L'élément moteur qui sous-tend ce constat est la postface. Certes, le « je » narratif ne diffère pas grandement de celui adopté dans les passages personnels insérés dans les récits historiographiques des autres romans; c'est plutôt la constance de cette instance narrative couplée à la postface qui nous amènent à conclure que le projet autobiographique aboutit avec l'écriture de ce roman. Autrement dit, le parcours de Djébar est comparable à celui de Bey dans la mesure où celle-là réussit finalement à *se dire*, à oser écrire le soi en tant que femme algérienne. Juste avant la postface, Djébar écrit :

Tournée vers moi-même, me taraude encore cette question sans réponse, je le sens, et je tente d'abolir en moi la distance, de comprendre, de me comprendre : soudainement folle, une seule fois mais épargnée, volontairement mise en danger mais sauvée, et pourtant pas encore revenue, pas vraiment réveillée de quel délire, de quel "charme"? Pourquoi, au dernier stade de ta vie, ne pas te dire dans un semblant de sérénité, une douce ou indifférente acceptation : ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive de la Méditerranée... (NMP 391).

Elle glisse momentanément vers un « tu » narratif qui nous rappelle la structure narrative d'*Ombre sultane*, mais qui sert cette fois-ci non pas à dire une autre, mais à *se dire* : « Tu te sentais la force d'écrire, corps mobile et cœur ouvert... à éclater » (NMP 395). Et c'est l'acte de tout dire qui l'amène au silence, un silence puissant qui fait appel au pouvoir de la parole ou du non-dit¹⁷³ :

Toi, à la fois, tu regardes et tu souviens, mais tu questionnes aussi, au-dedans de ton cœur vidé, ces ombres immenses du ressentiment, de la défaite dressée, hyperbolique, tumultueuse. Te voici soudain muette, enfin!

Enfin le silence. Enfin toi seule et ta mémoire ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant.

C'est cela, jusqu'à l'horizon (NMP 398).

L'idée du silence oriente ses réflexions dans la postface où elle explique que l'écriture de soi, « oser écrire sur soi » amène « à du “soyeux” et non du torturant » (NMP 401). Or, il importe d'examiner de plus près cette écriture de soi chez Djébar.

Djébar fait le pont entre le vécu et la fiction en faisant appel à ses réflexions sur son rôle d'écrivaine dans *Ces voix qui m'assiègent* (1999)¹⁷⁴. En effet, Djébar emploie des termes qui permettent de développer nos hypothèses concernant le parcours et la trajectoire de l'écriture de soi. Elle précise : « Pour moi, en une première étape de mon trajet d'écrivain : l'écriture, je la voulais loin de moi, comme si dans ses creux, ses pleins et ses délices, je me cachais plutôt en elle » (CV 43); d'où sa première publication qui se trouve à gauche selon notre représentation de sa trajectoire, *La Soif*. Cette dernière pourrait donc se trouver au pôle qui représente la fiction « pure ». Au fur et à mesure qu'elle écrit, Djébar

¹⁷³ Voir notre analyse de la nouvelle « En tout bien tout honneur » du recueil de Bey, *Sous le jasmin la nuit* dans la troisième partie de cette étude, ainsi que le silence libérateur à la suite des événements soulignés dans le chapitre qui porte sur l'épigraphe où Nadia, la protagoniste d'*Au commencement était la mer*, dit tout.

¹⁷⁴ Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle CV.

devient de plus en plus consciente de son rôle d'écrivaine et la frontière qui existe entre ses écrits de fiction et son vécu. L'écriture de soi d'une écrivaine « porte l'énoncé de sa condition avec assurance, ou tout au moins naturel... Quel jeu de vanité cela aurait risqué d'être! [...] Écoutez longtemps ce mot, cela se perçoit aussitôt; je veux dire la finale : *vaine*, et plus du tout l' "écrit" » (CV 61). Autrement dit, l'écriture porte nécessairement sur soi, surtout quand on est femme¹⁷⁵.

Finalement, il faut décider du/de la destinataire de l'écriture de soi. « Pour » qui écrit-on? Écrire, « pour chaque femme, ne peut que nous ramener à ce double interdit, du regard et du savoir. Écrire serait inévitablement nous cogner, à travers elles, nous-mêmes, à ces murs du silence, à cette invisibilité. Écrire deviendrait-il, par cela même, à cause de cette urgence, "écrire pour", c'est-à-dire un engagement du verbe, une écriture de passion et de lutte » (CV 93)? Alors, l'écriture de soi est un parcours, qui passe par la collectivité, par le « nous » jusqu'à ce que cette écriture trouve son destinataire final : le soi. Djebbar explique que « rendre cette auto-analyse rétrospective "soyeuse", et donc rassurante » (NMP 401), c'est trouver la force qui la sous-tend :

Certes, derrière la "soie" de ce silence se tapit le soi, ou le moi, qui s'écrivant peu à peu s'arrime, en se soûlant dans le sillon de l'écriture, aux replis de la mémoire et à son premier ébranlement — un "soi-moi", plus anonyme, car déjà à demi-effacé... Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement (NMP 401-402).

Le soi dans sa forme pure est ainsi la force derrière l'écriture. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le terme « autobiographie » n'est pas tout à fait suffisant pour parler de l'écriture de soi hors de l'Occident, surtout dans un contexte féminin. Le parcours de soi

¹⁷⁵ Cette idée rejoint les commentaires de Christiane Chaulet-Achour sur la transgression de l'écriture de soi au féminin.

« devient un itinéraire spirituel ou intellectuel : inscription des étapes de la vie intérieure, mystique pour l'un, intellectuelle et politique pour l'autre » (NMP 402). Dans le cas dit « modeste » de Djébar, « la nécessité qui a animé cet “écrit sur soi” — cette trajectoire éclatée, livrée par brisures — ne s'était pas vraiment imposée, du moins dans l'urgence... Serait-elle, comme la définissait Hannah Arendt, une “impatience d'autoconnaissance” » (NMP 402)? Ses publications précédentes servent de réponse à cette question rhétorique.

Nulle part dans la maison de mon père devient donc découverte de soi et inscription du vécu de l'auteure, étape par étape marquante depuis le premier contact avec le livre occidental, à travers la mort du père, jusqu'à la prise de conscience qui la pousse vers l'autodévoilement. L'autobiographie, dans sa définition traditionnelle, n'est point suffisante pour parler de cette écriture parce que l'expérience vécue dépasse le cadre qui paraît dès lors stérile, impersonnel, fixe, comparativement aux termes employés ci-dessus. Djébar opte pour « l'auto-analyse », « l'autodévoilement », « l'hybris de l'écriture-aveu » (NMP 404) puisque l'écriture de soi(e) est un travail sur soi, un apprentissage, un parcours où le « moi » est remémoré et rejoint le « soi » d'aujourd'hui : « J'en reviens à ce moi d'autrefois, dissipé, qui ressuscite dans ma mémoire et qui, s'ouvrant au vent de l'écriture, incite à se dénoncer soi-même, à défaut de se renier, ou d'oublier! Se dire à soi-même adieu » (NMP 404). En d'autres mots, c'est prendre contrôle du passé et s'appropriier le vécu qui a fait en sorte qu'on est devenu la personne qui vit au présent.

Quelle est la fonction de cette écriture de soi dans une optique de l'agentivité?

Djébar y répond quand elle écrit :

Le cercle que ce texte déroule est premier pas de l'entreprise. Alors que s'est imposée à moi cette figure géométrique, je découvre soudain qu'il y aura au moins trois... Comme les cycles du papillon qui va rompre sa nuit à l'intérieur du cocon.

[...] Cercles à déployer avec lenteur, ou par éclairs, parallèlement même avec ce qui reste à écrire... [...] Grâce aussi à mes muses littéraires, une Sainte-Fiction de progrès, toujours-en-progrès, c'est-à-dire en esquisses, en aléas, en incertitudes, en mouvement autonome...(NMP 405).

Toujours en mouvement, il est donc impossible de tenter d'appliquer une seule expression pour décrire l'écriture de soi et le lien entre le vécu et la fiction aux écrivaines du corpus. En guise de conclusion, nous dégageons quatre tendances distinctes.

En premier lieu, il y a le fait de trancher clairement entre fiction et autobiographie comme cela a été le cas chez Sebbar. En deuxième lieu, et pour faire le contrepoids à cette tendance, il y a aussi le fait de ne jamais trancher clairement comme chez Bouraoui qui est peut-être moins concernée par les implications sociopolitiques de l'écriture de soi qui préoccupaient la jeune Djébar et la jeune Bey. En troisième lieu, la tendance à passer par la mémoire collective afin de dire la mémoire individuelle, une manière plus fictive de *se dire*, caractérise les premiers écrits de Djébar et de Bey. En dernier lieu, la nouvelle tendance autofictionnelle se trouve dans les derniers écrits de ces deux dernières où l'écriture de soi tient compte de la trajectoire romanesque de l'écrivaine et se positionne comme aboutissement (temporaire n'est-ce pas?) de l'auto-analyse, l'autodévoilement, l'autoportait ou l'écriture-aveu.

Les quatre tendances autobiographiques soulignent l'idée selon laquelle l'écriture de soi au féminin, surtout dans un contexte autre qu'occidental, n'est pas fixe; elle est hybride, complexe, individuelle. L'hybridité de l'écriture autobiographique dans un contexte postcolonial est abordée par Susanne Gehrman et Claudia Gronemann qui constatent que des « manifestations littéraires du Moi ne coïncident pas avec les conceptions spécifiques de la culture occidentale du sujet et de l'auteur, de l'écriture et du texte ainsi que de l'Histoire

et de la mémoire¹⁷⁶ ». De plus, la notion d'un parcours autobiographique que nous avons soulignée de par nos analyses ci-dessus, s'aligne sur ce que Gehrmann et Gronemann appelle « le tout autre de l'autobiographie¹⁷⁷ ». Pour comprendre l'autobiographie postcoloniale des femmes algériennes, il est nécessaire d'adopter une perspective autre, laquelle a recours à « l'hybridité comme un nouveau concept permettant de caractériser quelques écritures autobiographiques spécifiques sans recourir au système traditionnel des genres¹⁷⁸ ». Autrement dit, il faut trouver de nouvelles approches afin de saisir la diversité parmi ces autobiographies de femmes émergeant d'un fond historique colonial.

¹⁷⁶ Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

DEUXIÈME PARTIE: L'AGENTIVITÉ TRANSTEXTUELLE

La transtextualité est définie par Gérard Genette comme la transcendance textuelle du texte ou « tout ce [qui] le met en relation manifeste ou secret avec d'autres textes¹⁷⁹ ». Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre méthodologique, la transtextualité se manifeste, selon Genette, de cinq façons à la fois distinctes et parallèles. Autrement dit, alors que Genette tente de délimiter des catégories cohérentes qui servent à faciliter l'analyse textuelle, il paraît que certaines de ces catégories se confondent et que parfois (ou même souvent) les exemples textuels participent de plusieurs catégories en même temps. Par exemple, un titre pourrait aussi bien faire partie des éléments paratextuels que des éléments intertextuels. Les cinq catégories transtextuelles sont l'intertextualité, la paratextualité, l'architextualité, la métatextualité et l'hypertextualité.

Dans sa thèse doctorale, Donald Bruce reprend les éléments présentés dans la théorie genettienne (entre autres) quant à la transtextualité. Il y repère deux lacunes principales, à savoir la mise à l'écart de l'instance énonciative ainsi que des contextes idéologique et socio-historique. Bien que ce soit vrai, il ne faut pas oublier que cela va de pair avec une approche structuraliste traditionnelle qui vise à examiner, de façon scientifique, le *texte* et les échantillons *textuels*. En effet, de façon générale, les structuralistes croient à l'autonomie du texte. Toutefois, comme le note Bruce, dans « toute analyse de relations textuelles, [il est nécessaire] d'éviter le réductionnisme¹⁸⁰ ». Il faut donc tenir compte de deux éléments : d'abord, la nature même de la transtextualité exige qu'elle recoupe plusieurs types de

¹⁷⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁰ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 259.

manifestations textuelles; et ensuite, le fait qu'il serait contre-productif d'essayer de catégoriser de force les ouvrages des écrivaines du corpus. La présente étude a pour but d'illustrer la capacité des écrivaines à échapper aux limites transtextuelles, quelles qu'elles soient, afin de s'affirmer comme sujet de leur propre discours. Ainsi, nous aimerions insister sur le fait que l'analyse menée plus loin est organisée d'une manière qui facilite la cohérence académique, mais nous tenons à signaler les instances qui brouilleront éventuellement les frontières entre les catégories établies par Genette. En fait, c'est justement le brouillage de ces catégories qui aide à ouvrir le problème des relations textuelles, c'est-à-dire la contribution, selon Bruce, « au mouvement du modèle intertextuel vers [le] modèle interdiscursif¹⁸¹ ». Selon nous, les deux modèles – transtextuel et interdiscursif – sont complémentaires et permettent de procéder à une analyse approfondie et cohérente de l'œuvre littéraire, car il existe plusieurs aspects de l'écriture féminine en Algérie qui échappent aux limites textuelles. Quand même, les textes en soi méritent une analyse structurée et dense des choix textuels faits par les auteures. En ce sens, cette deuxième partie de l'étude portera sur les quatre éléments annoncés plus haut, à savoir la paratextualité, l'architextualité, l'hypertextualité et l'intertextualité.

¹⁸¹ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 263.

Chapitre un : La paratextualité

Genette définit la paratextualité comme la relation qu'entretient le texte « proprement dit [...] avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitre; préfaces, postfaces, avertissements [...] »¹⁸², etc. Le paratexte sert d'indice indispensable pour la réception et l'interprétation de l'œuvre dans la mesure où il structure le lien entre le texte et le lecteur. Comme le note Bruce, cette structuration « se caractérise par rapport à des conventions textuelles qui définissent l'objet à l'intérieur de la culture, et le texte à l'intérieur de l'institution littéraire »¹⁸³.

Il est important, avant de passer à l'analyse, d'admettre que certains éléments du paratexte sont plus largement acceptés comme tels (par exemple, les titres), alors que d'autres font appel au problème du brouillage des frontières (par exemple, l'épigraphe). Certains seraient tentés de classer ces dernières manifestations sous la catégorie de l'intertexte. Or, à l'instar de Genette et de Bruce, nous constatons que l'épigraphe diffère des références intertextuelles dans la mesure où l'épigraphe, comme les autres éléments paratextuels, « contribuent à insérer le texte dans le système de la production de biens culturels en général »¹⁸⁴. En plus, la distinction entre paratexte et intertexte nous permettra de mieux cerner la source et donc le pouvoir dominant auquel l'écrivaine choisit de répondre, et de ce fait, nous montrera l'importance d'un choix particulièrement agent manifesté chez ladite écrivaine. Sans vouloir nous limiter dans notre examen du paratexte, nous en avons identifié trois types propices à l'étude de l'agentivité littéraire dans le corpus

¹⁸² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸³ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 247.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 249.

algérien au féminin : le rôle que jouent les titres dans l'ensemble du texte et le message qu'ils se doivent de projeter, l'évolution et le choix d'images sur la couverture et la quatrième de couverture, et la fonction des épigraphes et des dédicaces.

I. Le rôle des titres

Le titre constitue généralement le premier point de contact entre le lecteur éventuel et le texte. D'après Vincent Jouve, qui distingue entre « des titres qui “accrochent” et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent¹⁸⁵ », le titre aide le lecteur à choisir s'il lira le roman ou non. À partir de ce constat, Jouve définit quatre types de titres selon leur fonction : les titres *thématiques*, les titres *rhématiques*, les titres *mixtes* et les titres *ambigus*. Ces derniers, comme l'annonce bien leur nom, « peuvent désigner l'ouvrage lui-même ou son contenu, sans qu'il soit possible de trancher¹⁸⁶ ». Les titres mixtes, comme nous pouvons bien l'imaginer, sont ceux qui contiennent un élément à la fois rhématique et thématique. Alors que « rhématique » se réfère au texte comme un objet en ne désignant plus « ce dont on parle, mais la façon dont on l'écrit¹⁸⁷ », c'est le titre « thématique » qui nous intéresse principalement. Jouve divise les titres thématiques en quatre sous-catégories : d'abord, les titres *littéraux* comme *Les Liaisons dangereuses* de Laclos; ensuite, les titres *métonymiques* qui s'attachent plutôt à un élément ou à un personnage secondaire comme *Le Père Goriot* de Balzac; et enfin, il y a aussi des titres *métaphoriques* et *antiphrastiques* qui décrivent le contenu soit d'une façon symbolique comme dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline, soit

¹⁸⁵ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, SEDES, 1997, p. 13.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*

d'une façon ironique comme dans *La joie de vivre* de Zola. En ce qui a trait aux œuvres du corpus, le titre sert à indiquer la thématique que nous y retrouverons.

Maïssa Bey – Au commencement était la mer

Ce roman de Maïssa Bey porte un titre thématique métaphorique qui revient une fois dans le texte, presque exactement au milieu du récit, pour nous rappeler le thème central du roman. Il y a plusieurs sens rattachés à la phrase « au commencement était la mer », certains plus explicites que d'autres. Tout d'abord, la mer fonctionne comme arrière-fond sur lequel se dessine l'histoire d'amour. C'est à côté de la mer que Nadia et Karim se rencontrent pour la première fois et c'est aussi un lieu d'évasion. Pour pouvoir se voir et se parler, Nadia et Karim s'en vont souvent près de la mer, à l'extérieur de la ville d'Alger : « Il leur faut mettre toute cette distance entre eux et les autres pour enfin se retrouver, libérés du poids et de la peur du regard des autres¹⁸⁸ ». Autrement dit, au commencement de la relation, c'était la mer.

Ensuite, le titre du roman joue sur les homonymes « mer » et « mère ». La relation entre « mer » et « mère » n'est pas nouvelle, car la mer ou l'eau est souvent associée à la femme, non seulement dans la littérature africaine ou maghrébine, mais aussi dans les cultures orientales comme occidentales. De cette manière, le titre nous annonce le rôle central que joue la femme ainsi que le lien étroit entre cette dernière et l'eau : « devant elle, la mer encore embrumée retrouve presque timidement ses marques, se dégage difficilement des bras de la nuit. Nadia avance. Elle salue le jour naissant comme au commencement du monde » (ACM 10). La nature centrale de la femme est illustrée bien évidemment par

¹⁸⁸ Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Paris, L'Aube, 1996, p. 83. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle ACM.

Nadia, le personnage principal autour duquel l'intrigue tourne, mais aussi par le fait qu'à part Karim, l'amant de Nadia, et les frères, Salim et Djamel qui sont souvent absents, les hommes brillent par leur absence. Le père et le grand-père sont morts; la mère de Nadia occupe le rôle parental central dans sa vie. Sans la présence des hommes, la matriarche entretient une relation intime et active avec ses filles.

Par ailleurs, la relation maternelle ou la maternité est remise en question dans le récit. Bien que la relation qu'entretient Nadia avec sa mère soit positive et importante, cette première finit par rejeter son propre côté maternel. À la suite de la rupture qui s'effectue entre Nadia et Karim, une rupture abrupte et initiée par Karim au désarroi de Nadia, cette dernière découvre que les moments intimes — et bien sûr interdits — que les amoureux ont passés ensemble ont entraîné un résultat dévastateur. Elle a trahi les coutumes de sa culture et de sa religion en ayant des relations sexuelles avant le mariage. Karim a trahi la confiance qu'elle avait dans leur amour. Elle avait dit à Karim « qu'en lui donnant l'amour, il lui donnait la vie » (ACM 110), et maintenant en rejetant son amour, il va falloir qu'elle rejette la vie également, d'abord, parce qu'« un nœud de sang est en elle, qui va se défaire. Qui doit se défaire [...] Quel qu'en soit le prix » (ACM 110), mais aussi parce que cette grossesse, à laquelle Nadia mettra fin à cause du fait qu'elle symbolise le rejet de Karim, deviendra également la source de son propre rejet : un rejet de la part de son frère qui finira par la tuer dans la rue pour la punir pour ses péchés. Même si sa dernière action est de mourir pour ne pas devenir « mère », elle meurt en raison de ses propres décisions. En prenant le contrôle de sa vie, elle décide volontairement, voire de manière agente, de tout révéler à son frère, peu importe les conséquences.

Pour attester de l'importance du titre en ce qui concerne la façon dont il annonce, grâce à l'homonymie, la nature centrale de la femme et le lien qui existe entre la femme et la mer, nous pouvons examiner comment les actions et les sentiments de Nadia avant sa mort sont influencés ou rattachés à l'eau. Premièrement, au tout début du roman, le lecteur rencontre Nadia, tôt le matin, qui sort et « traverse le patio immobile dans le clair-obscur. Instants volés de ses rencontres secrètes avec la mer » (ACM 10). Ces rencontres deviennent de plus en plus fréquentes, mais de moins en moins intimes, car la rencontre avec la mer est éclipsée par la rencontre de Karim. Au début, « elle écoute la mer. La mer monte en elle comme un lent désir. Un halètement. Battements réguliers des vagues contre son corps bercé comme aux premiers jours » (ACM 16). Pourtant, quand elle s'abandonne à Karim, au détriment de la relation qu'elle entretient avec la mer, nous pourrions dire que Nadia se perd un peu. En perdant le contact avec la mer, la source fondatrice, elle se perd dans le tourbillon de l'amour interdit, l'amour secret. Quand cet amour la déçoit, elle ne pleure pas (ACM 96). Détachée de la situation, elle se protège, mais elle est incapable de réagir dans la profondeur de son corps en présence de l'homme.

Cependant, lorsque Nadia rentre de sa dernière rencontre avec Karim, le cœur brisé, la météo reflète ses sentiments¹⁸⁹ les plus vrais, les plus naturels, les plus difficiles à évoquer : « dehors, le ciel chargé de gros nuages noirs se fait menaçant. Des orages vont éclater, des trombes d'eau vont certainement se déverser [...] » (ACM 97). Pour se rétablir après la relation brisée, Nadia retourne à la source, à la mer : « Elle voudrait s'arrêter, descendre, marcher sous la pluie. La sentir sur elle. Violente. Douce. Apaisante. S'arrêter

¹⁸⁹ En anglais, cette technique est appelée *pathetic fallacy*. À nos connaissances, il n'existe point d'expression équivalente en français.

juste là, au bord de ces rochers noirs couronnés d'écume blanche sur lesquels vient se briser la mer en furie » (ACM 99). C'est ainsi qu'est développé le parallèle entre les actions et les sentiments de Nadia et la mer, ou l'eau tout simplement. La mer et l'eau expriment ce qu'elle est incapable de faire. De cette façon, la femme est liée physiquement et émotionnellement à la mer et évoque ainsi l'aspect fondateur de la mer, voire de la mère, que nous retrouvons dans le titre : au commencement, c'est la mère.

Maïssa Bey – Sous le jasmin la nuit

Pour ce qui est du deuxième texte du corpus de Maïssa Bey, sa fonction métaphorique nous incite à poser deux questions. En premier lieu, il importe de préciser qui ou ce qui est sous le jasmin; et en second lieu, pourquoi s'y trouve-t-il (ou elle) la nuit? Puisque ce texte est un recueil de nouvelles, la réponse diffère quelque peu selon la nouvelle. Mais si nous prenons le recueil dans son ensemble, nous voyons apparaître la métaphore qui sous-tend toutes les nouvelles. La métaphore est révélée à travers la dichotomie nuit/jour qui prend diverses formes, soit celle qui oppose l'obscurité à la lumière, la soumission à la prise de conscience ou à la prise de pouvoir afin d'évoquer le message principal de l'œuvre.

Ces relations sont apparentes grâce aux titres des nouvelles. Ces titres désignent l'oscillation entre la nuit et le jour, l'obscurité et la lumière, la soumission et la prise de pouvoir. Nous avons créé un tableau dans le but d'illustrer plus efficacement l'alternance thématique présente dans les titres.

TITRE	THÈME
Sous le jasmin la nuît	Insiste sur la position subordonnée de la femme et comment elle prend contrôle à la lumière de sa situation.
En ce dernier matin	Insiste sur l'amour de la mère et lui accorde un pouvoir important dans la famille après s'être rendu compte de la violence du regard masculin qu'elle a dû subir.
En tout bien tout honneur	Soumission de la 1 ^{ère} épouse par rapport à la prise d'une deuxième épouse.
Improvisation	Prise de pouvoir totale. Narratrice agente qui se prononce contre les injustices.
Si, par une nuît d'été	Solidarité entre les sœurs. Elles s'en vont jouer à la lumière de la lune « avant que les regards des hommes [à l'aube] [ne] dissipent la tendresse » (SJN 62) de leur rencontre.
Sur une virgule	Prise de conscience chez la petite fille grâce aux écrits d'une autre femme. Solidarité féminine et espoir.
Nonpourquoiparceque	Éveil de la part de la petite fille. Elle questionne l'autorité. Elle remet en question des normes.
Nuît et silence	Traite du fardeau qui est le fait de se trouver enceinte après avoir été violée ainsi que de la séparation qui existe entre les hommes et les femmes.
Main de femme à la fenêtre	Éveil social. Rôle sauveteur de la femme.
« C'est quoi un Arabe? »	Souligne les rôles traditionnels des hommes et des femmes et la manière dont une fille qui a la volonté de s'éduquer brise le modèle.
La petite fille de la cité sans nom	Se termine sur le matin et l'espoir.

En terminant avec le matin, Bey met l'accent sur l'espoir éventuel des femmes quant à leur avenir. Elle écrit :

Dans les yeux lucioles de chaque fillette brillent des étoiles capturées au seuil du jour, juste avant l'appel à la prière. Personne d'autre qu'elles n'entend leur chant. Ce n'est qu'un souffle, qu'une respiration qui avance, avec le matin, avec la lumière, traverse les murs dressés entre les êtres, se répand sur la ville encore endormie et se glisse au cœur de chaque maison. Un souffle léger, une caresse, à peine un frémissement qui soudain irise les rêves. Tous les rêves qui donnent aux hommes le goût insaisissable du bonheur¹⁹⁰.

Ainsi, la nouvelle se termine sur le matin, sur la lumière qui fait entrer de l'espoir au cœur de chaque fille juste avant le moment de la prière, moment associé au pouvoir accordé aux hommes par la religion musulmane. De cette manière, chacun des espaces symboliques nuit/jour est associé à un sexe : la nuit est réservée aux femmes et le jour aux hommes. C'est à travers cette dichotomie où le pouvoir est divisé que l'idée sous-tendant le recueil est illustrée. Bien que les hommes bénéficient encore du pouvoir du jour, les femmes luttent, elles ne sont pas passives. De diverses façons, les femmes témoignent des prises de conscience et de pouvoir, comme le montrent les nouvelles, et se mettent à questionner le système qui accorde autant de pouvoir aux hommes. Le souffle qu'est le matin irise les rêves des hommes, mais cache aussi le chant des femmes, qu'elles seules partagent. Cela évoque l'idée de la solidarité féminine privée qui se fait la nuit, loin du pouvoir masculin; d'où le titre du recueil.

Il faut lire la première nouvelle de ce recueil à la lumière de cette analyse des moments symboliques dichotomisés, en tenant compte de ces relations de pouvoirs afin de mieux comprendre le message véhiculé par le titre du recueil. Lors d'une première lecture, la femme semble dominée, possédée par son mari. La première phrase de la nouvelle crée un lien entre l'homme et le jasmin : « penché sur elle, il la regarde dormir » (SJN 9). De ce fait, la femme semble être à l'ombre sous le jasmin, dans l'obscurité, et donc rattachée à « la

¹⁹⁰ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, Paris, L'Aube, 2004, p. 163-4. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle SJN.

nuit ». Toutefois, comme la fin du recueil l'annonce, il y a de l'espoir dans cette obscurité. Ceci est illustré par la prise de pouvoir de la protagoniste durant la nuit lorsqu'elle « dort ». Pendant que l'homme est penché sur elle, cette dernière fait « semblant de dormir. Elle contrôle sa respiration, en ralentit le rythme, souffle lent, puis régulier, yeux scellés, détente de tout le corps, relâchement progressif, jusqu'à feindre l'abandon du sommeil » (SJN 10-11). En d'autres mots, elle ne dort pas. Elle joue le jeu pour contrôler la situation dans laquelle elle se trouve. Même si elle déclare que les hommes « vont et viennent tranquillement bardés de certitudes séculaires. Pénétrés de leur force, de leur vérité. Puissance d'homme. Jamais remise en cause » (SJN 16), elle lutte. Elle ne se laisse pas faire. À la fin, elle réussit à renverser cette dichotomie de pouvoir, elle « ne détourne pas la tête. Elle le regarde » (SJN 21). Et comme pour continuer le cycle, à la suite de ce pouvoir durant la nuit, on passe à la prochaine nouvelle, à « ce dernier matin ».

Nina Bouraoui – La voyeuse interdite

Ce premier roman de Nina Bouraoui nous offre un titre thématique antiphrastique dans la mesure où il annonce le contenu du roman de façon ironique. De même, il nous décrit le statut du personnage féminin principal ainsi que les contraintes qui s'imposent en la qualifiant de *voyeuse interdite*. Comme Dominique Fisher le mentionne, le titre nous indique le thème central du roman, à savoir l'importance du regard. En effet, « la narration oscille constamment entre le voir et le non-voir, entre la vision et le fantasme, entre le réel et l'irréel¹⁹¹ ». Toutefois, il nous semble que le titre est un peu trompeur, car ce n'est pas le regard de la protagoniste qui est interdit, c'est toute sa personne. Effectivement, la fille voit

¹⁹¹ Dominique Fisher, « “Rue du Phantasme” : paroles et regard(s) interdits dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », *Présence francophone*, vol. 50, 1997, p. 46.

tout : « Je voyais sans être vue ma pauvre mère allongée sur le carrelage dont les parties dénudées se couvraient peu à peu de bleus. Mon père parlait fort. Oh oui! il en voulait à ce sexe difforme »¹⁹². En voyant, elle comprend tout. Elle passe ses jours (ainsi que les pages du roman) à observer et à voir le monde afin de nous en faire le compte rendu. Mais, c'est elle qui est interdite, car elle est enfermée dans sa chambre où elle observe le monde, sa vie actuelle et sa vie future à travers une petite fenêtre. Ainsi, elle devient une véritable voyeuse à qui on interdit la parole et la prise de décisions, l'amour et l'identité.

Elle est d'abord interdite d'aimer. De toute évidence, le rejet qu'elle ressent et qu'elle vit par rapport à ses parents a des répercussions importantes. Elle raconte :

Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère. Les rares éclats de rire ou de désespoir s'en vont vite rejoindre derrière un meuble les poussières du quotidien [...]. Je n'ose parler d'amour. Invention insensée, miasme importé d'Occident, illusion mensongère, perversion de la jeunesse (VI 63)!

Le nid familial ne lui offre aucunement le soutien dont elle a besoin pour se sentir à l'aise dans sa peau et pour mener une vie heureuse. Elle se qualifie de « vieille adolescente fripée avant l'âge » et avoue qu'elle ne se trouve pas belle (VI 60). En plus, elle n'est pas capable d'épouser son identité en tant que femme pas plus que tous les aspects physiologiques ou biologiques de son sexe. Son père la culpabilise après ses premières règles en la frappant et en lui disant : « Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre » (VI 33), ce qui entraîne la haine et la honte de soi-même. Tous ces faits auront un impact sur son avenir de jeune mariée à qui on interdit la liberté de choisir quoi que ce soit, même l'homme qui prendrait sa main en mariage. En fin de compte, elle est donnée à un homme qu'elle a vu à travers la fenêtre, mais qu'elle n'a jamais rencontré. Elle n'a pas le

¹⁹² Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991, p. 38. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle VI.

choix et elle termine le récit en disant qu'elle « gisait déjà dans les regrets » à cause de cette « fenêtre trompeuse » (VI 138).

Nina Bouraoui – Avant les hommes

Le deuxième titre de Bouraoui à l'étude, *Avant les hommes*, semble être un titre littéral, c'est-à-dire celui qui nous annonce clairement le sujet du texte¹⁹³, mais après avoir lu le récit, la polysémie devient évidente. Alors que le titre évoque la question d'« avant » les hommes, le texte traite uniquement de l'« après », à part deux occurrences importantes. La première fois que le narrateur, Jérémie, nous parle de l'« avant », il fait référence au moment où sa mère était célibataire, alors *avant* les hommes avec qui elle sort actuellement. En parlant de la relation mère-fils comme un jeu d'échecs¹⁹⁴, il dit : « Avant, elle n'y jouait qu'avec moi¹⁹⁵ ». Il tente de comprendre l'amour entre sa mère et son copain qu'il trouve problématique, comme si elle avait une double vie. Il se rappelle le fait qu'il menait également une double vie, *avant*, avec Sami (AH 56). Nous comprenons qu'avant les hommes et avant que Jérémie s'intéresse émotivement et physiquement aux hommes, Jérémie et sa mère avaient alors une relation bien différente.

Nous retrouvons une situation comparable lors de la deuxième mention du mot « avant ». En plus de ne plus bien s'entendre avec sa mère, Jérémie éprouve une certaine maladresse; il ne se sent plus bien dans sa peau : « Avant, je pensais que c'était facile de trouver sa place dans le monde, que chacun avait un destin ou une histoire à accomplir »

¹⁹³ Vincent Jouve, *op. cit.* p. 14.

¹⁹⁴ Notons le jeu de mots qui s'installe entre jeu d'échecs et jeu d'échec, ce qui nous révèle beaucoup de choses quant à la réussite (ou non) de cette relation qu'entretient Jérémie avec sa mère.

¹⁹⁵ Nina Bouraoui, *Avant les hommes*, Paris, Stock, p. 56. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle AH.

(AH 81). Ceci est un peu ironique, car Jérémie raconte son histoire tout au long du récit, sauf que tout comme lui, son histoire est un peu déplacée : avec un titre qui traite de l'« avant », mais un texte qui raconte la banalité¹⁹⁶ de l'« après », Bouraoui réussit à nous faire ressentir le malaise dont souffre le protagoniste.

Jérémie termine en disant qu'il ne sait pas « ce qu'il y aura après Sami » (AH 90). En se servant du futur et non du conditionnel, il insiste sur la nature incertaine de son avenir. Il semble donc vivre dans une sorte d'entre-deux. Cet espace ambigu représente la réalité du personnage marginalisé, l'homosexuel, mais par extension, nous pourrions aussi voir que Bouraoui fait allusion à toutes les personnes qui ne se sentent pas à leur place, prises dans un entre-deux où elles ne sont ni ici ni là, ni A ni B. C'est un sentiment évoqué par de nombreuses écrivaines beures de la génération de Bouraoui.

Leïla Sebbar – Le fou de Shérazade

Le titre de ce troisième volet de la trilogie *Shérazade* joue plusieurs rôles. D'abord, ce titre paraît littéral, car il nomme le personnage central non seulement du volet, mais aussi de la trilogie, Shérazade. Ensuite, nous pourrions qualifier le titre de métonymique¹⁹⁷, car il fait référence au « fou » de Shérazade, soit le personnage secondaire masculin, Julien, qui est amoureux de Shérazade. Enfin, l'élément le plus intéressant et également le plus représentatif de la prise de pouvoir s'avère l'aspect métaphorique du titre en lien avec le nom de Shérazade. Alors que les lecteurs des deux premiers volets de la trilogie savent que le personnage principal s'appelle Shérazade, il y a quand même une ressemblance (voulue)

¹⁹⁶ Nous disons banalité parce que rien ne « se passe » vraiment dans le texte. L'action en tant que telle est vécue au passé et le protagoniste songe à son avenir.

¹⁹⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 14.

avec le nom de Schéhérazade des *Mille et une nuits*. Cette ressemblance évoque certaines images quant à la protagoniste éponyme chez les lecteurs qui la connaissent déjà à travers ses aventures des deux premiers tomes, et elle intrigue les nouveaux lecteurs qui connaissent, au moins vaguement, l'histoire de la sultane des *Mille et une nuits*. Cette association avec Schéhérazade sert à guider la lecture des romans, car elle évoque des idées préconçues chez le lecteur quant à la personnalité, l'engagement et les comportements de Shérazade.

Toutefois, il faut faire bien attention, car c'est aussi un outil grâce auquel Sebbar réussit à remettre en question les idées toutes faites concernant les attentes ou les stéréotypes liés à la femme arabe. La figure de Schéhérazade est essentielle à une interprétation agente du roman, car « *both Western and non-Western Francophone authors started to use Sheherazade as a vehicle for refuting hegemonic colonial and patriarchal domination, because, in both contexts, she is a multicultural figure who also displays an overt link between women, political power and orality*¹⁹⁸ ». Ceci est illustré non seulement dans *Le Fou de Shérazade*, mais aussi dans les deux premiers volets, à savoir *Shérazade : 17 ans, brune, frisée, yeux verts* et *Les carnets de Shérazade*, puisque Shérazade fait tout ce qu'elle peut pour briser l'image stéréotypée de la femme arabe.

Dans le premier volet, Shérazade décide de partir en vacances après avoir passé toute la nuit devant le tableau de Matisse *L'Odalisque à la culotte rouge*¹⁹⁹. La vision du tableau l'a poussée à fuguer de façon à ce qu'elle soit en constant mouvement pour échapper aux

¹⁹⁸ Jennifer Suzanne Deville, « Scheherazade Reborn in the Contemporary Francophone Fiction of Leïla Sebbar, Pierre Karch and Vinciane Moeschler », Thèse doctorale, University of North Carolina, 2006, p. 1.

¹⁹⁹ Ce qui est important de noter ici est le fait qu'il existe deux tableaux portant le même titre. Le premier, daté de 1921 est probablement celui auquel Sebbar fait référence, car le deuxième, daté de 1924-5 est considérablement moins provocateur. Voir Annexe A, figures A et B.

regards oppresseurs traditionnels : « Shérazade elle-même sort littéralement du tableau : elle sort du cadre, du cliché. Elle prend du relief²⁰⁰ ». Mais, ce qui importe ici est l'idée que les voyages interminables de Shérazade et sa tendance à adopter des pseudonymes ou des surnoms contribuent au fait que le lecteur est incapable de l'enfermer dans une conception toute faite de ce qu'est ou devrait être la femme arabe. Durant ses fugues, Shérazade adopte diverses identités, mais ce n'est pas avant le troisième volet, *Le Fou de Shérazade*, « *that Shérazade attempts to speak Arabic and recuperate the lost syllable of her own name, thereby referring to herself as "Shéhérazade", and thus a woman of Maghrebian origin*²⁰¹ ». C'est en raison de cette syllabe que le lecteur ainsi que les autres personnages du récit la rattachent au personnage mythique des *Mille et une nuits*.

Son identité est confuse, brouillée, hybride selon les autres, mais claire selon elle; elle comprend que son identité en tant que femme n'est pas homogène. Son refus de se prosterner devant les impositions de sa culture crée une image de soi qui a un impact sur le lecteur ainsi que sur les autres filles du roman, les filles de son village natal : « Elles avancement à pas mesurés, la plus jeune semble soutenir l'autre. Elles marchent comme si elles étaient voilées. Devant le poster de Shérazade, elles s'arrêtent. La mère regarde le visage qui sourit, les yeux verts²⁰² » qui leur inspirent une confiance profonde. À plusieurs reprises, les filles se mettent devant les affiches avec la photo de Shérazade pour la protéger des hommes du village. Elles commencent aussi à protéger les oliviers, symboles importants de leur culture que les hommes du tournage veulent détruire : « Femmes et enfants accourent

²⁰⁰ Laurence Christine Huughe, « Déconstruction du regard panoptique orientaliste : la contribution narrative d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar », *Études francophones*, vol. 15, no. 2, 2000, p. 97.

²⁰¹ *Ibid.* p. 5.

²⁰² Leïla Sebbar, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, p. 79. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle FS.

jusqu'au champ que le commando va dévaster, et trois par trois, avec les enfants, elles s'assoient au pied de chaque olivier [...]. Assises au pied des oliviers, gardiennes de l'arbre de vie, l'arbre de Dieu, elles passeront la nuit [...]. L'officier décide de quitter les lieux [...]. Les soldats ne sont pas revenus » (FS 196). Grâce aux comportements agents de Shérazade qui inspirent des changements sociaux, les femmes commencent à s'affirmer et à devenir agentes, sujets de leur existence.

Assia Djébar – Ombre sultane

Sujet de plusieurs analyses, le titre de ce deuxième volet du quatuor algérien²⁰³ de Djébar nous offre un jeu de mots métaphorique. Chaque mot du titre existe indépendamment sous forme de substantif, mais ici, le mot « sultane » fonctionne plutôt comme un adjectif s'accordant avec le genre féminin du premier mot « ombre ». Cette relation « *pairs the two in an impossible, yet unbreakable, union*²⁰⁴ » tout comme les femmes du récit. Il reste à découvrir qui est la sultane et qui est l'ombre. Plusieurs critiques, notamment Mildred Mortimer, disent que c'est Isma, la première épouse, qui est l'ombre et que Hajila est donc la sultane en établissant la relation suivante : « Dinarzade veille sur Schéhérazade; Isma veille sur Hajila²⁰⁵ ». Mais il ne faut pas négliger le fait que c'est Isma qui contrôle le récit, elle parle, elle raconte. Alors, à notre avis, Isma joue plutôt le rôle de Schéhérazade. Cependant, il paraît que Djébar voulait brouiller les frontières entre les deux identités des sœurs complices. En effet, c'est ce sur quoi Prabhu insiste lors de son analyse pertinente et

²⁰³ Ce quatuor est composé de *L'Amour, la fantasia*, *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*. Alors que Djébar a annoncé que le quatrième volet portera sur Saint Augustin, on attend encore sa publication.

²⁰⁴ Anjali Prabhu, « Sisterhood and Rivalry In-Between the Shadow and the Sultana: A Problematic of Representation in *Ombre sultane* », *Research in African Literatures*, vol. 33, no. 3, 2002, p. 85.

²⁰⁵ Mildred Mortimer, « Parole et écriture dans *Ombre sultane* », Actes du congrès mondial du CIEF tenu à Casablanca (Maroc) du 10 au 17 juillet 1993 : « Francophonie plurielle », Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (Dir.), Montréal, Hurtubise, 1995, p. 19.

éclairée du roman. En reprenant les propos de Mortimer, Prabhu souligne que le personnage d'Isma adopte volontairement d'abord le rôle d'ombre : « toi au soleil désormais exposée, moi tentée de m'enfoncer dans la nuit resurgie²⁰⁶ ». Ce fait se heurte au rôle narratif qu'occupe Isma, car c'est elle qui monopolise la narration, ce qui rejoint les caractéristiques de Schéhérazade et non pas Dinarzade. Toutefois, Isma a besoin de Hajila pour que la narration du récit existe. En effet, la majorité du texte traite de la vie de Hajila à travers les paroles d'Isma bien sûr. C'est son image qui devient « *the force that drives [her] narrative*²⁰⁷ ». Schéhérazade conte, mais c'est la force de Dinarzade qui réussit à la réveiller avant le sultan qui lui permet de conter.

Chaque femme incarne les deux rôles à la fois, ce qui nécessite une sorte de solidarité complexe. À notre avis, Djébar remet en question la hiérarchie établie par le texte canonique (patriarcal) *Les Mille et une nuits* qui gardait Dinarzade en position subordonnée, soit physiquement sous le lit, soit en n'étant que la sœur de l'objet d'affection du sultan, détenteur du pouvoir, semble-t-il. En attribuant les caractéristiques des deux rôles joués par Schéhérazade et Dinarzade aux deux personnages féminins, Djébar suggère que les femmes se doivent de créer des relations plus horizontales, voire plus égales pour se libérer. D'ailleurs, Prabhu propose que ce flux constant²⁰⁸ entre les rôles tantôt de sœurs et de complices, tantôt de rivales et de coépouses est ce qui fait ressortir la réalité²⁰⁹ des mariages polygames en Algérie. De même, cette réalité est évoquée davantage par la juxtaposition curieuse des deux mots, métaphores des deux femmes, que nous retrouvons dans le titre.

²⁰⁶ Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 11. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle OS.

²⁰⁷ Anjali Prabhu, *loc. cit.*, p. 83.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁹ Mildred Mortimer insiste sur le déséquilibre narratif pour évoquer le rôle de la première épouse, laquelle « tient une position privilégiée par rapport aux autres épouses » (1993, 18).

Le sens du titre thématique métaphorique du deuxième roman de Djébar n'est jamais tout à fait évident et n'est jamais commenté par les quelques critiques qui traitent de ce roman dans son ensemble. Ceci étant dit, le mot « soif » revient à trois endroits principaux dans le texte : d'abord, assez tard dans le récit, la première occurrence paraît quand un compagnon potentiel dit à Nadia, la protagoniste : « Tu n'as soif que d'hommes²¹⁰ ». Il lui reproche son amitié avec le mari de son amie Jedla, une amitié qui frôle parfois les frontières du tabou²¹¹. Il est intéressant de noter la connotation sexuelle, comme si Nadia avait une soif corporelle, physique, sexuelle des hommes, mais non pas émotionnelle. Ensuite, cette idée est renforcée plus loin quand, en pensant à toutes ses amies, elle dit : « Comme Myriem, comme toutes les autres femmes. Ce que j'avais aimé en elle jusqu'à maintenant, c'était son refus, cette espèce de soif que je ne comprenais pas. Maintenant, [Jedla] n'était qu'une femme heureuse » (LS 135), c'est-à-dire, amoureuse. Ainsi, nous voyons bien que quand la femme aime, elle perd sa soif, l'intérêt physique et sexuelle qui lui donne un feu libérateur. Enfin, Nadia fait référence à la soif à la fin du roman quand le ton sombre est évident : « L'essentiel était de me persuader moi-même – de me répéter encore longtemps que cette soif étrange, léguée par un visage mort, n'était qu'une brume sans nom, dans mon cœur incertain. Surtout, il me faudrait veiller à ne plus troubler ainsi le sommeil des hommes, en remuant des états d'âme » (LS 165). Le roman se termine en soulignant l'incertitude de Nadia quant à l'amour (ou la pitié) qu'elle ressent

²¹⁰ Assia Djébar, *La Soif*, Paris, René Julliard, 1957, p. 85. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle LS.

²¹¹ Nadia croit aimer Ali et est surprise vers la fin du roman quand Jedla la supplie de lui voler son mari, à cause de la honte et du manque d'estime de soi de sa part (LS 108).

pour Hassein (LS 164) ainsi qu'à ce que cette relation veut dire pour sa liberté. Nous pouvons donc nous demander si elle gardera toujours la même soif.

En établissant un lien avec la période à laquelle Djébar écrit le roman²¹², l'incertitude amoureuse pourrait être une métaphore qui désigne l'incertitude quant à l'avenir. Étant donné la situation politique du pays où le pouvoir local et masculin se prononçait contre le colonisateur, nous pouvons retracer un lien entre l'amour du pays et l'amour d'un homme. Alors que Djébar dit elle-même qu'elle prenait sa première fiction « pour un simple jeu d'hirondelles » (NMP 395)²¹³, un lecteur sensibilisé aux écrits de cette écrivaine percevrait que le récit n'est pas « simple » du tout. Ce n'est pas seulement le titre, mais l'ouvrage dans son ensemble qui guidera la lecture des œuvres djébariennes à venir.

II. La couverture et la quatrième de couverture²¹⁴

De prime abord, il faut souligner que les deux romans de Maïssa Bey à l'étude ont subi plusieurs changements quant aux couvertures. L'édition publiée chez L'Aube en 2004 affiche une image à la couverture qui, bien qu'elle soit plus abstraite, évoque mieux le sens du titre et reflète davantage la dichotomie entre la lumière et l'ombre discutée plus haut que

²¹² Djébar écrit ce roman « au cours de la grève des étudiants qui boycottaient leurs examens par solidarité au combat algérien » (Clarisse Zimra, « Écrire comme on se voile », dans *Assia Djébar*, Ernstpeter Ruhe (dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 82).

²¹³ Djébar emploie une expression différente dans *Ces voix qui m'assiègent*, (*op. cit.*) qui est reprise dans les quelques articles qui parlent de *La Soif*, à savoir « simple air de flûte ». Voir notamment Beïda Chikhi, *Assia Djébar : Histoires et Fantaisies*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 13; Mildred Mortimer, « *La Soif* d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte », dans *Assia Djébar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 91- 101.

²¹⁴ Nous tenons à souligner que même si les indications paratextuelles à l'étude dans les paragraphes qui suivent guident la lecture des romans, elles ne sont pas toujours définies explicitement et entièrement par l'écrivaine elle-même. En raison de ce fait, nous proposerons des hypothèses quant à la réception de l'œuvre et l'interprétation possible des textes de la part des lecteurs divers et non pas des hypothèses quant aux intentions des écrivaines.

la réédition de 2006²¹⁵. Nous voyons bien le contraste entre la figure masculine blanchâtre, le noir de l'arrière-fond et le vif des couleurs qui représentent, à notre avis, les fenêtres donnant soit sur l'extérieur soit sur l'intérieur d'une maison, selon la perspective. Or, la couverture de l'édition de 2008²¹⁶ rappelle aux lecteurs la scène finale de la dernière nouvelle, car elle illustre la ville, semble-t-il au moment de la prière, où le soleil jette sa lumière.

Bien que l'édition de 2006 nous guide moins dans la lecture que les deux autres éditions, elle comporte plusieurs commentaires critiques et d'autres éléments métatextuels qui réussissent à atteindre l'œil inquisiteur du lecteur. Ces commentaires « qui uni[ssent] un texte à un autre²¹⁷ », dans ce cas, à des articles écrits à propos de la publication et la réception de l'œuvre ainsi qu'à quelques phrases de l'éditeur, guident la lecture du recueil. D'abord, on apprend que le texte est un recueil de nouvelles et non pas un roman, information architextuelle importante. Ensuite, nous lisons trois citations tirées des articles de journal qui révèlent que le thème principal tourne autour de la liberté de la femme, une liberté qui est examinée « avec tendresse et subtilité » en portant « un regard d'amour sur toutes ces vies féminines²¹⁸ ». Le point de vue de Bey en ce qui concerne ces vies de femmes algériennes est validé par le dernier point de M.H. qui indique la proximité que Maïssa Bey entretiendrait avec ces femmes, en raison du fait qu'elle vit encore en Algérie à Sidi bel Abbès.

²¹⁵ Voir Annexe A, Figures C et D.

²¹⁶ Voir Annexe A, Figure E.

²¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p.11.

²¹⁸ M.H., dans *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., quatrième de couverture.

Chez Nina Bouraoui, il est intéressant de noter que les deux romans du corpus ont subi des transformations semblables. Lors de la première publication de *La voyeuse interdite* chez Gallimard en 1991 et d'*Avant les hommes* chez Stock en 2007, la couverture ne portait aucune image pour guider la lecture du texte. Pareillement, les quatrième de couvertures ne pouvaient porter de commentaire métatextuel provenant d'autres écrivains ou journalistes (puisque'il s'agit d'une première édition) et affichaient à la place un résumé ou un extrait du roman. Dans le cas de *La voyeuse interdite*, le résumé évoque bien la séparation que la jeune fille incarne à travers « un rectangle de verre » tandis qu'elle vit, rongée par l'ennui, le rejet de son père. Pour *Avant les hommes*, la citation renvoie à ce que nous disions plus haut par rapport à la banalité vécue par le protagoniste. En lisant les quatre lignes choisies, le lecteur éventuel comprend le désir de Jérémie de se faire une histoire, une histoire que Bouraoui tente de lui créer en lui accordant une voix.

Malheureusement, les couvertures des dernières éditions²¹⁹ tombent plutôt dans le cliché. D'une part, l'image des yeux d'une femme non pas derrière un voile ni derrière une fenêtre, mais derrière ce qui a l'air d'un morceau de carton déchiré en deux. A-t-elle été choisie pour attirer le regard d'un public occidental tombant trop souvent dans le cliché orientaliste? D'autre part, on peut se demander pourquoi la couverture fait abstraction de la relation homosexuelle qui prime dans l'œuvre. L'image affichée sur *Avant les hommes* renvoie plus à ce que Jérémie dit au début du livre quant à son désir de « [s]e séparer de [s]oi et flotter dans l'eau bleue d'un autre monde » (AH 12) où il serait seul dans sa misère, au lieu d'évoquer le désir du savoir et de la jeunesse dont témoigne le résumé à la quatrième de couverture. Autrement dit, l'image d'un jeune homme seul dans la piscine, couplée au

²¹⁹ Voir Annexe A, Figures F et G.

nom de l’auteure affiché sous le titre, connote l’idée d’une relation hétérosexuelle, alors que ce n’est pas le sujet du récit.

De façon similaire, les images sur les couvertures des œuvres²²⁰ de Leïla Sebbar deviennent plus pessimistes (dirions-nous) quant au projet de l’auteure après la première édition. L’édition de *La jeune fille au balcon* de 1996²²¹ porte l’image d’une main de jeune fille au centre de laquelle se trouve un papillon. Non seulement cette image rappelle l’histoire de la première nouvelle où la jeune fille développe des petits messages d’amour sur des bouts de papier, mais aussi elle symbolise la transformation, la métamorphose. Tout comme le papillon, la jeune fille éponyme ainsi que les autres femmes des nouvelles ont l’occasion de vivre des métamorphoses, soit d’une jeune fille à une adolescente, soit d’une femme réprimée à une femme agente. Prenons à titre d’exemple les filles de « Vierge sage, vierge folle » qui réussissent à se construire des identités uniques et opposées selon leurs propres croyances et intérêts et non pas à la lumière des désirs de leurs parents.

Or, la couverture de 2001²²² reflète davantage cette même nouvelle mais ne réussit pas à évoquer l’agentivité dont font preuve les filles qu’on y trouve. L’image illustre deux femmes en *hijab* debout, mais enfermées derrière un mur d’immeuble. Ceci va à l’encontre du message du récit, car les filles ne sont jamais enfermées, au contraire, elles s’échappent du nid familial et de la ville natale. Ainsi, l’impression du lecteur éventuel pourrait changer – jadis optimiste, puis plutôt pessimiste – avant même de lire le recueil.

²²⁰ Nous parlerons seulement du recueil de nouvelles *La jeune fille au balcon* dans les paragraphes qui suivent, car malheureusement, *Le Fou de Shérarade* n’a pas été réédité depuis sa publication originale en 1991.

²²¹ Voir Annexe A, Figure H.

²²² Voir Annexe A, Figure I.

Par ailleurs, l'impression du lecteur pourrait changer aussi selon la langue dans laquelle l'œuvre est publiée. De fait, les traductions publiées des œuvres de Djébar possèdent toutes des couvertures différentes de la version originale, ce qui pourrait avoir un impact important sur la réception et l'interprétation du lecteur²²³. D'abord publiée en français en 1987, la première édition d'*Ombre sultane* ne portait aucune image. D'ailleurs, la traduction, publiée pour la première fois chez Heinemann en 1993, puis par la suite en 1997 chez Interlink, possède une image de couverture bien opposée à celle des nouvelles éditions françaises de 2006²²⁴.

Examinons d'abord le contraste entre la version française de 2006 et la traduction de 1993/1997. Ce qui nous frappe, c'est la qualité de l'image. Alors que la version standard (non pas de poche) affiche une reproduction d'une partie du tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*²²⁵, à savoir les deux femmes au centre de la toile qui se regardent, la traduction affiche une image presque caricaturale. De plus, les deux femmes se ressemblent à un tel point qu'on dirait des jumelles, ce qui n'est pas du tout le cas dans le récit. Bien évidemment, ici, l'éditeur de la traduction a choisi d'insister plus sur le lien avec *Les Mille et une nuits* et les personnages de Schéhérazade et de Dinarzade. Nous notons une

²²³ Ici, nous traiterons exclusivement d'*Ombre sultane*, car *La Soif*, l'autre roman du corpus, a été publié en 1957 sans image sur la couverture et n'a pas été réédité depuis. Par contre, la traduction, *The Mischief* (1958), publiée chez Simon & Schuster porte une image de couverture qui évoque la nature séduisante de la narratrice Nadia et insiste sur la juxtaposition des cultures occidentale et arabe. Au premier plan, nous retrouvons une voiture des années 1950 (symbole de liberté) sur laquelle une jeune femme habillée à l'occidentale s'appuie. Le langage du corps est assez sensuel surtout quand il est couplé à ses vêtements : un haut bandeau blanc et des capris blancs. Dans l'arrière fond est juxtaposée la culture arabe à l'aide des immeubles blancs et des palmiers. Voir Annexe A, Figure N.

²²⁴ Voir Annexe A, Figure J pour la traduction, Figure K pour l'édition régulière de 2006 et Figure L pour l'édition de poche de 2006.

²²⁵ Voir Annexe A, Figure M. Ce tableau réapparaît sur la couverture du recueil de nouvelles d'Assia Djébar portant le même titre : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002, [1980]. Nous traiterons de son importance un peu plus loin. Désormais, toute référence à cet ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée du sigle FAA.

différence alors entre ce sur quoi on insiste dans les deux versions; en français on évoque davantage la relation entre les femmes arabes et donc la culture et l'histoire orientales, voire orientalistes, tandis que la version anglaise relève plus du canon littéraire, assez connu sous le nom anglais, *The Arabian Nights*.

Or, le contraste entre les deux versions françaises, publiées chez le même éditeur dans la même année, est curieux. Comme nous venons de le mentionner, la première couverture évoque une complicité entre les deux personnages féminins en faisant allusion au harem dépeint dans la toile de Delacroix. Cette complicité est pourtant absente dans l'édition de poche, car il n'y a qu'une seule femme. Cette dernière est voilée et dessinée comme si l'on utilisait un crayon à la mine. Le résultat est donc une image très pâle retracée dans l'arrière-fond de la couverture. Il est possible de croire que l'image affichée sur la page couverture soit celle de Hajila, ce qui renforcerait le point de vue narratif. Puisque Hajila est l'objet de la plus grande partie de la narration contrôlée par Isma, il est normal qu'elle soit l'objet du regard des lecteurs éventuels. Cependant, ce fait devient aussi problématique une fois qu'on aura lu le roman et qu'on aura compris la relation de pouvoir qui existe non seulement entre les femmes du récit, mais aussi entre la femme occidentale et la femme orientale, une notion exploitée par Hajila lors de ses sorties en ville. Le malaise évoqué par l'image de couverture réussit donc à faire sentir au lecteur la tension ressentie par les femmes du récit. De même, il est évident qu'*Ombre sultane* prouve nos hypothèses quant au pouvoir du choix d'image qui sert soit à guider, soit à contaminer l'impression du lecteur. La fonction de l'image qui sert de premier contact avec le lecteur se couple ensuite à celle des autres éléments paratextuels, notamment l'épigraphe et la dédicace.

III. L'épigraphe et la dédicace

Quelle est alors la fonction de l'épigraphe et de la dédicace? Nous aimerions voir comment des indications paratextuelles, plus *textuelles* que les indications *visuelles* d'une image sur la couverture par exemple, influencent la lecture de l'œuvre et aident à l'insérer dans un système de « biens culturels²²⁶ ». Aussi, contrairement au choix d'image ou de reliure fait par l'éditeur, ces insertions paratextuelles proviennent plus certainement de l'auteure et nous permettent donc de tirer certaines conclusions par rapport aux choix actifs, voire agents, de la part des écrivaines dans le but, soit de présenter certaines influences des pouvoirs dominants, soit d'orienter notre lecture en faisant allusion aux éléments extratextuels qui ont éventuellement eu un effet sur la rédaction de l'œuvre.

Assia Djébar

L'épigraphe²²⁷ qui se trouve dans le premier roman de Djébar, *La Soif*, est la suivante :

« la moitié de moi se moque de l'autre »

- (JOUBERT.)

Nous considérons la présence de cette épigraphe comme étant particulièrement révélatrice, surtout en raison du fait que *La Soif* est le premier roman publié de Djébar. D'emblée, cette citation renvoie au thème central du roman, celui de la quête d'identité et la tension qui s'opère entre les volontés ou les désirs féminins et les contraintes d'une société patriarcale. Elle fait allusion également à l'entre-deux dans lequel vivent Jedla et Nadia en ce qui

²²⁶ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 249.

²²⁷ Nous reproduirons les épigraphes telles qu'elles se trouvent dans les récits originaux.

concerne l'amour des hommes, tiraillées entre la tradition et la modernité, le désir et le devoir, la liberté et la prison. Jedla alterne constamment entre l'idée d'aimer ou de quitter son mari tandis que Nadia hésite entre une vie traditionnelle de jeune mariée et une vie plus moderne où elle serait libre, seule.

En outre, cette épigraphe fait allusion également au côté biographique ou réaliste de la publication; d'abord parce que nous pourrions créer un parallèle entre l'entre-deux que vivent les femmes du récit et l'entre-deux que ressent le peuple algérien autour de l'année 1957, c'est-à-dire au moment où le peuple algérien a été pris au milieu de deux influences conflictuelles. D'un côté, il se sent rattaché au pays natal, l'Algérie, et toute la culture arabe, mais d'un autre côté, il a vécu plusieurs années de colonisation et a réussi donc à apprivoiser en quelque sorte l'influence occidentale, dont ont profité, d'ailleurs, les étudiants sur le plan de l'éducation ou les femmes sur le plan culturel. Ensuite, pour ce qui est du concept de l'entre-deux culturel qui sous-tend toute l'œuvre de Djébar, l'épigraphe rappelle aux lecteurs l'hybridité identitaire de l'auteure.

Dans le même ordre d'idées, l'épigraphe d'*Ombre sultane* reflète le thème de son œuvre ainsi que le ton du roman :

« Jamais la lumière ne m'a paru si belle »

Pierre BONNARD, 1946.

Il y a un contraste évident entre le titre qui parle d'*ombre* et l'épigraphe qui évoque la lumière. Nous retrouvons dans le texte ce contraste qui insiste sur la dichotomie ombre/lumière, intérieur/extérieur, prison/liberté, voilée/nue. De plus, la *lumière* est associée à la beauté (*belle*), ce qui nous pousse à nous demander si nous devons déduire que l'*ombre*

est *laide*. Si l'ombre est laide, et conséquemment non voulue, est-ce que cela fournit un indice au lecteur quant aux projets de Hajila, soit de vouloir sortir de son ombre imposée par le voile, de sortir de l'ombre de la maison imposée par le mari, et aussi de sortir de l'ombre créée par la deuxième épouse? De cette manière, l'épigraphe accorde d'amples pouvoirs à Hajila, surtout dans l'édition de poche de 2006, où, comme nous l'avons constaté, elle serait l'objet non seulement du regard et de la narration d'Isma, la première épouse, mais aussi du regard des lecteurs éventuels.

Maïssa Bey

Alors que les deux romans de Djébar possèdent des épigraphes signifiantes, les deux œuvres de Maïssa Bey contiennent des dédicaces importantes. D'abord, pour *Sous le jasmin la nuit*, nous retrouvons la mention suivante :

« À Christiane, l'amie retrouvée ».

De même, pour *Au commencement était la mer*, nous retrouvons la dédicace suivante :

« À Martine Marzloft,

Sans qui ce livre ne serait pas ».

Dans les deux cas, Bey remercie une autre femme, renforçant l'importance des réseaux de femmes sur le plan de l'agentivité. La solidarité entre femmes s'avère un des éléments clés du passage vers un espace ou un état agent; une solidarité authentique dans la mesure où les femmes s'acceptent et se reconnaissent, au lieu de se tuer symboliquement.

Le deuxième roman nous intéresse davantage puisqu'il possède non seulement une dédicace, mais aussi une épigraphe considérablement révélatrice sur le plan thématique de l'œuvre. Elle apparaît à la deuxième page, à la suite de la dédicace comme suit :

« Je ne suis ni lourd ni léger

Ni solitaire ni peuplé

Nul ne peut séparer

Ma chevelure de mes bras

Ni ma gorge de son silence

Ni ma lumière de ma nuit »

Paul Éluard

« Blason dédoré de mes rêves »,

Poésies ininterrompues

Le thème récurrent de l'entre-deux est apparent dans ces vers de l'épigraphe par l'évocation de plusieurs dichotomies : lourd/léger, solitaire/peuplé, voix/silence, lumière/obscurité. Ce qui importe davantage, c'est l'idée du silence puisqu'il accompagne la protagoniste tout au long du récit. Ces vers arrivent à créer l'image du silence lourd, le silence peut-être du non-dit, qui ne peut point se séparer de la gorge. Cette image puissante nous force à penser à la fin du roman où Nadia ouvre finalement la bouche pour *se* dire, pour tout raconter. Elle ne peut plus supporter le silence qu'elle garde face à ses expériences, face à son existence et elle en meurt. En d'autres mots, Nadia est prête à mourir pour ne plus être soumises aux impositions de son frère, de sa culture, du patriarcat. Elle préfère tout dire, ne plus accepter ce silence qui lui est devenu anormal. Elle veut être vraie, être agente.

Nina Bouraoui

À la suite d'une dédicace simple :

« À *Pauline* »

l'épigraphe qui se trouve dans le roman *Avant les hommes* est la suivante :

« Get me away from here, I'm dying. »

Belle and Sebastian.

La remarque la plus évidente est que de tous les textes, cette épigraphe est la seule qui est en anglais. Ce qui nous vient à l'esprit, peut-être en raison de notre culture occidentale anglophone d'enfance, sont les films de Walt Disney, *La Petite sirène* et *La Belle et la bête*. Par la suite, nous avons en tête tout ce qui entoure le mythe de l'amour des princes et des princesses où la pauvre femme doit subir de graves transformations (par exemple, se faire magiquement transformer en princesse comme Cendrillon, se faire empoisonner comme la Belle du bois dormant ou voir sa queue se transformer en jambes humaines comme la Petite Sirène) afin d'attirer l'attention du prince.

Mais en fait, ce à quoi Bouraoui fait référence est le groupe anglais, Belle and Sebastian. Leur chanson, « Get me out of here, I'm dying », vient de leur album, *If you're feeling sinister*, paru en 1996²²⁸. En effet, les paroles de la chanson²²⁹ reflètent mieux le thème du roman où Bouraoui met en œuvre cette fois-ci un homme en position de

²²⁸ Voir le site web officiel du groupe : www.belleandsebastian.com.

²²⁹ Voir Annexe B, Figure A.

subordonné puisqu'il souffre d'un amour pour un autre homme qui ne se réalisera jamais. Bouraoui renverse le système de pouvoir, elle renverse les rôles traditionnels du mythe des contes de fées et elle présente autre chose, quelque chose qui bouscule l'idéologie patriarcale dominante de l'amour.

Afin de conclure partiellement sur les détails ci-dessus, nous aimerions souligner le fait que dans tous les cas, si l'auteure inclut une épigraphe, elle provient d'un autre texte écrit par un homme : Joubert, Éluard, Belle and Sebastian. Mais, pour ce qui est des dédicaces, elles sont toujours destinées aux femmes. Ceci nous permet de tirer quelques conclusions. D'abord, comme nous l'avons mentionné plus haut, en dédiant leur œuvre à une autre femme, les écrivaines réussissent à créer des réseaux féminins, des solidarités, lesquels sont souvent à l'œuvre dans leurs écrits. De cette façon, l'écrivaine émule ses personnages féminins et parvient à avoir un impact important également sur le lecteur. De plus, en reprenant des textes écrits par des hommes, les écrivaines soulignent bien le cadre dominant du marché des biens culturels, pour reprendre les termes de Genette, auquel leurs écrits répondent dans le but de créer leur propre cadre littéraire.

Chapitre deux : L'architextualité

D'après Gérard Genette, la relation architextuelle est la plus abstraite de tous les éléments de la transtextualité dans la mesure où elle consiste en « l'ensemble de catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier »²³⁰. Alors que l'appartenance à un genre littéraire est parfois explicitée par l'éditeur ou l'auteur qui affiche les mots « roman » ou « essai » à la page de couverture, la plupart du temps cette décision, voire ce jugement, est celle du lecteur. En d'autres mots, ce sont les connaissances ou l'expérience du lecteur qui guident sa réception de l'œuvre. Chez Genette, cette appropriation du texte fait partie du contrat de lecture qui prend forme entre le lecteur et l'écrivain.

D'après Donald Bruce, les éléments architextuels sont des structures discursives qui aident le lecteur, dépendamment de son « expérience » en lecture, à déterminer le statut générique de l'œuvre. En effet, « les exemples sur lesquels on s'appuie pour déterminer le statut d'un texte particulier ont tendance à se réaliser plus concrètement aux niveaux hypertextuel et intertextuel. Cela crée dès le début un mouvement réciproque entre les niveaux plus *abstrait*s et les niveaux *concrets* »²³¹. Ce qui rend cette conception de l'architextualité problématique est le fait que Bruce tend à privilégier l'adoption d'un modèle interdiscursif à la place d'un modèle transtextuel, n'écartant pas les éléments discursifs d'une analyse textuelle. Étant donné que notre méthode permet une analyse interdiscursive qui s'effectue de façon indépendante de l'analyse (intra)textuelle, nous écarterons de cette étude architextuelle les éléments discursifs, c'est-à-dire les modes

²³⁰ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 256, qui cite Genette.

²³¹ *Ibid.*, p. 258.

d'énonciation et les types de discours. Ce qui reste et ce qui sera le centre d'intérêt de notre chapitre sur l'architextualité est le genre littéraire, c'est-à-dire ce qu'il permet à l'écrivaine d'accomplir sur le plan de l'agentivité littéraire. En effet, il est important de noter que dans son ouvrage sur la constitution d'un sous-champ au féminin, Isabelle Boisclair soulève l'idée selon laquelle « les femmes ont été longtemps cantonnées dans leurs genres littéraires différents de ceux des hommes, leur habitus ne les encourageait pas à investir les pratiques littéraires légitimées²³² ». Dans les pages qui suivent, il sera question de montrer la façon dont les femmes se servent des genres littéraires « typiquement » masculins tel le roman afin de faire entendre leur voix. Nous soulignerons également l'acte d'appriivoiser d'autres genres littéraires tels que l'essai et la nouvelle dans le but de se différencier de l'écriture masculine et de cultiver la prise de pouvoir au féminin.

I. Le roman au féminin en Algérie

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, le roman est considéré comme étant le genre canonique des XVIII^e et XIX^e siècles en France, en Angleterre et en Allemagne : de *Robinson Crusoë* (1719) ou *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe en Angleterre, du bildungsroman *Wilhelm Meister* (1796) de Goethe ou les romans gothiques allemands, jusqu'aux nombreux romans romantiques et réalistes publiés en France au XIX^e siècle. À l'époque où les écrivaines de notre corpus commencent à publier, la seule littérature maghrébine « connue et diffusée à l'étranger » est celle écrite en français par les hommes; on peut « même préciser qu'il s'agit presque exclusivement du roman²³³ ». Cette idée est essentielle à notre étude sur le roman, car elle illustre bien le rapport de pouvoir

²³² Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 53.

²³³ Charles Bonn, *op. cit.*, p. 7.

symbolique entre le champ dominant et le champ émergent qui s'est établi d'abord chez les écrivains algériens masculins et par la suite chez les femmes écrivaines.

En effet, nous savons que le roman algérien national est né dans le but de prouver au pouvoir colonial, ou encore aux détenteurs de ce pouvoir, que l'Algérie possédait une culture et qu'elle était capable de concurrencer le pouvoir français dans le domaine littéraire. Comme Bonn le dit, il faut éviter de voir le roman algérien national dans une optique réductrice, c'est-à-dire de le considérer uniquement du point de vue sociologique qui fait des romans « de simples *documents* sur le Maghreb et son Histoire²³⁴ ». Au contraire, il faut chercher « à dégager *l'articulation* de ces écritures » et à les étudier « dans leur *fonctionnement*, par rapport à leurs lectures, et par rapport également aux différents discours autres, face auxquels et dans lesquels ils s'inscrivent²³⁵ ». De cette manière, ce n'est pas seulement ce qui est traité dans l'œuvre romanesque qui intéresse le critique littéraire, mais aussi le fonctionnement du roman en tant que tel, en tant que vaisseau qui livre un contre-discours au public ciblé.

Or, c'est sur ce point que nous voulons insister. Le concept de l'*habitus* ainsi que celui du sous-*habitus* au féminin, permet de voir dans la parution du roman au féminin une preuve que les femmes écrivaines sortent parfois (ou font partie) du même système ou *habitus*, que les hommes. En d'autres mots, les hommes qui publiaient des romans nationaux et nationalistes en publiaient d'abord justement parce que le genre privilégié par les Français était le roman. Ensuite, ils en publiaient parce que le roman comme genre leur permettait de valoriser le point de vue algérien, de faire l'éloge de la terre algérienne, et créer des

²³⁴ Charles Bonn, *op. cit.*, p. 9 (c'est l'auteur qui souligne).

²³⁵ *Ibid.* (c'est l'auteur qui souligne).

scénarios où le colonisé dominait. Les femmes écrivaines partagent cette volonté de prouver leurs capacités littéraires en s'appropriant le genre romanesque, mais elles ont un deuxième objectif : celui de s'opposer à la fois au discours colonial et au discours patriarcal, voire au discours nationaliste qui ne tient pas compte de la liberté de la femme. De cette façon, la parution du roman au féminin en Algérie marque une étape vers la constitution d'un sous-champ réservé aux femmes en Algérie. La production de nouveaux savoirs, de nouveaux biens symboliques entraîne ainsi la production d'une nouvelle vérité à travers laquelle les femmes algériennes articulent leur pouvoir.

Selon Isabelle Boisclair, le processus constitutif d'un sous-champ au féminin dépend largement des conditions de publication. L'idée que nous aimerions retenir ici de l'étude de Boisclair est la suivante : en publiant des romans, les femmes écrivaines ont commencé à rivaliser avec les hommes « en brisant le monopole des agents et des instances (masculins) en place²³⁶ » afin de faire entendre la voix féminine et privilégier une perspective de la femme musulmane dans la société algérienne. En examinant le *fonctionnement* du roman au féminin dans son ensemble ainsi que de ce qui est permis aux niveaux énonciatifs grâce à cette forme romanesque, nous déterminerons dans quelle mesure l'architextualité des romans, c'est-à-dire l'appartenance au genre littéraire romanesque, est un choix agent.

Bouraoui

Les deux romans de Nina Bouraoui à l'étude font preuve d'une liberté d'expression authentique puisqu'ils réussissent à privilégier la voix et la perspective de deux personnages normalement réduits au statut d'*in-fans*. Dans le cas plus particulier de *La voyeuse interdite*,

²³⁶ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 59.

le roman fournit l'occasion à la narratrice de raconter en long et en large ses expériences, ses rêves, ses cauchemars et tout ce qu'elle n'a pas le droit de dire devant son père. Le roman permet à Bouraoui de confondre la réalité et le rêve, voire le cauchemar :

Mon corps cédait alors à l'appel du sommeil [...] et le rêve recommençait, semblable au précédent. [...] Le chant des arbres qui saignent m'appelle, sans crainte, j'abandonne alors la clairière, lieu inodorant dont la stérilité est évidente. [...] J'enduis mon visage d'extase sécrétée généreusement par les arbres mobiles, je me roule dans l'herbe, déclame des vers bucoliques et bénis la nature, le vin et la jouissance! les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage et l'humectent d'un délicieux parfum ambré [...]. [S]ous mes yeux, s'opérait l'étrange alliance de deux natures incompatibles. Facinée par l'écosystème fou, je gisais sur le sol les yeux grands ouverts, avide d'images et soûle d'oxygène. [...] Soudain, la terre accoucha par césarienne d'un monstre noir, fluide et odorant : une nappe de goudron jaillit sous les pieds des danseurs et se dressa en colcrete, dure et infranchissable. [...] Le goudron envahissait peu à peu la forêt. [...] Nous étions trop heureux, il fallait payer. [...] [L]a douleur de l'extase suspendue rompait avec force mon ventre d'où sortait en une colonie de chairs monstrueuses mes entrailles nues et écarlates. [...] Il ne restait de moi qu'une empreinte difforme : un corps noir au ventre béant. Je me réveillais à ce moment-là avec la bonne surprise d'avoir un ventre intact! je transformais cependant mon rêve en présage (VI 110-114).

Cette dernière phrase nous montre à quel point la narratrice est consciente de son rêve et les actions qui y ont eu lieu. La frontière entre sa réalité et son monde de rêve est brouillée, car elle est capable de créer des liens avec son avenir. Elle constate que cette nuit qu'elle prévoit dans son rêve sera sa fin tragique et elle voit sa chambre dans laquelle elle est emprisonnée comme étant la clairière où toutes les violences auront lieu.

Rempli d'images reliées à la maternité et à la sexualité, le passage nous révèle les inquiétudes dont la narratrice souffre. À cause du modèle paternel et de l'attitude de ses parents envers la maternité et la sexualité²³⁷, la narratrice évoque ses peurs quant à son avenir de jeune mariée par le biais d'un rêve, d'un cauchemar. La forme romanesque permet

²³⁷ En plus des relations sexuelles entre ses parents qui sont décrites comme étant des viols, il y a plusieurs images troublantes par rapport à la maternité, à savoir la mère qui se débarrasse de son bébé mort dans la toilette ou la manière très peu maternelle dont la mère s'occupe de ses enfants.

ainsi de créer des liens entre les expériences négatives vécues par la narratrice et celles racontées au début du texte ainsi que les craintes réelles qu'elle expose dans le passage irréel.

Afin de dégager l'importance de cette juxtaposition de registres, il faut recourir à la distinction qu'établit Vincent Jouve entre « les récits de pensées » et « les récits de paroles ». Le récit de paroles, comme l'indique le terme, rapporte les paroles d'un personnage soit de façon indirecte (*discours transposé* ou *style indirect libre*) soit en les narrativisant. Autrement dit, on rapporte les paroles comme un événement quelconque, soit directement à l'aide d'une citation exacte (*discours rapporté*) soit en adoptant un *style direct libre* où « seul le contexte permet de comprendre qu'il s'agit des paroles d'un personnage²³⁸ ». Le récit de pensées adopterait les mêmes techniques narratives qu'un récit de paroles, sauf qu'il rapporterait cette fois-ci les pensées d'un personnage. Du point de vue pratique, c'est-à-dire si nous nous intéressons à la manière dont le vécu ou la parole est rapporté, les deux concepts reviendront au même. Pourtant, ce qui nous semble intéressant est la manière dont ces deux transpositions textuelles relèvent de l'agentivité.

Autrement dit, puisque le roman de Bouraoui réussit à présenter plusieurs types de récits à l'intérieur d'un seul texte, l'auteure nous permet d'apprendre de nombreux détails sur divers aspects de la personnalité du personnage principal. Tout ce que Fikria est incapable de dire, soit parce qu'on lui interdit la parole, soit parce qu'elle n'ose pas se prononcer, elle réussit à l'exprimer grâce au récit de pensées. Sous forme de rêves, ces récits révèlent les pensées profondes de la fille et deviennent une manière agente de parvenir à

²³⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 30-31.

s'exprimer, et ce, en devenant sujet de son propre discours qui dénonce l'interdit patriarcal. Autrement dit, bien qu'elle soit une voyeuse interdite, Fikria est agente, car Bouraoui lui donne une voix et lui offre l'occasion de réfléchir. Le lecteur est donc tenu de l'écouter, de l'entendre, même si elle est qualifiée ailleurs d'interdite.

Djebar

La Soif, le premier roman d'Assia Djebar, est aussi un des premiers romans à être publiés par une femme en Algérie, témoignant ainsi de l'accession des femmes algériennes au le domaine littéraire. Deux écrivaines à publier avant Djebar sont Taos Amrouche avec *Jacinthe noire* qui a paru en 1947 et Djamila Debèche qui a écrit *Leïla, jeune fille d'Algérie* également en 1947 ainsi que *Aziza* qui a paru en 1955²³⁹. Il est important de nous attarder sur la parution de ces deux romans, car ils servent de phares quant à l'émergence du sous-champ au féminin.

Plusieurs critiques soutiennent que la vague littéraire du roman algérien a commencé avec la publication du roman de Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, en 1950. Or, les deux romans publiés par des femmes trois ans auparavant incarnent plusieurs aspects de ce qui allait devenir le champ national, notamment deux des thèmes principaux, à savoir la marginalité et l'exil, considérés comme étant « *hitherto unexplored pressing issues [...], which were to act as centrifugal forces in later Algerian novels*²⁴⁰ ». En plus, c'est grâce à ces deux romans que la femme se trouve au premier plan. Chez Debèche, le personnage principal est une femme éduquée qui fait face aux valeurs et aux croyances de sa famille

²³⁹ Farida Abu-Haidar, « Unmasking Women : The Female Persona in Algerian Fiction », *African Francophone Writing: A Critical Introduction*, Laïla Ibnlfassi and Nicki Hitchcott (dir.), Oxford, Berg Publishers, 1996, p. 71.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 70.

dans le but de trouver son propre bonheur en aidant les autres, tandis que le personnage principal chez Amrouche, toujours une femme, raconte ses sentiments de marginalité dans une école catholique à Paris. Comme l'affirme Abu-Haidar, ces deux romans méritent des acclamations particulières « *in their pioneering approach, especially when one stops to think that in other Arabo-Islamic parts of the world at that time hardly any headway had been made by women writers and little importance given to women's issues in fictional works by male authors*²⁴¹ ».

Contrairement à ces romans, qui partagent les objectifs du roman national algérien, *La Soif* est construit expressément dans le but de créer un contraste entre les écrits des hommes, tant nationaux que nationalistes, et ceux des femmes. Alors que le roman national renforçait la dichotomie entre le soi et l'autre, bien qu'il ait repositionné l'Algérien en tant que sujet du discours, le roman au féminin s'avère plus complexe. En effet, celui-ci reprend certains éléments du conflit colonial en évoquant la guerre d'Indépendance, mais, il privilégie davantage tout ce qui n'est point l'intérêt du patriarcat. Ainsi, le jugement de plusieurs critiques qui soutiennent que *La Soif* aurait pu être tout simplement « un roman à l'eau de rose²⁴² », c'est-à-dire un roman qui traite de l'éducation sentimentale, s'avère non fondé. Il faut ajouter que Djébar répondait d'abord à la critique algérienne, qui, d'après Mortimer, était « froide sinon hostile²⁴³ », en disant qu'elle n'avait pas pris ce roman au sérieux. Toutefois, elle se reprend en 1968 et encore en 1988 en ajoutant les commentaires suivants :

²⁴¹ Farida Abu-Haidar, *op. cit.*, 1996, p. 71.

²⁴² Bedi Djebnoun, « Naissance d'un "air de flûte" », *Arabies*, vol. 2, no. 1, 1987, p. 84.

²⁴³ Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 2008, p. 92.

Vivant alors en plein les incidents de la guerre d'Algérie, il aurait été indécent de ma part d'utiliser cette vie comme thème. D'une part, je me méfiais, je me méfie toujours d'une littérature à priori de témoignage; d'autre part, parce que j'écrivais en français [...]. [J]'écris pour cacher ce qui me semble le plus important, non pour exprimer simplement naturellement²⁴⁴.

Il me semble que *La Soif* est un livre qui n'a pas vieilli; il se voulait hors actualité. [...] L'important, il me semble, était la concision, la sobriété du style, la rapidité. [...] Ce qui vient de l'Algérie dans le roman, c'est le soleil; la jeune fille aurait pu être de n'importe où²⁴⁵.

En effet, cette petite histoire d'amour apporte bien plus sur le plan de l'agentivité en ce qui concerne le fonctionnement architextuel. Autrement dit, *La Soif* devient la preuve que les femmes algériennes ont commencé à « investir les pratiques littéraires légitimées²⁴⁶ » du roman, ce qui permet de mettre en œuvre un personnage féminin dont les caractéristiques bien développées facilitent l'orchestration de bien plus qu'une simple histoire d'amour. En participant à l'accession au domaine littéraire en s'appropriant un genre longtemps privilégié par les hommes (français et algériens), les écrivaines algériennes provoquent

inévitavelmente des transformations au sein du champ. Un des principaux effets de leur accession au centre est la division de la position centrale auparavant détenue par des instances masculines. Un des pouvoirs que confère à son occupant la position centrale est le pouvoir de décréter la légitimité littéraire. Des femmes ont désormais leur mot à dire dans cette opération de définition qui a aussi fonction de désigner ce qui est littéraire²⁴⁷.

La Soif, œuvre littéraire, attribue le rôle central à un personnage féminin qui fait preuve d'une liberté de parole, de réflexion et de déplacement, ce qui permet également à l'écrivaine d'aborder des sujets tabous reliés aux femmes. Ainsi, Djébar est capable de réorienter l'optique du lecteur contemporain quant au rôle que joue la femme algérienne dans la société, notamment en période de guerre. Nous y retrouvons alors un récit qui

²⁴⁴ Clarisse Zimra, citée par Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 2008, p. 92-93.

²⁴⁵ Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 1998, p. 198.

²⁴⁶ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 53.

²⁴⁷ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 69.

privilégie le pouvoir de la femme et sa liberté, image qui fait écho au rôle que jouaient les femmes d'abord dans les manifestations sur le campus universitaire, ensuite dans la guerre d'Indépendance.

Certes, l'intrigue traite de l'amour entre Nadia et Hassein, mais il aborde également l'amour de Nadia envers le mari de son amie, ses fiançailles rompues et même un amour entre Nadia et Jedla qui frôlerait l'indécence. Aussi, tout comme le roman national qui voulait valoriser le point de vue algérien, *La Soif* réussit à faire entendre des perspectives féminines sur des sujets particulièrement intimes pour les femmes du récit, et donc, par extension, pour les femmes issues de la société dont parle le roman. C'est le cas des questions de la maternité, de l'avortement et surtout de la réputation précieuse de la femme musulmane. De cette manière, le roman traite des sujets qui ne sont jamais remis en cause par la société traditionnelle au sein de laquelle vivent les femmes²⁴⁸. Djébar évoque le manque d'intérêt des hommes pour ces questions à la fin de *La Soif* lorsque Jedla meurt à cause de sa décision de se faire avorter. C'est également le cas à la fin d'*Au commencement était la mer* quand le frère tue Nadia pour la punir d'avoir eu une relation sexuelle avec un homme alors que l'amant n'est nullement puni.

Presque trente ans plus tard, Djébar publie *Ombre sultane*, un roman qui parle encore de la relation problématique entre deux femmes associées toutes les deux d'une façon semblable au même homme. Alors que *La Soif* insiste sur l'amour dans toutes ses manifestations, c'est-à-dire, le mariage, l'amitié, l'infidélité, *Ombre sultane* aborde ce sujet

²⁴⁸ Dans son étude sur la femme battue, Anne-Marie Miraglia cite le Coran (Sourate IV, 34) afin d'illustrer jusqu'à quel point le rejet de ladite violence est difficile quand on sait que ce livre religieux qui guide leur vie « conseille à l'homme de frapper la femme qui ne lui est pas obéissante et que, d'autre part, l'éducation de la petite fille est fondée sur la soumission » (« Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane* », dans Assia Djébar, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 193).

de façon différente. L'institution traditionnelle du mariage polygame est représentée non pas du point de vue religieux ou patriarcal, c'est-à-dire par rapport aux sentiments et à la perspective du mari ou même des règles annoncées dans le Coran, mais plutôt du point de vue des femmes impliquées. *Ombre sultane* accorde une voix aux femmes souvent réprimées ou, comme pour les femmes du récit, impliquées contre leur gré dans un mariage. Par exemple, nous sommes témoins des tentatives nombreuses de l'homme de consommer le mariage, acte considéré comme un viol par Hajila.

De plus, *Ombre sultane* a une fonction plus large étant donné qu'il est le deuxième volet d'une trilogie²⁴⁹. Même si *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* reprennent des événements Historiques (culturels, langagiers et politiques) dans une optique féminine, *Ombre sultane* ressemble beaucoup à *La Soif* dans la mesure où l'intrigue repose principalement sur la vie, le personnel, le quotidien de la femme. Bien évidemment, ceci ne s'accomplit que difficilement dans un vide, c'est-à-dire que certaines réalités, comme l'influence occidentale, sont impossibles à nier. Cette influence est exemplifiée par le fait que Hajila se compare aux femmes occidentales, françaises et libres lors de ses sorties²⁵⁰.

Il est intéressant de voir la place qu'occupe ce deuxième volet romanesque dans l'ensemble de la trilogie. Ce n'est certainement pas pour rien que, traitant principalement des vies des femmes, il se trouve au centre, voire au cœur du groupe de textes, entouré de violence, de guerre et d'injustices. Les critiques ont beaucoup étudié *L'Amour, la fantasia* et

²⁴⁹ Ici, nous adoptons le terme trilogie pour parler de *L'Amour, la fantasia*, *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*, parce que bien qu'on ait annoncé la publication d'un dernier volet afin d'achever ledit quatuor, ce dernier n'existe toujours pas.

²⁵⁰ En fait, c'est l'image d'une Algérienne dehors sans voile qu'elle voit tandis qu'elle est voilée et à l'intérieur de la voiture qui l'incite à vouloir sortir (OS 42); elle a « l'esprit envahi » (OS 44) par cette vision. Lors de ses sorties, elle voit non seulement des Algériennes « nues » mais aussi des Françaises.

aussi, mais à un moindre degré, *Vaste est la prison*²⁵¹. Le premier roman décrit la guerre d'Algérie et la prise d'Alger en 1830, « la défaite militaire qui condamne [le] pays à cent trente ans de domination coloniale française²⁵² ». Ces passages sont intercalés de passages plutôt autobiographiques ou fictifs tout comme dans *Vaste est la prison* où le lecteur fait face à l'alternance entre un « je » fictif multiple et des passages tant fictifs qu'historiques. Cette fois-ci, les passages historiques remontent encore plus loin dans le passé que ceux du premier volet de la trilogie, en évoquant la stèle de Dougga et l'histoire de la langue en Algérie.

Dans *Vaste et la prison*, l'histoire de Tin Hanan « évoque[] la résistance muette des femmes²⁵³ ». Tin Hanan représente n'importe quelle femme et toute femme. Femme berbère née au IV^e siècle, Tin Hanan et ses ancêtres gardent et protègent la langue. Djébar écrit qu'elle « imagine donc la princesse du Hoggar qui, autrefois dans sa fuite, emporta l'alphabet archaïque, puis en confia les caractères à ses amies, juste avant de mourir » (VP 164). Le choix précis des mots est ici essentiel à la compréhension de la métaphore de la valorisation de la langue maternelle. Tin Hanan *confie* à ses *amies* les caractères de cette langue plus anciens que ceux qu'ils trouvent sur la stèle. Djébar présente cet alphabet comme un secret féminin que seules les femmes comprennent et dont seule la mort les sépare.

Ombre sultane a une structure très différente des deux autres volets. En effet, l'Histoire y est absente et Djébar privilégie l'histoire des femmes et leur quotidien, sujets qui

²⁵¹ Désormais, toute référence à ces ouvrages paraîtra entre parenthèses dans le corps du texte précédée des sigles AF et VP.

²⁵² Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 2008, p. 91.

²⁵³ Mounia Benalil, *La Carnavalisation de l'Orient dans la prose narrative francophone (post)moderne (Québec et Maghreb)*, Thèse doctorale, University of British Columbia, 2003, p. 260.

demeurent au centre de la trilogie et qui sous-tendent l'œuvre en général. L'important, à la lumière de ce constat, est qu'à travers ce roman, Djébar diminue l'importance et le pouvoir accordés aux hommes. Selon Mortimer, la remarque de Zimra qui soutient « que dans cette société profondément patriarcale, l'homme qui semble tirer les ficelles est moins important qu'on le croirait; il est souvent tout simplement accessoire²⁵⁴ ». *Ombre sultane* renverse les relations de pouvoir traditionnelles entre l'homme, voire le mari qui prend plusieurs femmes, en mettant en scène une femme (Isma) qui divorce d'avec l'homme et qui choisit elle-même la deuxième épouse (Hajila) qui prendrait soin de ses enfants. Ce renversement paraît également dans les insertions d'intertextes qui sont tirées des *Mille et une nuits*. Une lecture agente de ce texte oriental montrerait que ce sont les femmes qui contrôlent leur destin en trompant le sultan, détenteur de pouvoir traditionnel, et en contrôlant la narration principale des contes. De cette manière, avec les personnages fictifs du récit premier, Isma et Hajila, comme avec ceux qui les réfléchissent en référence intertextuelle, Djébar fait abstraction du pouvoir de l'homme en insistant davantage sur la force des femmes.

Sebbar

La femme se trouve également au centre de la trilogie de Sebbar, *Shérazade*. Tout comme dans la trilogie djébarienne, deux des trois volets sont beaucoup plus étudiés par les critiques que celui que nous analysons. Dans le premier volet, *Shérazade : 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*²⁵⁵, on rencontre Julien, personnage présent tout au long de la trilogie, fils d'un père instituteur français et d'une mère pied-noir. Julien rencontre Shérazade dans un *fast-food* à Paris où il est enchanté par cette dernière. Aussi, l'aventure s'amorce-t-elle :

²⁵⁴ Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 2008, p. 96.

²⁵⁵ Paris, Stock, 1982.

Shérazade s'ouvre à des expériences diverses et nombreuses rusant avec son identité et avec la loi et brisant toute notion préconçue de la femme algérienne contemporaine. Dans le deuxième volet, *Les Carnets de Shérazade*²⁵⁶, s'ajoute à cette histoire la relation qu'elle entretient avec Gilles, un conducteur de camion qui facilite les fugues qu'elle fait à l'intérieur de la France. Adoptant le rôle de conteuse tout comme sa contrepartie mythique, Shérazade lui raconte ses aventures et ainsi « trace, dans la France contemporaine, sa géographie lyrique et amoureuse et invente une terre nouvelle à la croisée de l'Orient et de l'Occident²⁵⁷ ». C'est dans le troisième volet que ses fugues prennent de l'ampleur puisqu'elle quitte la France pour traverser des pays du Moyen-Orient dont certains sont en période de guerre.

La trilogie de Sebbar diffère de celle de Djébar dans la mesure où nous retrouvons un fil conducteur plus évident, grâce au personnage éponyme qui revient à chaque volet. C'est surtout cet aspect qui souligne l'agentivité de Shérazade, car, elle occupe seule le rôle central. Peu importe où elle va, le lecteur la suit. Dans *Le Fou de Shérazade*, elle traverse plusieurs pays, plusieurs continents même, afin de trouver sa liberté. Mise à l'épreuve à de nombreuses reprises, notamment quand elle est emprisonnée à Beyrouth, Shérazade retrouve finalement sa liberté après de très longues fugues auprès de sa mère, de sa sœur, des filles de son village natal et de Julien : le fou de Shérazade. Elle oblige les lecteurs à la voir en mouvement, en liberté physique et géographique totale et en quête de sa liberté symbolique. Cette dernière est saisie à la fin du troisième volet grâce à plusieurs événements : d'abord, elle n'est pas un objet contrôlé par Julien, car elle a le contrôle de ses propres mouvements

²⁵⁶ Paris, Stock, 1985.

²⁵⁷ Leïla Sebbar, *op. cit.*, 1985, quatrième de couverture.

et de ses décisions tout au long des récits; ensuite, elle ne répond qu'à ses propres besoins même si cela veut dire qu'elle ferait attendre toute l'équipe de tournage du film dont elle est la vedette; et finalement, elle réussit à inspirer les autres filles de son village, ce qui est considéré comme le geste d'une véritable liberté d'expression.

Par ailleurs, il serait intéressant de nous attarder quelques instants sur les manifestations de l'agentivité architextuelle dans l'œuvre de Djébar et de Sebbar dans leur ensemble. Le parcours de chaque écrivaine fait preuve de périodes distinctes dans l'évolution de son écriture, lesquelles semblent avoir un objectif différent en fonction du genre apprivoisé. Dans un premier temps, si nous examinons l'œuvre de Djébar, nous pouvons identifier quatre périodes de rédaction²⁵⁸ :

- 1) L'initiation à la publication et les romans de jeune adulte : 1957-1967. Cette période comprend la publication de *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*. Cette période d'écriture est consacrée principalement à des récits personnels, surtout dans le cas des deux premiers romans où le lecteur rencontre une protagoniste qui se cherche et qui essaie de concilier ses besoins et ses désirs avec les mœurs de la société musulmane. Il faut aussi mentionner que dans son ensemble, cette période de création, qui commence bien avant l'Indépendance, nous initie aux thématiques récurrentes chez Djébar, à savoir la présence féminine non seulement dans la vie quotidienne, mais dans les événements marquants de

²⁵⁸ Le site internet officiel de l'auteure recoupe différemment ces quatre périodes. De fait, notre classification diffère en ce qui concerne l'emplacement du roman *Les Nuits de Strasbourg* ainsi que les dates de la dernière période de rédaction. Cette classification découle de lecture qui adopte l'approche agentiviste au lieu d'une approche historique qui tient davantage à la chronologie des publications.

l'Histoire, notamment le mouvement nationaliste (*Les Enfants du nouveau monde*) et la participation des femmes à la guerre d'Algérie (*Les Alouettes naïves*).

- 2) La reprise de la plume : 1980-1995. Cette période comprend non seulement le premier ouvrage²⁵⁹ publié après dix ans de silence romanesque, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, mais aussi, le quatuor algérien et *Loin de Médine*. Ces cinq récits créent un tout intéressant, puisque les trois romans du quatuor traitent du retour aux racines, la colonisation française et la guerre en Algérie; des sujets complétés par la remise en question du regard orientaliste à l'œuvre dans *Femmes d'Alger* et du rôle de la religion et de la culture arabe traditionnelles à l'œuvre dans *Loin de Médine*. À notre sens, il est évident que ces derniers sont connexes au quatuor.
- 3) L'Algérie violente contemporaine : 1996-1999. Centrés sur l'exil et les conséquences d'un pays en guerre, *Le Blanc de l'Algérie*; *Oran, langue morte*; et *Les Nuits de Strasbourg* occupent cette période relativement courte et traitent de la violence vécue par les Algériens, surtout les femmes, dans les années 1980 et 1990. En faisant appel à la réécriture de certains épisodes de la guerre d'Indépendance, Djebbar s'intéresse, lors de cette période, à la « mémoire immédiate » (*Le Blanc de l'Algérie* 11).
- 4) La nouvelle vague : 2000 à présent. Durant cette période paraissent les derniers romans de Djebbar, à savoir *La Femme sans sépulture*, *La Disparition de la langue française* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Le thème qui sous-tend ce bloc d'écriture est celui de l'articulation du soi au féminin. Dans *La Femme sans sépulture* nous retrouvons l'histoire d'une « héroïne oubliée de la guerre

²⁵⁹ Et non pas « roman » comme il est classifié sur le site mentionné ci-dessus. *Femmes d'Alger dans leur appartement* est en fait un recueil de nouvelles.

d'Algérie²⁶⁰ », tandis que *La Disparition de la langue française* insiste sur l'oubli de l'homme, Berkane, à la fois de façon concrète puisqu'il disparaît, et de façon abstraite, puisque la structure narrative de l'œuvre est propice à « la destruction méthodique du système énonciatif²⁶¹ » dont Berkane est le sujet. Or, le roman le plus récent, *Nulle part dans la maison de mon père* retourne à la présence féminine dans la mesure où il a l'intention d'articuler, aussi précisément que possible, le vécu autobiographique de la protagoniste et, par extension, la narratrice. Comme nous l'avons proposé dans la première partie de cette étude, ce dernier roman de Djébar boucle son parcours en tant qu'écrivaine dont la trajectoire passe par les écrits personnels des années 1950, les romans quasi-autobiographiques des années 1980, jusqu'au récit participant de ce que nous appelons la nouvelle autobiographie en 2008.

Bref, nous pouvons diviser les écrits de Djébar en quatre blocs qui témoignent chacun d'une préoccupation thématique différente reliée au vécu de l'auteur. Ces blocs d'écriture deviennent en quelque sorte des stades de développement de l'œuvre romanesque de l'auteur.

De façon similaire, les récits de Sebbar peuvent aussi être divisés en périodes, plus précisément en trois époques. Ce qui ressort est non seulement la quantité d'ouvrages publiés, mais aussi le fait qu'ils soient souvent associés à un même genre selon la période de

²⁶⁰ Katrien Lievois, « *Des femmes en morceaux* : construction et destruction de l'identité du personnage et du narrateur dans l'œuvre d'Assia Djébar », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-5, 2006, p. 254. En fait, Lievois regroupe l'écriture djébarienne de manière différente. Elle crée un bloc de création littéraire qui traite de la violence, « par rapport à leurs corps et leurs esprits » (264) en regroupant *La Femme sans sépulture* dans la même catégorie que *La disparition de la langue française*, *Le Blanc de l'Algérie* et *Oran, langue morte*. Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec ce regroupement : voir notre analyse ci-dessus qui tient compte de la parution plus récente de Djébar.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 262.

rédaction. Michel Laronde établit un lien entre les années 1970 et l'essai et les années 1980 et le début des années 1990 et le roman; nous y ajouterons les années 2000 et la nouvelle. Il faut admettre pourtant que Sebbar publie des essais tout au long de sa carrière et qu'elle publie encore des romans dans le nouveau millénaire. Toutefois, comme Laronde, nous pourrions dégager certaines tendances thématiques. Il remarque, en effet, que les romans « qui explorent la culture des “enfants” de l'immigration maghrébine en France²⁶² » se regroupent principalement dans les années 1980. Les récits dits nouvelles explorent plutôt l'exil et les questions sociopolitiques et « posent la question du politique dans la fiction²⁶³ ». Il nous semble que c'est la raison pour laquelle le nombre de nouvelles écrites et publiées à la fin des années 1990 et dans les années 2000 augmente. L'entrecroisement²⁶⁴ thématique dont Sebbar fait preuve fleurit grâce à la nouvelle. Examinons de plus près ce que la nouvelle offre aux écrivaines en tant que genre ou expression de l'agentivité architextuelle.

II. La nouvelle au féminin en Algérie

Alors que le roman est un genre que la femme partage avec les auteurs des romans nationaux et nationalistes, la nouvelle semble être une marque générique distinctive de l'écriture algérienne au féminin, en ce sens que les hommes l'utilisent beaucoup moins²⁶⁵. Ici, nous nous concentrons surtout sur la nouvelle. En soi, le recueil de nouvelles est une

²⁶² Michel Laronde, « Itinéraire d'écriture », dans *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.30.

²⁶³ *Ibid.* Il nous semble qu'un grand nombre de « nouvelles » sont en fait des « essais »; ce qui soulignerait davantage notre position quant aux périodes de rédaction et la nouvelle qui vient plus tardivement que l'essai.

²⁶⁴ Ce terme s'avère le sujet principal du collectif dirigé par Laronde. Nous l'aborderons, de manière semblable, dans la prochaine partie de cette étude. L'entrecroisement paraît, tout comme chez Djébar, à travers le mélange du fictif, de l'Historique et du personnel, voire de l'autobiographie

²⁶⁵ Voici quelques auteurs masculins de l'Algérie ayant publié des nouvelles ou des recueils de nouvelles : Chawki Amari (*De bonnes nouvelles d'Algérie*, 1999; *À trois degrés vers l'est*, 2008); Dahri Hamdaoui (*Si mon pays m'était conté*, 2007); Mouloud Achour (*Héliotropes*, 1973); Rachid Mamouni (*La ceinture de l'ogresse*, 1990); Tahar Djaout (*Les rets de l'oiseleur*, 1984); Djamal Amrani (*Le dernier crépuscule*, 1978). D'autres auteurs, comme Mouloud Mammeri et Mohammed Dib, ont aussi publié des nouvelles, bien qu'ils soient connus davantage pour les romans.

œuvre polymorphologique dans la mesure où il abrite plusieurs espaces (référentiel, fonctionnel et signifiant), plusieurs temps et plusieurs personnages. D'après Grojnowski, la nouvelle « se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'elle met en œuvre²⁶⁶ ». Dans l'introduction de son texte, il affirme que son but est d'établir les caractéristiques de la nouvelle « tant du point de vue des théoriciens que de l'analyse interne des textes. Non parce qu'il existerait un "modèle" défini, mais parce que les multiples formes existantes de récits autorisent à désigner les composantes propres au récit-nouvelle²⁶⁷ ». Mais, bien qu'il accepte que les nouvelles brisent souvent les règles et soient diverses, l'échantillon dont il parle ne l'est point, car il traite presque exclusivement des œuvres des hommes; il n'y a que quelques références à Marguerite de Navarre (*L'Heptaméron*) et aux récits de Marie de France dont les événements sont traités d'*ordinaires*²⁶⁸. Autrement dit, il semble présenter la nouvelle comme un genre canonique masculin typique au XIX^e siècle chez les grands écrivains tels que Poe, Maupassant, Faulkner, Cortázar, Tchekhov, etc.

Plusieurs penseurs s'entendent pour dire que la nouvelle se définit par sa forme narrative brève²⁶⁹. D'après Franck Evrard, dans la nouvelle, les événements sont « plus commentés que vécus par les personnages²⁷⁰ ». De plus, Grojnowski qualifie les nouvellistes d'écrivains « davantage concernés par des questions de mise en forme, d'expression, d'émotion à communiquer²⁷¹ » et affirme que « la nouvelle se déroule dans le temps, selon

²⁶⁶ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000, p. 11.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. XII.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 101. Nous soulignons.

²⁶⁹ Voir: Marguerite Anderson, « Remarques sur la nouvelle », *University of Toronto Quarterly*, vol. 68, no. 4, automne 1999, p. 835-837; René Audet, *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

²⁷⁰ Cité par Caroline Boudreau, « Étude de la réception critique de l'œuvre nouvellière de Maurice Henrie », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2009, p. 18. Nous soulignons.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

une succession linéaire²⁷² ». En revanche, nous soutenons que ces définitions ne réussissent pas à rendre justice aux écrits agents de notre corpus. Bien que la nouvelle soit une forme plus brève que le roman, pour ce qui est des nouvelles du corpus, cette brièveté n'empêche aucunement les écrivaines à valoriser le vécu et l'histoire personnelle. Nous dirions même que le commentaire social implicite des nouvelles se trouve au second plan, laissant au premier plan ce que vivent les femmes du texte. Prenons à titre d'exemple « En tout bien tout honneur » et « Sous le jasmin la nuit » qui traitent de la violence domestique, mais qui mettent en évidence la manière dont les femmes vivent cette violence; ce sont les voix des protagonistes qui l'emportent sur la voix auctoriale transmettant la critique sociale. De même, « Improvisation » souligne le vécu de la protagoniste, ses expériences personnelles en tant que femme immigrée qu'elle raconte elle-même, au lieu d'être dites. Il y a bien sûr un commentaire qui se fait sur le racisme et le sexisme, mais ce commentaire subtil cède la place au point de vue personnel de la narratrice. Enfin, nous n'avons qu'à rappeler la structure de *Femmes d'Alger dans leur appartement* ou de « Sous le jasmin la nuit » pour montrer que les nouvelles du corpus ne se déroulent pas selon une succession linéaire tel que Grojnowski le propose.

Certes, la conception de la nouvelle, y compris les diverses formes qu'elle peut prendre, a subi de nombreuses transformations depuis le XIX^e siècle. Ce que nous constatons ici est que la nouvelle au féminin renverse la conception canonique, voire patriarcale, de la nouvelle selon les définitions que proposent Grojowski et Evrard. De cette manière, les femmes remettent en question la forme et l'esthétique canoniques occidentales, et ce, sans passer par les écrits des hommes algériens. En fait, c'est en considérant la

²⁷² *Ibid.*, p. 77.

fonction du *recueil* de nouvelles que nous pouvons dégager plus clairement les aspects agents associés à la rédaction de nouvelles et donc aux écrivaines du corpus. Dans son étude sur la nouvelle, Caroline Boudreau fait un survol des diverses définitions qu'on donne au terme « recueil ». Selon François Ricard, le recueil de nouvelles « est un ensemble de récits variés, nettement séparés les uns des autres par les intrigues et les personnages qu'ils mettent en scène, mais reliés par un thème unique²⁷³ ». S'ajoute à cette définition celle de Robert Luscher, laquelle souligne davantage le rôle actif, voire agent, que joue l'écrivaine. Selon Luscher, le recueil est « *a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme*²⁷⁴ ». En n'oubliant pas la définition que Barbara Havercroft donne à l'agentivité, il est évident que le recueil réussit à créer un lien entre le message que veulent véhiculer les écrivaines, le texte et les personnages féminins qui s'y trouvent, et le lecteur, susceptible à porter changement ou à être changé grâce au message provenant de l'écrivaine.

D'abord qualifiée d'œuvre polymorphologique par Ana Soler dans son article grâce aux techniques narratives de Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit* met en scène une dizaine de personnages féminins. Soler étudie de la nouvelle « Improvisation », dans laquelle une femme auditionne pour une pièce de théâtre, et précise que la polymorphologie existe ici en ce qui a trait aux genres évoqués, car la narratrice fait un monologue théâtral à l'intérieur d'un récit déjà établi comme étant une nouvelle. Léïa raconte qu'elle a hésité longuement entre un monologue de Phèdre ou d'Antigone. Elle dit à la foule d'un ton ironique : « Il

²⁷³ Cité par Caroline Boudreau, *op. cit.*, p. 20.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

faudra s'accrocher, il paraît que ce ne sont que des histoires de femmes » (SJN 52). Ainsi, la narration du récit premier donne également de la place aux femmes de l'H/histoire; nous entendons aussi la voix de Léïa à travers les paroles de Phèdre.

De cette manière, le recueil en soi s'avère polymorphologique en ce qui a trait à la narration à l'aide des voix féminines multiples. Autrement dit, le recueil parvient à rassembler plusieurs récits dont la fonction principale est de mettre en évidence le vécu et les expériences des personnages féminins. En effet, la narration d'« Improvisation », accomplit deux choses : d'abord, elle permet « la prise de parole de la femme qui peut s'exprimer librement en public »; et ensuite, elle permet de mettre en évidence les axes thématiques de la revendication maghrébine, à savoir « la lutte contre le racisme en France mais surtout la condition féminine²⁷⁵ ». Il ne faut pas oublier qu'une voix à la fois féminine et arabe effectue un renversement double, premièrement de l'Autre patriarcal et deuxièmement de l'Autre colonial.

Ce cas s'oppose à la situation du personnage principal de la nouvelle qui ouvre le recueil, « Sous le jasmin la nuit », laquelle contribue à la nature hybride du recueil. En lisant cette première nouvelle, nous découvrons la vie de la femme principale qui se voit possédée, prise par l'homme. Contrairement à ce que dit Grojnowski quant à la linéarité narrative d'une nouvelle, celle-ci fait preuve d'une narration spiraloïde qui fait en sorte que nous finissons là où nous avons commencé : « Penché sur elle, il la regarde » (SJN 9 et 21). La narration imite le cycle du quotidien et évoque la continuité de la domination de l'homme sur sa femme. Toutefois, à la fin de la nouvelle, il est possible de dire que la femme

²⁷⁵ Ana Soler, « La pratique fictionnelle de Maïssa Bey : approche des techniques narratives de *Sous le jasmin la nuit* », *Horizons maghrébins*, vol. 52, 2005, p. 94.

accomplit une prise de pouvoir. À travers le récit, la voix narrative nous décrit ses émotions refoulées et ses sentiments d'impuissance : « Immobile près de la porte, le corps droit liane gracile et encore tendre, elle entend en elle l'écho de sa voix » (SJN 14). Or, la nouvelle finit sur le renversement total du pouvoir; elle ne sera plus l'objet du regard masculin : « Elle ne referme pas les yeux. Ne détourne pas la tête. Elle le regarde. Simplement » (SJN 21).

L'opposition entre les deux voix narratives, l'une à la première personne effectuant un renversement double, l'autre à la troisième personne renversant surtout un pouvoir patriarcal personnel, renvoie à l'étude que fait Lise Gauvin au sujet des voix narratives multiples. C'est un « travail de dévoilement qui s'opère le plus souvent par une prise de parole successive, selon une technique héritée du conte laissant à chaque personnage le privilège de narrer les événements selon son propre point de vue²⁷⁶ ». Dans ce contexte, les points de vue multiples décrivent tous la condition de la femme, un état qui n'est point homogène et qui est évoqué par les nombreuses nouvelles d'un seul recueil. Autrement dit, la structure générique polymorphologique du recueil permet à plusieurs voix féminines de raconter leur vécu de leur propre point de vue, que ce soit le quotidien banal et cyclique d'un mariage sans amour ou que ce soit l'incarnation de la revendication maghrébine. Ainsi, ce n'est pas l'histoire d'une seule femme ni d'une seule force qui prime; les femmes se rassemblent plutôt dans une sorte de solidarité narrative.

Nous retrouvons une solidarité similaire dans le recueil de nouvelles de Djebbar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. D'un côté, on y trouve le harem, construction sociale propice aux rassemblements de femmes. Mais d'un autre côté, il y a également la

²⁷⁶ Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, no.1, 2004, p.23.

déconstruction de l'image stéréotypée de ce rassemblement de femmes, telle que véhiculée par le regard masculin. En faisant allusion, grâce au titre du recueil, à la toile célèbre de Delacroix, Djebbar réussit à évoquer simultanément des femmes de l'Histoire, les femmes de son récit ainsi que les femmes contemporaines, voire les lectrices du recueil. Ceci met en évidence le fait qu'en ne se situant pas dans un temps et un espace uniques²⁷⁷, le recueil de nouvelles parvient à briser le modèle patriarcal du genre.

La deuxième édition de ce recueil, publiée en 2002, soit vingt-deux ans après la publication originale, s'est accrue d'une nouvelle inédite et d'une préface. Dans cette préface, l'auteure affirme que son intention n'est point de parler à la place des femmes, ou encore pire, de parler au sujet des femmes du récit, et elle qualifie les nouvelles publiées la première fois de « repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à... à aujourd'hui. Septembre 2001 » (FAA 9). De plus, Djebbar nous révèle que ces « conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs ou frôlant la réalité – des autres femmes ou de la mienne –, visages et murmures d'un imaginaire proche » témoignent d'un « passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel » (FAA 9). La table des matières divise bien l'œuvre en deux temps, soit « aujourd'hui » et « hier », mais les récits oscillent constamment entre un passé lointain et un passé récent par rapport à la première publication qui deviendrait plutôt un présent quand nous tenons compte du fait que le recueil paraît d'abord en 1980; d'où le commentaire dans la préface qui confond passé, présent et avenir. Pour les lecteurs de l'édition de 2002, ces dates se transforment en un passé lointain par rapport à la date de la préface et de la première nouvelle, « La nuit du récit de Fatima », qui sert à orienter la lecture de l'œuvre.

²⁷⁷ Contrairement à ce que Grojnowski propose au sujet de la morphologie de la nouvelle, *op. cit.*, p. 12.

Même si la table des matières divise les six nouvelles originales en deux parties où celles d'« aujourd'hui » affichent la date de 1978, notre notion de temps est quelque peu dérangée. En lisant « Il n'y a pas d'exil », nous remontons à 1959, pour ensuite retourner à 1970 et 1978 avec « Les morts qui parlent » et « Jour de Ramadhan ». De façon appropriée, la dernière nouvelle, « Nostalgie de la horde », revient à l'année 1965. Ainsi, l'écriture de Djébar crée une spirale narrative par laquelle le lecteur est entraîné dans des mouvements constants, incapable de cerner les limites des histoires évoquées par de nombreuses voix féminines. Cela constitue une force non seulement de l'écriture djebarienne, mais aussi de la forme architextuelle agente de la nouvelle.

III. L'essai au féminin en Algérie²⁷⁸

Le troisième genre privilégié par les écrivaines algériennes est celui de l'essai. Il importe de faire quelques précisions sur l'essai en tant que genre, sans trop nous éloigner du sujet principal, afin de montrer la façon dont ce genre réussit à faire preuve d'agentivité architextuelle. Georg Lukács distingue deux types d'essais : d'abord ce qu'il appelle des « essais authentiques » et ensuite ce qu'il appelle « ces écrits utiles, nommés improprement essais²⁷⁹ ». À son avis, ces « faux » essais sont des textes qui enseignent, qui offrent de l'information, qui seraient qualifiés de « rapports ». Un essai dit authentique est donc un texte « en qui tout autre chose nous attire²⁸⁰ », c'est-à-dire que nous nous intéressons autant au contenu, au style, qu'aux motivations qui sous-tendent la rédaction. Cette distinction

²⁷⁸ Les auteurs masculins ont rarement recours à ce genre littéraire, mais nous aimerions souligner les contributions de Nabile Farès (*L'exil au féminin* (1980)), de Malek Alloula (*Le harem colonial* (1983)), de Mohamed Kacimi-El-Hassani (*Naissance du désert* (1992)), ainsi que l'œuvre de Khatibi, pour en nommer quelques-uns.

²⁷⁹ Georg Lukács, « Nature et forme de l'essai », *Approches de l'essai*, François Dumont (dir.), Québec, Nota Bene, 2003, p. 17.

²⁸⁰ *Ibid.*

pourrait rejoindre les propos de Marc Angenot qui parle de l'essai littéraire. Il avoue également que notre perception moderne du terme « essai » regroupe des formes discursives « très variées dans leur fonction idéologique, leur mode d'énonciation et leur organisation²⁸¹ »; bref, le « tout autre chose » dont parle Lukács. Ce qui nous semble pertinent pour notre étude serait le concept de l'essai littéraire dont les caractéristiques sont, selon Angenot, le « manque de systématisme, de recul théorique, lacunes et hétérogénéité compensées par une rhétorique du moi²⁸² ».

C'est à la lumière de cette idée que nous établissons le cadre de notre analyse. En d'autres mots, nous ne cherchons point à déterminer des limites à l'intérieur desquelles nous pourrions regrouper tous les essais au féminin; ce serait l'objet d'une étude complètement différente. Nous nous intéressons davantage à la façon dont l'essai (littéraire) en soi permet aux écrivaines de se prononcer volontairement, voire de manière agente, sur un certain sujet. La variété par rapport au contenant, c'est-à-dire quant à la structure des essais et à leur énonciation, demeure l'élément qui assure l'originalité des textes, une originalité inhérente aux écrits des femmes du corpus que nous ne voudrions pas dénaturer en essayant de les catégoriser. Comme Guy Larroux le dit bien, « de l'essai aujourd'hui il est impossible (ou extrêmement risqué) de vouloir proposer un panorama²⁸³ ». Ainsi, il nous importe plutôt de dégager les éléments inhérents à l'essai qui rendent la voix de l'auteure, ainsi que le message qu'elle transmet agents et audibles à travers la lecture.

²⁸¹ Marc Angenot, « Remarques sur l'essai littéraire », *Approches de l'essai*, François Dumont (dir.), Québec, Nota Bene, 2003, p. 137.

²⁸² *Ibid.*, p. 138.

²⁸³ Guy Larroux, « L'essai aujourd'hui », *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Textes réunis par Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 459.

Le geste agent s'opère tout d'abord à travers le choix tout simplement d'écrire des essais. De par la nature même du genre, l'essai met de l'avant la voix de l'auteure et les idées ou les arguments qu'elle veut faire entendre. En s'appropriant ce genre, connu en raison de nombreux penseurs, théoriciens, écrivains et politiciens, tous généralement des hommes, Djébar et surtout Sebbar affichent leurs points de vue par écrit. Ancrées dans des textes, les critiques que font ou que soulèvent ces auteures sont diffusées et courent la chance d'être lues et éventuellement intégrées à la société. Même si nous soutenons l'idée que la fiction est capable de présenter des perspectives parfois critiques, parfois controversées, souvent révélatrices, le genre de l'essai cible un public quelque peu différent. En lisant un essai, le lecteur s'attend déjà à ce qu'on lui transmette un message, car la transmission active d'un propos est inhérente à l'essai.

Prenons à titre d'exemple l'essai, voire le recueil d'essais, de Djébar, *Ces voix qui m'assiègent* qui expose la plupart sinon toutes les idées que nous retrouvons ailleurs dans son œuvre romanesque. Djébar explique : « La plupart de ces textes – où les genres se mêlent : poésie, courtes narrations, analyses – ont été soit improvisés, soit rédigés dans l'urgence, parfois juste avant ma prise de parole. L'attente d'un public, restreint ou important [...] me poussait à "rendre compte" de mon écriture, de mon trajet, de mon pays. "*Prise de parole*", donc, en amont de ce livre » (CV 7). Ainsi, ce recueil d'essais sert à compléter les œuvres romanesques à l'aide d'une parole plus concrète qui, certes, demeure une voix narrative, mais qui semble plus apte à expliquer, voire clarifier, les arguments et les points soulevés dans les romans.

Comme Larroux l'affirme :

Pour compléter le tableau [de l'essayiste], il convient de prendre en compte autre chose : le rapport avec l'institution. [...] Aujourd'hui, méritent tout aussi bien le titre d'essai, nonobstant le fait qu'ils le portent ou pas sur leur page de couverture, des ouvrages (de l'esprit, comme on disait autrefois), conçus dans le cadre contraignant d'une discipline que ceux qui n'ont cette discipline que comme horizon. Ou encore ceux qui défont les cadres disciplinaires²⁸⁴.

Grâce à une architecture qui défait le cadre conceptuel de l'essai parce qu'elle contient de la poésie et de la prose ainsi que parce qu'elle est subdivisée en plusieurs parties, les thèmes qui sous-tendent le travail de l'écrivaine sont évidents. Il s'agit du rôle et de l'influence de la langue française, de l'écriture au féminin, de l'influence autobiographique, de l'importance de la mémoire, de l'effet du regard, de l'exil et de l'ambiguïté de l'avenir. En raison du fait que nous allons faire allusion à plusieurs passages de ces récits ailleurs dans cette étude, nous insisterons ici sur « Écriture francophone au féminin », l'essai qui, à notre avis, joue un rôle crucial dans la construction de la pensée djebarienne.

Cet essai illustre les propos d'Adorno qui dit au sujet de ce genre qu'il « s'immerge dans les phénomènes culturels comme dans une nature seconde, une seconde immédiateté, pour en dissiper l'illusion, avec opiniâtreté²⁸⁵ ». Examinons de plus près, ce que dit Djebbar sur l'écriture des femmes algériennes. Il est d'abord question du mot même du métier : « écrivaine ». Cette dernière syllabe, qui traîne en écho après l'avoir prononcée, qu'évoque-t-elle? « *Vaine*, et donc vanité, légèreté, [...] ostentation » (CV 61)? Ou devrions-nous penser plutôt à l'« évanescence, fugacité » (CV 62)? Comme Djebbar explique plus loin, même si nous tenons à ce premier sens, la vanité n'est pas forcément négative, bien qu'on accorde souvent à ce mot une connotation négative. Il peut aussi renvoyer à la curiosité qu'éprouve l'écrivaine de *se* connaître, d'être capable de *se* dire et de *se* comprendre, un acte que les

²⁸⁴ Guy Larroux, *loc. cit.*, p. 464.

²⁸⁵ Cité par Larroux, *loc. cit.*, p. 469.

écrivains tiennent pour acquis, parce qu'ils ne sont ni femme, ni arabe²⁸⁶. Parce qu'écrire pour une femme arabe, « dire à soi-même, c'est le risque, à chaque seconde, de sentir l'évanescence du mot, son extrême fragilité, et tout à la fois de celui qui dit le mot, de celui qui l'écrit » (CV 63). En effet, c'est même en sachant que son écriture peut être condamnée comme étant des preuves de sa vanité qu'elle écrit : « *Parce que je ne peux faire autrement* : malgré le "vain" ou, surtout, grâce au "vaine" » (CV 63).

Or, qu'on le veuille ou non, cette écriture féminine est forcément personnelle, car « pour une femme, le rapport de sa vie avec ce métier d'écrivain, pardon, d'écrivaine, est quelquefois plus difficile à lier : un nœud souvent inextricable... » (CV 63-4). Après les quatre premiers romans, un silence romanesque s'est installé. Se sentant soudainement dévoilée, Djébar prend du recul. Dix ans plus tard, l'écriture recommence, couplée à une nouvelle maturité, une nouvelle conception de soi et de son rôle en tant que femme, femme écrivaine. La différence entre les deux premières périodes de rédaction témoigne de cette prise de conscience chez l'écrivaine par rapport au pouvoir accordé au soi (ainsi qu'aux autres!) à travers l'écriture. Djébar a dû déterminer sa perspective du « rapport obscur entre le "devoir dire" et le "ne jamais pouvoir dire", ou disons, entre garder trace et affronter la loi de l'"impossibilité de dire", le "devoir taire", le "taire absolument" » (CV 65).

Lors de ce processus déterminant en ce qui concerne son rapport entre son écriture et son vécu, Djébar se rend compte du fait que pour une femme écrivaine arabe, le français lui sert de butin. Le français comme langue d'écriture lui permet de sortir du harem et de vivre ce dévoilement au féminin pleinement. En fait, « écrire en la langue étrangère devenait

²⁸⁶ Ceci rejoint ce que nous avons soulevé dans le chapitre « L'archive ou le lien entre le vécu et la fiction ».

presque faire l'amour hors la foi ancestrale. Or le tabou, en islam, épargne, en ce cas, les mâles; bien plus les valorise » (CV 70). Ainsi, l'écriture au féminin en français devient une arme à double tranchant²⁸⁷. Les femmes, ayant vécu la décolonisation bien différemment que les hommes, puisqu'elles n'ont eu accès qu'à une liberté éphémère et illusionnée, se trouvent dans une situation précaire où elles doivent concilier les deux cultures pour écrire leur vie d'Algérienne dans la langue française. Autrement dit, « toute femme écrivant qui s'avance ainsi hardiment prend le risque de voir combien son chemin est miné. Oui, du français comme butin, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors harem » (CV 70-71). Or, c'est justement cette qualité de l'écriture au féminin qui la rend agente, notamment dans leurs essais. Les écrivaines décident de faire face aux pouvoirs qui leur imposent un silence, qui veulent les faire taire. Face à l'acrimonie, elles explorent leur « écri-vaine-té ».

Dans le même ordre d'idées, Sebbar se sert de l'essai de façon plus prononcée que Djebbar, mais dans le même but d'exercer son pouvoir en tant qu'écrivaine, ce qui donne à son œuvre littéraire une « portée morale et philosophique²⁸⁸ », typique des essayistes. Le nombre d'essais publiés témoigne également d'une prise de conscience sociale qui illustre le besoin chez cette écrivaine de se faire entendre et d'exprimer ses opinions. L'analyse de trois essais, à savoir « Paris : géographie de l'exil I », « Paris : géographie de l'exil II » et

²⁸⁷ En fait, c'est ce sur quoi Djebbar insiste dans le dernier tiers de cet essai qui traite de l'écriture du quatuor algérien, notamment de *L'Amour, la fantasia*. Puisque de nombreuses études ont été menées à ce sujet et que cette question nous écarte de notre problématique principal, pour de plus amples détails, consulter : Anne Aubry, « "Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité" : L'utilisation de la langue française dans deux romans d'Assia Djebbar: *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*: Instrument d'oppression coloniale ou instrument de libération? », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, 2006, p. 121-31; Anthère Nzabatsinda, « Le français langue marâtre d'Assia Djebbar : Enjeux d'une écriture de belligérance », *LittéRéalité*, vol. 14, no. 2, 2002, p. 51-60.

²⁸⁸ Guy Larroux, *loc. cit.*, p. 464.

« Mlle Lili ou l'ordre des poupées », confirme ce que Sebbar dit en ce qui concerne deux thèmes récurrents dans son œuvre romanesque : l'exil et l'identité féminine.

Tout d'abord, dans son essai, publié en deux volets, au sujet de l'exil parisien, Sebbar rend compte de la vie quotidienne des immigrants en France. À l'aide de plusieurs récits qu'elle qualifie de « recueils », Leïla Sebbar développe une idée centrale à ces deux volets de l'essai, à savoir l'exil particulier des Maghrébins. D'après elle, cet exil spécifique est caractéristique des Maghrébins à cause de la relation tumultueuse qu'entretiennent les pays de l'Afrique du nord avec la France, la métropole. Leur exil est problématique parce que c'est un exil « provisoire, dans un espace qu'ils n'habiteront jamais tout à fait, même s'ils y transplantent des habitudes de vie ou des coutumes religieuses²⁸⁹ ». Ce constat nous rappelle les propos de Bhabha et le *not quite*. Ils sont piégés dans un entre-deux où ils savent qu'ils ne seront jamais tout à fait français, et qu'ils ne pourront pas non plus trouver l'authenticité des valeurs et des coutumes de leur pays d'origine tant qu'ils sont en exil.

Sebbar explique que ces immigrants sont toujours en déséquilibre, « à la fois critiques et curieux, avides, boulimiques d'espaces différents, espaces culturels de charme et de mode, espaces politiques de contestation de l'ordre établi²⁹⁰ ». Ainsi, Sebbar tient compte de la diversité des expériences et de la variété des tentatives d'intégration personnelle. En qualifiant leur relation avec la métropole d'« une histoire d'amour tragique, épique ou lyrique, jamais neutre ni insignifiante²⁹¹ », elle réussit à évoquer l'idée que la relation entre l'immigrant et son pays ou sa ville d'accueil est toujours ambiguë. Nous retrouvons cette même image chez Djébar quant à l'adoption de la langue française comme langue d'écriture.

²⁸⁹ Leïla Sebbar, « Paris : Géographie de l'exil (I) », *Temps Modernes*, no. 413, décembre 1980, p. 945.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 946.

²⁹¹ *Ibid.*

Même si elle sert à combler un vide ou à satisfaire un besoin, elle est également source d'aliénation et de remise en question identitaire.

En raison du fait que nous nous identifions souvent par notre pays natal, car notre identité la plus globale s'avérerait l'identité nationale, les enfants issus de l'immigration, ou plus particulièrement, les enfants dont un parent est d'origine française alors que l'autre est d'origine maghrébine, se trouvent dans une situation problématique. C'est le cas de Sebbar. Cette dernière explore la notion de l'espace de l'exilé, l'espace de l'entrecroisement des deux cultures. Elle dit que « [s]on seul lieu natal [...] est une école de village colonial. [Elle est] née dans une école, [elle mourra] dans une école »; son collègue Marco Koskas, quant à lui, identifie son lieu natal comme étant le café de son père²⁹². De cette manière, la transformation de la conceptualisation de l'espace permet aux exilés de gérer l'ambiguïté de l'entre-deux. Par la suite, ils sont capables de s'identifier à un lieu personnel qui pour eux possède un sens qui est tangible et plus concret. Cette gestion d'identité n'est pas possible quand les frontières entre deux identités divergentes, celle de la mère et celle du père, sont brouillées et quand ces mêmes identités ne se mélangent pas; quand l'une va à l'encontre de l'autre. Prenons par exemple la tension entre les pratiques et les valeurs de la religion catholique comparativement à l'islam ou l'intégration des pratiques culturelles et religieuses dans la vie quotidienne musulmane comparativement à celle des Français.

D'après les propos de Sebbar, cette ambiguïté est mieux vécue quand on l'embrasse; quand on vit l'exil *comme si* on était bien, sans l'être *tout à fait*. Tenter de vivre l'exil tout en étant conscient de ses effets est évoqué par l'image du taxi. Sebbar affirme : « J'ai

²⁹² Leïla Sebbar, *loc. cit.*, 1980, p. 948.

toujours aimé et j'aime encore être transportée en voiture, comme dans un taxi, dans Paris par quelqu'un qui connaît bien Paris parce qu'il est de Paris. C'était ça ma jouissance : ne rien connaître et rouler dans Paris sans rien savoir ni des rues, ni des lieux, ni des noms. [...] J'avais besoin d'une géographie imaginaire²⁹³ ». Elle ne veut rien savoir des lieux pour pouvoir éviter l'histoire lourde qui les accompagne. Comme une toile neuve et blanche, elle a besoin de dessiner sa propre histoire, qu'elle seule reconnaîtra.

Par ailleurs, contrairement à l'exilé qui demeure seul et isolé à Paris, il y a aussi l'exilé qui tente de garder un contact avec son chez-soi. Constamment rappelé par ses responsabilités et ne pouvant oublier la raison pour laquelle il est venu à Paris, l'exilé maghrébin envoie non seulement de l'argent, mais des lettres dans son pays, son village, sa maison. Seules les traces écrites le séparent de ses origines et de sa famille. Cependant, le malaise devient plus important quand il croit prendre la bonne décision de retourner dans sa famille. Il se rend compte qu'après une dizaine d'années, « tout s'est passé sans lui; il se sent exclu, en exil sur sa propre terre, personne n'a besoin de lui; sa femme s'est débrouillée, elle a pris la tête de la maison sous la protection du père ou du frère mais c'est elle qui a élevé les enfants, ses enfants à lui, conçus pendant ses congés, ses retours annuels²⁹⁴ ». Quand il ne supporte plus l'exil qu'il vit à Paris, il rentre pour ensuite trouver une nouvelle forme d'exil, davantage difficile à gérer, car elle est *tout à fait* inattendue.

En traitant de l'exil, Sebbar identifie des rôles précis que jouent non seulement les hommes qui viennent de différentes régions, mais aussi les femmes. Peu importe l'origine

²⁹³ *Ibid.*, p. 953.

²⁹⁴ Leïla Sebbar, « Paris : Géographie de l'exil (II) », *Temps modernes*, no. 414, 1981, p. 1249. Le fait que l'homme n'ait pas pris le temps de connaître ses enfants ou de garder une relation plus personnelle avec sa femme révèle de l'ignorance, voire de l'arrogance de la part de l'homme qui croirait que la vie ne continuerait point sans lui.

ou les spécificités de la dynamique, les deux sexes occupent une fonction qui comprend des règles bien établies. Ces règles sont clairement plus rigides pour la femme qui se voit réifiée par le fait que quand le mari envoie des lettres chez lui, le destinataire n'est pas la femme, mais « la maison²⁹⁵ ». Ainsi la femme est censée s'occuper des affaires durant l'absence du mari, mais on ne lui octroie aucun statut, aucun pouvoir. De plus, les espaces sont bien définis par rapport au sexe : l'homme occupe l'espace natal et l'espace étranger, alors que la femme est statique, enracinée dans l'espace de la terre natale. Nous retrouvons, dans un des premiers essais de Sebbar, encore Sebbar-Pignon à l'époque de la publication, une remise en cause des cadres rigides dans lesquels les femmes sont tenues de développer leurs identités²⁹⁶.

En 1976, « Mlle Lili ou l'ordre des poupées » paraît dans la revue *Temps modernes* et s'ouvre sur ces mots : « Fiction dans la fiction. Sur une scène sociale fictive [...] la poupée donne en représentation à la petite fille, des moments de sa vie de petite fille, future femme, jeune fille à marier, épouse, mère²⁹⁷ ». Cependant, comme nous allons le voir, l'essai de Sebbar ne parle pas de la fiction, mais de l'ancrage des normes dans la société réelle; ce qui montre sa volonté de commenter la société qui forme et qui produit les femmes actuelles. La poupée, jouet innocent de toute petite fille, est en fait un vaisseau plein d'attentes et de codes patriarcaux en fonction desquels la jeune fille est censée modeler sa vie.

²⁹⁵ Voir « Paris : Géographie de l'exil (II) », *Temps Modernes*, no. 414, janvier 1981, p. 1240 où Sebbar décrit la manière dont les lettres sont expédiées. Il est important de noter que ces lettres ne sont pas adressées à la femme et qu'en plus, la femme est totalement absente de cet échange. On parle de « la maison » et tout ce qu'on fait pour « cette maison » à Paris.

²⁹⁶ Nous optons exprès pour le pluriel ici, car nous voulons évoquer l'hybridité de l'identité féminine et éviter de limiter la femme dans sa conception de soi.

²⁹⁷ Leila Sebbar-Pignon, « Mlle Lili ou l'ordre des poupées », *Temps modernes*, no. 358, 1976, p. 1794.

La mère « ordonne et règle la comédie, les scènes que joue la poupée et ses rôles. Avec sa fille. Sous le regard de la mère²⁹⁸ ». Cependant, la poupée provient d'une figure masculine importante dans la vie de la jeune fille : soit de son père, de son parrain soit de son oncle. L'homme « l'envoie de loin, de Paris. Sur la caisse, on voit écrit : FRAGILE. [...] L'homme offre à sa fille [...] un objet d'art qu'il a choisi pour sa beauté, son raffinement... L'homme n'est pas présent. C'est la poupée qui dit son attention lointaine²⁹⁹ ». C'est aussi la poupée alors qui transmet les valeurs approuvées par l'homme. La poupée devient alors un modèle et elle *est choisie* (notez bien la voix passive) par l'homme en fonction de la classe sociale de la fille qui se devrait d'imiter ses comportements³⁰⁰. Tout comme les filles réelles, les poupées se voient également jugées par rapport à leurs caractéristiques physiques dont on se sert pour déterminer leur valeur.

En effet, puisque les poupées ne peuvent rien offrir de verbal, d'intellectuel ou d'émotionnel, elles deviennent des modèles sur le plan purement physique. Une hiérarchie s'installe entre la mère, la fille et sa poupée. Sous le regard « sévère, autoritaire, efficace de la mère, les petites filles exercent sur le corps de leur poupée un contrôle social rigoureux³⁰¹ ». Les filles apprennent à maîtriser leur corps parce qu'on leur apprend à contrôler les corps des poupées, le modèle social par excellence. Prenons à titre d'exemple le cas de la poupée qui se nomme Carton :

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 1794.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 1797.

³⁰⁰ On fait une description détaillée de la façon dont les poupées se distinguent l'une de l'autre. Une poupée d'une aristocrate porterait des vêtements différents et serait faite d'un matériel différent d'une fille dite populaire. Une poupée nommée Carton (parce qu'elle est faite en carton et donc est pour une fille de classe populaire) qu'on retrouve dans cet essai est dite « indigne des petites filles du château » (1799) parce qu'elle ne satisferait pas aux attentes des filles qui sont habituées aux 'jolis joujoux'.

³⁰¹ Leïla Sebbar-Pignon, *loc. cit.*, 1976, p. 1800.

Carton, poupée populaire, est une poupée sauvage à domestiquer. Supprimer ou tout au moins masquer le naturel, socialiser son corps, ses gestes, sa voix, pour qu'elle puisse, un jour approcher Péri et mériter l'attention des petites filles. [...] [Les petites filles] s'adressent à Carton pour chaque fois lui imposer contraintes et interdits au nom de la "bonne éducation" qu'elles ont elles-mêmes reçue de leur mère : code défini, établi, auquel Carton doit se soumettre dans le silence et le respect d'un ordre culturel et moral absolu³⁰².

Il est évident que la sévérité des codes moraux et sociaux se trouvent à un extrême par rapport aux conditions des femmes d'aujourd'hui ou même des années 1970 où Sebbar écrit ce commentaire. Toutefois, il faut se demander à quel point les jeunes filles développent des habitudes et des comportements en fonction des jeux qu'on leur donne et à quel point leur corps sont contrôlés, maîtrisés, refoulés³⁰³ à cause des influences médiatiques, religieuses ou autres auxquelles elles sont assujetties.

L'essai de Sebbar réussit à souligner le rôle que joue la poupée dans l'éducation d'une jeune fille au XIX^e siècle (et même aujourd'hui) en parlant de la manière dont la poupée lui apprend à cacher son corps, à se rendre plus belle, plus conforme à l'idée acceptée de la beauté et à se comporter comme une « bonne » fille obéissante. De plus, la poupée devient *la possession* de la petite fille et on lui apprend les conséquences quand on n'en prend pas soin : « La poupée volée est vendue à un montreur de marionnettes pour 5 francs. Elle sera, pendant un temps, saltimbanque. Les poupées volées par des garçons, sont aussitôt mises au travail. Ils les trouvent belles aussi et cette beauté, ils la vendront pour de l'argent³⁰⁴ ». Ainsi, les filles apprennent à voir leur poupée comme un objet à vendre, à exploiter, et pire, parce qu'on leur a enseigné à prendre la poupée pour un modèle, elles se voient également susceptibles au risque de punition et d'exploitation si jamais elles ne suivent pas les règles sociales établies.

³⁰² *Ibid.*, p. 1800-1.

³⁰³ Leïla Sebbar-Pignon, *loc. cit.*, 1976, p. 1801.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 1819.

C'est ainsi que Sebbar termine son essai, sur la position dans laquelle les filles se trouvent encore aujourd'hui et sur la permanence « de ces signes culturels qui marquent l'éducation des petites filles [...]. Toutes les petites filles, et plus seulement celles de la bourgeoisie. Pour les maintenir dans une position subalterne, dominée. Pour les normaliser. Et peut-être plus ailleurs, que dans les fictions. Dans la réalité des petites filles³⁰⁵ ».

Autrement dit, Sebbar se sert de la fiction afin de commenter la réalité des femmes qui l'entourent. L'essai au féminin voit sa nature « profondément changée par le fait que depuis cinquante ans sciences humaines et sciences sociales sont apparues comme la véritable référence de tout discours sur l'homme³⁰⁶ », voire sur la femme. Ce genre – l'essai – permet donc aux écrivaines de créer un discours puissant qui combine le « littéraire » et le « philosophique », c'est-à-dire un discours hybride qui devient une véritable voie de critique et de commentaires sociaux.

³⁰⁵ *Ibid.*, 1976, p. 1828.

³⁰⁶ Guy Larroux, *loc. cit.*, p. 472.

Chapitre trois : L'intertextualité

Il importe de préciser, tout d'abord, la différence entre l'hypertextualité et l'intertextualité, tâche qui paraît ardue après la lecture de *Palimpsestes*. D'après Genette, la relation hypertextuelle est celle où tout texte est « dérivé d'un texte antérieur³⁰⁷ ». L'hypertexte (texte B) est donc le produit de cette relation alors que l'hypotexte (texte A) en est le modèle. Ce qui différencie alors une relation hypertextuelle d'une relation intertextuelle semble être le niveau de dérivation. Dans son étude, Genette choisit de traiter exclusivement de « l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle³⁰⁸ ». À la lumière de cette déclaration, nous comprenons pourquoi *Palimpsestes* traite principalement de la parodie et du pastiche dans leur nature satirique/ironique et non-satirique. Selon Genette, les quatre genres hypertextuels canoniques, qu'il a accompagné d'exemples, sont les suivants³⁰⁹ :

<i>Régime</i> <i>Relation</i>	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	PARODIE (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTISSEMENT (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSITION (<i>le Docteur Faustus</i>)
Imitation	PASTICHE (<i>L'Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>A la manière de...</i>)	FORGERIE (<i>la Suite d'Homère</i>)

³⁰⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 16.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁹ Ce tableau est tiré de *Palimpsestes*, op. cit., p. 45.

Toutefois, les récits des écrivaines du corpus ne témoignent pas de relations hypertextuelles. Au lieu, nous retrouvons de nombreux emprunts intertextuels. À cet égard, la relation intertextuelle est, dans les termes les plus simples³¹⁰, la coprésence de deux ou plusieurs textes³¹¹ qui pourrait prendre une forme dite explicite comme la citation, ou moins explicite comme le plagiat, ou encore, sous une forme implicite comme l'allusion. Cette dernière implique la perception du rapport entre les textes³¹². Dans tous les cas, une relation intertextuelle repose sur les connaissances (culturelles, socio-politiques, etc.) du lecteur, car c'est sur ce dernier que compte l'écrivain pour assurer la compréhension et la bonne interprétation du message évoqué par l'emploi d'intertexte. En effet, c'est cette relation entre production (l'écrivain) et réception (le lecteur) qui permet, selon Foucault, de « dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit³¹³ ». C'est ainsi que la beauté paradoxale de l'intertextualité se développe.

Pour ce qui est du corpus, le plus grand nombre de références intertextuelles se trouvent chez Leïla Sebbar et Assia Djebar. Dans un premier temps, nous allons nous arrêter

³¹⁰ Plusieurs théoriciens ont développé des définitions tantôt inclusives tantôt exclusives de l'intertextualité. L'analyse de la notion d'intertextualité naît chez Julia Kristeva dans les années 1960 et subit par la suite des transformations, des nuances et des variations. Comme le note Marc Angenot, « on doit admettre que l'intertextualité est conçue bien différemment d'un chercheur à l'autre, à moins de n'y retenir qu'un trop élémentaire noyau notionnel » qui serait la présence « de l'interaction des discours et de l'énoncé dialogique » (1983 : 103). Roland Barthes insiste sur la nuance de la reproduction du discours originel dans le deuxième texte. Comme l'explique Frédéric Darbellay, pour Barthes, « l'intertextualité se situe au point de jonction entre le travail d'écriture et le travail de lecture : le lecteur participe ainsi pleinement à l'élaboration même du processus intertextuel » (294). Cette interprétation de la notion d'intertextualité donne plus de pouvoir à l'auteur du deuxième récit, car elle insiste sur la force de la décision de ce dernier à choisir son élément d'intertexte basé sur sa propre lecture du récit premier. C'est dans cet ordre d'idées que nous pouvons revenir sur la suggestion de Marc Angenot. Angenot voit l'intertexte comme manière de faire circuler et transformer ce qu'il appelle des idéologèmes, « c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une *doxa* donnée » (1983 : 106-7).

³¹¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

³¹² Voir Donald Bruce, *op. cit.*, p. 246.

³¹³ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 26.

quelques instants sur les choix d'intertextes qui font allusion (de façon explicite ou implicite) à des sources « occidentales » ou « patriarcales » afin de dégager les instances de l'agentivité intertextuelle présentes dans leur écriture. Dans un second temps, il sera question de l'importance des *Mille et une nuits*, source culturelle et littéraire partagée par les deux auteures.

I. L'intertextualité de sources occidentales et algériennes nationalistes

Au sujet de l'intertexte, Michel Foucault constate que la fonction d'un intertexte est de donner un nouveau sens au texte qui reproduit la référence intertextuelle. Selon nous, l'agentivité se manifeste autant dans le choix de référence à reproduire dans son texte que dans le nouveau sens, souvent revendicateur, qu'on lui accorde. Chez Sebbar et Djebbar, pour ce qui est des occurrences d'intertextes occidentaux ou patriarcaux, il est essentiel de comprendre la fonction originale de la référence ou l'effet produit par le texte original dans son ensemble afin de saisir l'importance du travail qu'effectuent les deux écrivaines. Toutes les références ont cependant un seul fil conducteur, à savoir le rôle de la femme ou la fonction de son image dans l'Histoire/histoire littéraire³¹⁴.

Pour commencer, prenons à titre d'exemple une brève allusion à *Tristan et Iseult*, histoire d'amour *par excellence*. La cousine de Mélissa, la protagoniste de la nouvelle « La jeune fille au balcon » de Sebbar, relate sa rencontre avec un garçon, Ce dernier se présente en disant : « – Je m'appelle Tristan. – Et moi Iseult... Non, moi, c'est Nadia » (JFB 41) répond-elle. Mélissa médite sur cette rencontre et sur le fait que sa cousine lui a dit qu'elle

³¹⁴ Il est important de noter que nous nous limitons dans ce chapitre aux références intertextuelles faisant preuve d'un acte agent. Pour plus de détails sur l'intertextualité en général dans l'œuvre des écrivaines du corpus, voir par exemple *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Martine Mathieu-Job (dir.), Pessac, PU de Bordeaux, 2003.

lui enverrait une copie de *Tristan et Iseult* pour qu'elle puisse comprendre la nature de l'échange. Bien que la référence à ce texte soit brève, le lecteur saisit deux points importants : d'abord, que la référence réussit à évoquer l'idée que la cousine trouve que cet amour pourrait être le grand amour de sa vie puisqu'elle se compare à Iseult; et ensuite, on comprend que, vivant en France, la cousine compare ses possibilités amoureuses à celles de Mélissa. Évidemment, elle croit que les siennes sont moindres, car elle n'a pas à envoyer un message interdit par l'intermédiaire d'un caillou emballé d'un papier sur lequel le message est inscrit (JFB 41) et elle trouve que son amour se développera dans une réalité qui diffère grandement de celle de Mélissa. Autrement dit, le roman lui ferait comprendre la liberté dans laquelle son amour a lieu, contrairement à la tragédie amoureuse que vit Mélissa.

Or, il semble que Nadia (et par extension Sebbar) refuse ce qui est évoqué par l'identité d'Iseult. Elle affirme son identité réelle rapidement en précisant qu'elle s'appelle vraiment Nadia. Nous trouvons cette affirmation intéressante. Pourquoi ne s'est-elle pas arrêtée aux points de suspension, sous-entendant que ce n'était évidemment pas son prénom réel, mais se laissant aller avec toute la connotation du grand amour entre Tristan et Iseult? À notre avis, c'est parce qu'elle ne voulait point devenir l'objet de cet homme et subir le poids traditionnel que cela implique, ce qui entraînerait une perte de la liberté de son amour. Claude Sahel explique dans *Esthétique de l'amour : Tristan et Iseult*³¹⁵, que la relation entre les amants était d'abord de commerce, soit un échange de biens³¹⁶ où la femme se trouvait en position d'objet.

³¹⁵ Paris, L'Harmattan, 1999.

³¹⁶ Ce qui rappelle également la lecture que nous faisons de l'essai de Sebbar qui traite des poupées.

Au sujet de ce qu'il appelle l'ironie de la personnalité tristanesque, Sahel explique que les relations qu'entretient Tristan avec son entourage sont problématiques. Après avoir repris le pouvoir de ses terres et des seigneurs du Loonois en s'affirmant en tant que fils de Rivalen, Tristan *redonne* les seigneurs à Rohalt. Cet acte, qui incite les seigneurs à louer l'autorité et la valeur de Tristan est remis en question par Sahel. Il dit : « Réaction bien mièvre : ne sont-ils pas mis [...] en position d'objets, transférables d'un seigneur [...] à un autre³¹⁷ »? C'est ainsi que Sahel compare la relation qu'il entretient avec les seigneurs à la relation qu'il entame avec Iseult : « On ne peut y méconnaître une analogie dans l'attitude de Tristan : ici, il vient chercher Iseut pour le roi Marc, il le sait, et s'il le dissimule, c'est afin de mieux gagner Iseut, en d'autres termes la mettre en son pouvoir³¹⁸ ». Ainsi, Iseult devient également un objet à dominer et à posséder au lieu d'une amante qui est considérée comme une égale. Or, Nadia refuse de se mettre en position de subordonnée et se présente à son Tristan en valorisant sa propre identité.

De la même manière, nous trouvons une pareille volonté de subvertir l'image de la femme subordonnée présente dans les écrits occidentaux à travers les références intertextuelles contenues dans *Le Fou de Shérazade* et *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ces deux récits reprennent l'image de la femme passive, en attente, et victime de sa situation, afin de la subvertir. Dans un premier temps, nous retrouvons deux références à *Maria Chapdelaine*. La vieille femme qui fugue et qui lutte contre le déracinement de l'olivier est tout à coup face à une maison dans le bois. Elle se dit : « La maison, cernée par la forêt, est une maison de rondins, la maison de Maria Chapdelaine. Comme elle a pleuré à

³¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

³¹⁸ *Ibid.*

la disparition de François Paradis, mort dans la forêt d'hiver et Maria qui l'avait attendu » (FS 121)³¹⁹. Mais la vieille femme, incrédule, n'attend pas qu'un choix se fasse pour elle ou à ce que quelqu'un d'autre lutte à sa place. L'immobilité et la passivité de Maria Chapdelaine sont utilisées pour souligner la force, la mobilité et la liberté dont la vieille femme fait preuve.

Dans un second temps, *Femmes d'Alger dans leur appartement* fait allusion à un personnage féminin canonique de la culture occidentale féminine : Cendrillon. Considérée comme un modèle pour toutes les jeunes filles depuis des générations, Cendrillon représente la femme pauvre, maltraitée (par d'autres femmes d'ailleurs!) qui est transformée en princesse. Lors de cette transformation, elle réussit à rencontrer un prince qui tombe follement amoureux d'elle, ce qui satisfait ses besoins financiers et émotionnels en la rendant riche et heureuse. Cette histoire transmet donc deux messages : que toute femme devrait juger son niveau de bonheur par le fait d'avoir trouvé ou non son propre prince Charmant; et qu'une transformation majeure est nécessaire afin de donner lieu à ce type de rencontre. Toutefois, Djébar insiste sur un aspect différent de l'histoire de Cendrillon : « Arbia ne savait pas, comme moi avant d'apprendre à lire, que Cendrillon existait dans les histoires françaises : elle, elle se nommait elle-même » (FAA 19). Cette perspective sur Cendrillon sous-tend l'acte de Nadia dans le récit de Sebbar. Elle aussi, elle se nomme elle-même. Aussi, le personnage qui apprend l'existence de Cendrillon se sent inspirée et se prononce en se donnant un nom. Bien qu'elle choisisse le titre d'orpheline, « Itima, je suis

³¹⁹ La deuxième mention est faite à la page 188 quand la vieille dame raconte ses aventures et la nuit qu'elle a passée dans « la maison canadienne ».

l'itima³²⁰ » (FAA 19), elle s'auto-identifie et par conséquent, elle saisit un pouvoir identitaire.

De cette manière, l'emploi d'intertexte sert à remettre en question l'image de la femme tenue pour acquise et révélée aux filles comme étant une vérité absolue en fournissant une perspective différente, un modèle à suivre qui s'oppose à la vision patriarcale de la femme. En fait, Sebbar et Djebbar partagent une dénonciation commune de l'image patriarcale de la femme présente dans le roman algérien de Kateb Yacine, *Nedjma*. Dans *Le Fou de Shérazade*, des miliciens fouillent dans le sac de Shérazade et trouvent un exemplaire du roman de Yacine. Un discours est prononcé par rapport à l'écriture de ce livre et le fait qu'il soit écrit en français et non pas en arabe. Désintéressés par la question du livre, les miliciens réduisent l'auteur à un simple colonisé, ce qui permet à l'ami de Shérazade de l'arracher des mains du milicien et de le cacher dans la poche intérieure de son blouson avant de dire : « Kateb Yacine vous emmerde, Nedjma aussi » (FS 171). Plus loin, Shérazade se sépare de son ami en lui disant : « Que Nedjma te protège » (FS 173)! Faisant référence à la femme éponyme et non pas au livre dans son ensemble, Shérazade insiste sur le pouvoir de Nedjma en tant que femme au lieu du pouvoir du roman, roman qui est reconnu comme un pilier du champ algérien nationaliste. Ce faisant, le pouvoir que mérite Nedjma, qui ne lui est pas accordé dans le roman³²¹, lui est bien remis.

³²⁰ La traduction donnée par la suite dans le récit indique que les sens de ce mot est « orpheline ».

³²¹ Voir Rachel Van Deventer, « Le roman national algérien : un discours de révolte ou d'oppression », *Initiales*, vol. 23, 2010 [à paraître]. Ici, il est question du rôle que joue Nedjma et la quasi absence de paroles, de pensées et de gestes agents. Elle est l'objet à désirer et à posséder où le « schéma patriarcal se répète : la dépendance et la soumission de la femme exigées par l'homme » (Mildred Mortimer, *loc.cit.*, 2008, p. 100-101).

Le personnage de Nedjma se retrouve également dans *La Soif* de Djébar, mais cette fois-ci de façon plus implicite. Comme Mildred Mortimer nous le rappelle, le personnage principal de *La Soif* partage plusieurs caractéristiques avec Nedjma, notamment le fait qu'elle soit une « Algérienne de sang-mêlé³²² ». Elle précise qu'à l'époque où « Kateb Yacine représentait l'Algérie comme femme mythique, rattachant l'histoire à la légende dans un texte poursuivant les traces de l'ancêtre mythique, Djébar prend un autre chemin; elle s'écarte du mythique pour présenter le réel³²³ ». C'est ainsi que Djébar subvertit l'image de la femme promulguée par le patriarcat et refuse d'adopter une représentation mythique pour plutôt céder la place à la femme algérienne réelle.

À la lumière des propos de Jeanne-Marie Clerc qui qualifie l'écriture de Djébar dans *La Soif* d'une « véritable inversion du discours de Kateb [car] contrairement à Nedjma, ses héroïnes sont de chair et de sang, de douleur et de larmes³²⁴ », nous aimerions revenir sur notre conception du sous-habitus et sur la capacité des écrivaines du corpus à créer un sous-champ littéraire. Le fait que ce premier roman de Djébar, publié ne l'oublions pas en 1957, reflète mieux les caractéristiques de la femme algérienne et crée un discours qui la vénère au lieu de la mythifier, sert de point déterminant pour ce qui est du parcours de la création du sous-champ. Les écrivaines ciblent toutes des images de la femme algérienne et des discours sur cette dernière afin que l'écriture agente renverse le pouvoir accordé à la parole dominante. Se positionner à la fois contre les pouvoirs dominants occidentaux et patriarcaux devient un fil conducteur qui reflète le sous-habitus et coud ensemble les écrits de femmes en un sous-champ littéraire. C'est autour de cet axe, c'est-à-dire de la volonté de représenter

³²² *Ibid.*, p. 100.

³²³ Mildred Mortimer, « *La Soif* d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte », dans *Assia Djébar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 100.

³²⁴ Citée par Mildred Mortimer, *Ibid.*

la femme algérienne dans sa réalité quotidienne hors des contraintes du mythe et de se distinguer des écrits des écrivains masculins, que tournent les publications à suivre.

II. *Les Mille et une nuits*

Afin de poursuivre cette analyse de la subversion du rôle et de l'image de la femme algérienne, nous aimerions nous attarder sur l'emploi intertextuel des *Mille et une nuits*. Alors que Nedjma est dépeinte comme étant une femme à posséder, qui ne pose aucun geste agent et qui ne se prononce que très rarement, la narratrice des *Mille et une nuits* recontextualise l'importance du personnage féminin. Ainsi, l'acte même de faire allusion aux personnages de Schéhérazade et de Dinarzade dans les œuvres contemporaines pourrait être considéré comme un acte agent de la part de nombreuses écrivaines qui veulent souligner la prise de parole et de pouvoir féminins. *Ombre sultane* et *Le Fou de Shérazade* ne font pas exception en allant à l'encontre des images problématiques de la femme mentionnées ci-dessus et en contribuant à l'image de la femme qui fait plus que *dire en se disant*.

Autrement dit, dans le cas d'*Ombre sultane*, la narratrice dit ce qui se passe dans un quotidien qui implique davantage sa co-épouse, mais elle raconte également des passages intimes où elle prend le temps de dire sa vérité, sa propre histoire. L'alternance entre les récits concernant la vie actuelle de Hajila et la vie antérieure d'Isma avec l'homme crée l'illusion d'un va-et-vient narratif dont le sens profond est complété par l'allusion aux *Mille et une nuits*. Prenons à titre d'exemple un passage qui est tiré du chapitre « La Plainte » qui, à la fois, suit le chapitre qui s'intitule « La Sœur » dans lequel on évoque la conteuse arabe, et précède celui intitulé « Baiser » où on raconte l'histoire personnelle d'Isma. Dans deux

courts paragraphes le lecteur voit se tisser les liens entre les histoires de Hajila, d'Isma et des sœurs des *Mille et une nuits* :

Longtemps, une ou deux décennies au moins, j'ai oublié l'amertume de la plainte, le sursaut déchiré de la voix inconnue au cœur de la fête ancienne. J'ai voulu tuer en moi la tenace malédiction. L'impuissance verbale a dû me faire reculer devant l'aride rancœur... Pourtant le jasmin persiste dans sa fragile floraison, le bouquet de jeunes femmes ployées s'entrelace encore dans les nappes de mon souvenir.

Aujourd'hui, pour secourir une concubine, je m'imagine sous le lit; éveilleuse et solitaire, je déploie l'image proférée autrefois. Celle de femmes - "jambes dénudées" -, elles qu'on prétend amoureuses la nuit et qu'on fait esclaves sitôt le soleil levé... Le récit de la sultane des aubes sauvera-t-il l'une de ces opprimées? (OS 141).

Isma fait allusion à son amour qui se dissipait et à l'état de concubine dans lequel Hajila se trouve. En se référant à la sultane et à sa puissance narrative, voire à son statut agent, le lecteur comprend qu'un glissement de pouvoir est nécessaire pour qu'Isma et par extension Hajila puissent effectuer leur transformation en femmes agentes. La référence à la sultane souligne également le pouvoir que détient Isma en racontant non seulement l'histoire d'une autre, mais la sienne; le même pouvoir qui lui a permis de modifier sa situation en divorçant d'avec l'homme.

L'analyse d'*Ombre sultane* à la lumière de l'association entre Isma/Hajila et Schéhérazade/Dinarzade n'est pas nouvelle comme nous l'avons déjà dit. Ce qui nous intéresse davantage à ce moment-ci de l'analyse est l'importance du choix effectué par Djébar, soit la référence aux contes. D'abord, « à l'instar de cet intertexte arabe, *Ombre sultane* relate l'histoire d'une relation féminine qui ne s'inscrit pas dans le cadre de la polygamie³²⁵ ». En fait, dans les deux cas, deux femmes sont associées à un seul homme,

³²⁵ Anne-Marie Miraglia, « Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane* », dans *Assia Djébar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 187.

mais grâce à la nature de la relation féminine, la deuxième femme est protégée, voire à l'abri des effets oppressifs de la relation. Pour Schéhérazade et Dinarzade, les règles de la polygamie, à savoir l'interdiction des relations sexuelles avec la cosanguine de l'épouse³²⁶, font en sorte que Dinarzade n'est point subie aux rituels du sultan. Dans le cas d'Isma et Hajila, le divorce est en fait un acte davantage agent de la part d'Isma, en ce sens qu'il l'éloigne physiquement et légalement de l'homme.

Par conséquent, l'accent est mis sur la présence féminine et non pas la place occupée par l'homme. Miraglia constate que l'emploi intertextuel des *Mille et une nuits* sert à souligner « la nécessité de relations de solidarité entre femmes³²⁷ » ; celles qui sont semblables à la relation de codépendance, entre les sœurs des *Mille et une nuits*. De plus, elle insiste sur l'importance « d'*inventer* une complicité féminine susceptible d'affaiblir sinon de neutraliser le pouvoir de l'homme sur la femme dans une société patriarcale³²⁸ ». Certes, en transposant cette dynamique à une époque contemporaine, Djébar souligne la possibilité de cette complicité féminine de nos jours bien que la nature patriarcale de la société n'ait pas beaucoup changé. Ceci étant dit, nous ne croyons pas qu'il s'agit dans le texte d'un conseil par rapport à l'*invention* d'une complicité. Au contraire, nous croyons que Djébar préfère insister sur le fait que cette complicité est naturelle et que les femmes devraient *profiter* de cette complicité existante, car le lien entre Schéhérazade et Dinarzade, et même celui entre Isma et Hajila n'ont jamais été forcés ou inventés. Il allait de soi que Dinarzade aide sa sœur à protéger sa vie. Avant de partir vivre chez le sultan,

³²⁶ Un sujet mentionné dans le récit d'*Ombre sultane* à la page 109.

³²⁷ Anne-Marie Miraglia, *op. cit.*, p. 187.

³²⁸ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

elle prit sa sœur Dinarzade en particulier, et lui dit : “Ma chère sœur, j’ai besoin de votre secours dans une affaire très importante; je vous prie de ne me le pas refuser. [...] Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j’obtiens cette grâce, comme je l’espère, souvenez-vous de m’éveiller demain matin une heure avant le jour et de m’adresser à peu près ces paroles : *Ma sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces beaux contes que vous savez.* Aussitôt je vous en conterai un [...]”. Dinarzade répondit à sa sœur qu’elle ferait avec plaisir ce qu’elle exigeait d’elle³²⁹.

De la même façon, il était normal qu’Isma veuille choisir la femme qui allait la remplacer et qui finirait par prendre soin de sa fille. Isma savait que l’homme n’allait pas rester seul, donc elle n’invente pas le lien qu’elle a créé avec Hajila, mais elle profite de son pouvoir de première épouse pour imposer ses désirs et son choix.

Cet intertexte soutient l’idée selon laquelle Djébar ne veut pas tout simplement renforcer le besoin ou la nécessité de la solidarité. Elle met plutôt l’accent sur la capacité de la femme à se sortir de la situation nocive *elle-même*. La solidarité ne fait que faciliter cette démarche. La complicité entre Schéhérazade et Dinarzade facilite la capacité de cette première à raconter ses histoires toute la nuit, mais pourtant, c’est Schéhérazade seule qui conte et qui réussit à inventer des récits narratifs qui intéressent le sultan. Aussi, c’est l’acte de conter qui assure la sécurité de sa sœur. Djébar s’interroge : « Et si Schéhérazade était tuée à chaque aurore, avant que sa voix haute de conteuse ne s’élève? » (OS 189); c’est à ce moment-là que la sœur se trouverait dans le même péril que la première et se devrait de conter, elle aussi, pour assurer sa survie. La créativité qui se trouve à la base de l’acte salvateur réside uniquement chez celle qui conte et donc dans ce cas, de Schéhérazade. De même, bien que ce soit Isma qui ait initié le divorce et que ce soit elle qui ait fourni la clé de

³²⁹ *Les Mille et une nuits*, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, (trad.) Antoine Gallard, Tome I, Pairs, Flammarion, 2004, p. 43-4.

l'appartement à la deuxième épouse, Hajila doit elle-même faire le geste de sortir de l'appartement afin de trouver sa liberté.

De la même manière, la référence à Schéhérazade ainsi qu'aux *Mille et une nuits* dans le troisième volet de la trilogie sebbarienne³³⁰ sert à renforcer l'agentivité présente dans les actes et les prises de décisions à la fois du personnage mythique et du personnage de Sebbar. La relation de complicité entre les sœurs des contes, ainsi qu'entre Isma et Hajila, est renforcée par la relation sororale entre Shérazade et Mériem. Alors que « ses frères l'ont oubliée, son père, on dit qu'il l'a reniée, sa mère pleure[,] Mériem sa sœur l'attend toujours » (FS 13). Elle n'est pas désespérée et valorise le lien qu'elle incarne en tant que sœur; ainsi, le personnage de Mériem fait écho à celui de Dinarzade. Cependant, elle ne joue pas le même rôle dans l'intrigue. Shérazade est physiquement seule. Elle est la seule détentrice de son pouvoir. Tout comme Schéhérazade, la protagoniste du roman fugue seule et dépend de ses histoires pour assurer sa liberté : « De Marseille à Paris, pendant sept jours, ils ont voyagé dans le poids lourd, ils ont bavardé, mangé, fumé, elle a bu des Coca-Cola et lui de la bière, elle lui a raconté des histoires, ses aventures dans la France comme si ce pays lui était inconnu, il a dit qu'elle parlait tout le temps pour qu'il oublie de la violer, c'était peut-être vrai, au début » (FS 180). Elle demeure en contrôle et même si sa liberté est mise en cause, par exemple, quand elle est emprisonnée, elle ne tient pas pour acquis que les paroles de l'homme soient vraies. Après avoir décidé de la laisser partir, le soldat de la

³³⁰ Dans son introduction au collectif sous sa direction, *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, Michel Laronde traite la question de l'intertextualité de façon différente. Il précise d'abord qu'il s'agit plutôt de l'interculturalité puisqu'il existe évidemment un élément extratextuel. Ce terme se rapprocherait de ce que nous appellerons dans la troisième partie de cette étude, l'agentivité interdiscursive. En plus, il fait un commentaire intéressant par rapport à la trilogie dans son ensemble dont les références interculturelles reliées aux *Mille et une nuits* s'avèrent à la fois extratextuels et intratextuels. Autrement dit, les références présentes dans *Carnets de Shérazade* complètent le sens d'un emprunt intertextuel (voire interculturel de type extratextuel) aux contes proprement dits dans *Le Fou de Shérazade*. Voir surtout pages 36 à 48.

prison à Beyrouth lui dit : « On peut pas t'échanger, alors on te libère. Tu me crois, maintenant? – Non » (FS 125) répond-elle. Elle oblige le soldat à appeler le chef de la prison pour qu'elle vérifie, discute avec lui et assure sa véritable liberté.

En guise de conclusion, nous aimerions souligner l'importance accordée aux discours féminins. Mettre des paroles revendicatrices ou subversives dans la bouche des personnages féminins renforce davantage l'agentivité des œuvres du corpus. Autrement dit, nous retrouvons des preuves d'agentivité d'abord puisque l'auteure choisit de son chef les images à subvertir; celles-ci se manifestent à travers un choix d'emplois intertextuels, de titres et d'épigraphes qui révèlent le thème principal qui sous-tend l'œuvre. L'agentivité est présente ensuite chez les personnages féminins qui sont transformés en vaisseaux livrant les messages agents aux lecteurs. De cette manière, une approche agentiviste transtextuelle permet d'évaluer la façon dont le texte en soi devient un mécanisme pour exercer le pouvoir non seulement des personnages, mais surtout des écrivaines. Des choix transtextuels produisent un nouveau savoir, une nouvelle vérité qui distinguent l'écrivaine du pouvoir dominant patriarcal algérien et du pouvoir colonial français et aboutissent à une expression d'agentivité qui la positionne en tant que sujet qui exerce le pouvoir de *se dire* au lieu d'*être dite*. Aussi l'agentivité interdiscursive s'ajoute-t-elle naturellement à cette étude, permettant d'évaluer le renversement et la subversion des discours dominants.

TROISIÈME PARTIE: L'AGENTIVITÉ INTERDISCURSIVE

Afin de définir les éléments dont nous allons discuter dans cette troisième partie, il faut revenir sur notre cadre théorique. Alors que nous avons établi la relation textuelle qui s'opère entre les points abordés dans la partie précédente et notre conception de l'agentivité transtextuelle, il sera maintenant question des éléments relevant de ce que nous appelons l'agentivité interdiscursive. L'élaboration du modèle interdiscursif de Donald Bruce se base sur neuf hypothèses définies par de nombreux penseurs et théoriciens. Celles qui nous importent le plus sont les suivantes :

1. « Tout énoncé est de par sa nature interdiscursif³³¹ ».

Ce constat, dans le cadre de ce travail, exprime non seulement l'idée que les écrivaines répondent à des discours antérieurs, mais aussi le fait que les discours qu'elles produisent se complètent ailleurs ou seront eux-mêmes repris éventuellement. Ainsi, la capacité de retrouver un discours commun parmi les écrivaines du corpus qui reprennent une même instance narrative dominante servira à développer notre hypothèse quant à la constitution d'un sous-champ ainsi que de l'existence d'un sous-habitus.

2. « Toute formation discursive est régie par un système de contraintes sémantiques globales auquel on donne le nom d'« idéologie » ».
3. « La formulation et la compréhension de tout discours présupposent l'existence d'une compétence interdiscursive ».

³³¹ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 270.

4. « Tout discours est une pratique linguistique institutionnalisée et se constitue par rapport à l'habitus d'un groupe particulier³³² ».

C'est ainsi que le discours produit par les écrivaines algériennes contribue à les inscrire dans un sous-champ et un sous-habitus. En s'opposant aux systèmes de productions discursives et aux idéologies des pouvoirs dominants, les femmes algériennes créent un contre-discours qui devient le fil conducteur et le principe sous-tendant le paradigme du groupe social qui se différencie du groupe principal. Autrement dit, les productions discursives dont font preuve les écrits de femmes renvoient à un nouveau système de valeurs et d'idéologies propre au sous-habitus; ce sont ces facteurs déterminants qui distinguent la nature du sous-habitus de l'habitus principal.

Il importe de préciser que dans le cadre de cette étude, nous avons affaire à trois champs discursifs, trois lieux de production de discours différents. Selon Bruce, la définition d'un champ discursif peut varier selon

le niveau de pertinence désiré : la production discursive d'une seule année, d'une seule langue, ou d'une seule région géographique; ou, un groupe de discours affichant des caractéristiques formelles ou sémantiques qui les apparentent à d'autres discours [...]. L'analyse des champs discursifs dépend, en premier lieu, des critères de définition qu'on choisit pour les circonscrire³³³.

Or, les trois champs discursifs qui nous importent sont les suivants : le champ colonial, le champ patriarcal et le (sous) champ féminin. La relation entre ces trois lieux discursifs relève de ce soutient Dominique Maingueneau, soit que « le discours résulte de la mise en relation de ce système [global de contraintes sémantiques : l'idéologie] avec certains codes à

³³² Donal Bruce, *op. cit.*, p. 270-271.

³³³ *Ibid.*, p. 276.

l'intérieur d'une conjonction historique, et c'est cela qui l'individue³³⁴ ». En d'autres mots, un contexte historique particulier permet d'accorder une identité spécifique à un champ donné. De cette manière, le sous-champ féminin serait défini par rapport aux critères suivants : les productions discursives effectuées par des femmes, en réponse à ou en reprenant un discours appartenant à au moins un des deux autres champs à l'étude, et qui soit font écho à d'autres productions discursives féminines, soit sont repris par d'autres productions discursives (féminines ou masculines). Le champ patriarcal comporterait des productions discursives provenant des Algériens à tout moment historique (c'est-à-dire avant ou après l'Indépendance) alors que des productions discursives effectuées par des Français dans un contexte historique qui date soit d'une période pré-Indépendance soit d'une période post-Indépendance feraient partie du champ colonial.

L'identification des deux champs discursifs dominés par les hommes auxquels les femmes du corpus répondent s'inspire des propos d'Anne Donadey, qui explique que la résistance aux pouvoirs dominants se manifeste de deux manières différentes. D'abord, en créant « *an imaginary framework³³⁵ negating the presence and power of the hegemony, centering instead of an enabling vision on one's group as strong, free, and empowered³³⁶* » ; et ensuite en tenant compte de ce discours hégémonique afin de le subvertir. Puisque « *one cannot ignore it, [...] this strategy, more historical than mythological, involves*

³³⁴ Donald Bruce, *op. cit.*, p. 280.

³³⁵ Il est important de préciser que notre travail sert également à illustrer que ce cadre n'est point imaginaire, car il se construit très concrètement à travers les techniques adoptées par les écrivaines du corpus. Ainsi, nous pouvons clairement évaluer la création d'un discours du sous-habitus, voire des écrivaines du sous-champ algérien, grâce à l'analyse agentiviste interdiscursive.

³³⁶ Anne Donadey, « Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar », Thèse doctorale, Northwestern University, 1993, p. 129.

*reappropriation*³³⁷ ». Alors que le premier élément de ce renversement comporte l'invention d'un nouveau discours qui valorise l'être ou le groupe réduit en position de subordonnée, le dernier implique l'adoption d'un discours qui critique, réutilise et déconstruit les anciens mythes ou principes valorisés par l'habitus principal.

C'est à la lumière des constats de Donadey que nous avons établi la structure tripartite de cette partie. Dans un premier temps, nous allons examiner le discours propre au sous-habitus, c'est-à-dire aux écrivaines du corpus, à travers la manière dont elles représentent le rôle de l'*Histoire* dans leurs *histoires*. D'abord, ce discours est créé par la mise en œuvre d'un événement historique marquant et ensuite, par la capacité de refléter les défis auxquels font face les femmes dans la société actuelle. Dans un deuxième temps, il sera question de traiter des renversements du discours hégémonique qui sont effectués par les écrits de femmes en dénonçant les traditions patriarcales et en transgressant les normes prônées par la société. Dans un dernier temps, nous étudierons plus précisément comment la reprise subversive d'un discours dominant sert à remettre en question le discours colonial contemporain. Nous nous concentrerons d'abord sur les traces d'orientalisme dans les récits et ensuite sur le renversement du discours colonial contemporain en ce qui concerne les écrivaines et la littérature dites *beures*. Ainsi, nous renforcerons notre concept de relation entre l'habitus et le sous-habitus et établirons des paramètres qui définissent le sous-champ littéraire algérien au féminin.

³³⁷ Anne Donadey, *op. cit.*, p. 130.

Chapitre un : La déconstruction du discours *Historique*

« On ne dit jamais : des hommes à histoires. Est-ce parce que les hommes n'ont pas d'histoire? Ou seulement parce que ce sont eux qui font l'Histoire, avec un grand H? »

Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit* (p. 52).

I. La mise en œuvre d'un événement historique

Pour revenir sur ce que nous avons mentionné ci-dessus, le fait de valoriser une vision qui souligne la force et la liberté d'un groupe qui s'est trouvé en position de dominé crée un nouveau discours capable de renverser la dichotomie dominé/dominant, voire colonisé/colonisateur ou même homme/femme et Français/Arabe. Dans les écrits des écrivaines du corpus, il s'agit d'une valorisation particulière de l'histoire personnelle des femmes par rapport à l'Histoire en tant que construction patriarcale et/ou coloniale. De cette manière, les écrits de femmes se positionnent en tant que sujet du discours personnel historique dans la mesure où les écrits insistent sur le vécu des personnages lors des événements historiques. Cela s'oppose aux documents coloniaux, à savoir les récits de voyage qui servaient à décrire l'objet colonisé ou les documents ethnographiques qui classaient les peuples par rapport à des caractéristiques physiques, telles que les écrits de Hegel. Ici, nous faisons allusion aux textes des écrivains et aux toiles des peintres français du XIX^e siècle tels qu'*Un Voyage en Orient* (1857) de Nerval, *La Vie errante* (1890) de

Maupassant³³⁸, *Les femmes au bain* (1876) de Gérôme, *Le bain turc* (1862) d'Ingres ou *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) de Delacroix.

Outre les textes publiés sur la culture et le peuple arabes au XIX^e siècle, les écrits du corpus se distinguent également des récits dits de témoignages de la colonisation et de la guerre d'Algérie. Prenons à titre d'exemple les ouvrages d'Eugène Fromentin ou les récits du Docteur Bonnafont. Alors que les ouvrages auxquels nous faisons allusion ci-dessus soulignent les démarches militaires et le point de vue français, les romans et recueils de nouvelles au féminin insistent sur le point de vue féminin et le vécu des femmes et des familles algériennes. Cela est accompli non pas par la dégradation de l'Autre et de sa perspective, mais par la valorisation de l'optique de la femme.

En se référant à *L'Archéologie du savoir* de Foucault dans lequel il oppose ceux qui croient à la notion de l'Histoire comme étant une continuité ininterrompue à ceux qui comprennent les sociétés contemporaines à travers une conception hétérogène et variable, Lionnet transpose cette idée aux écrivaines dites postcoloniales :

For the postcolonial writer, caught in this process of change despite herself, subjected to a system of thought that consigns her to the margins while necessary implicating her in the system whose language she uses, the question of historical change has become a primordial one. After all, how does one reconcile a vision of history whose "function is to ensure the infinite continuity of discourse" with the linguistic, spatial, and temporal dispersion of a once colonized subject? How does this subject reconcile "le rêve d'habiter", or that quest for a home, and the fate of being constantly torn [...] between the center that defines her, that she carries

³³⁸ L'auteur décrit ses voyages au Maghreb, p. 118 à 212. Nous tenons à souligner les dernières lignes du récit : « Les femmes belles et ardentes, sont ignorantes de nos tendresses. Leur âme simple reste étrangère aux émotions sentimentales, et leurs baisers, dit-on, n'enfantent point le rêve » (212).

*within, and the margin where she must try to live and work, with her only tools being the same representational system that can paralyze her by negating her*³³⁹?

Les réponses à ces questions se trouvent dans la manière dont Sebbar, Djébar, Bey et Bouraoui (entre autres) réussissent à valoriser ces histoires, avec un h minuscule, au sein de l'Histoire.

Dans les écrits des auteures du corpus, il existe deux types d'événements historiques à l'œuvre : d'abord, des événements qui relèvent de ce que Foucault désigne comme l'Histoire continue, c'est-à-dire des guerres durant de nombreuses années qui engagent plusieurs pays et peuples, ce qui fait qu'une notion plus globale des événements éclipse le vécu quotidien des participants; ensuite, des événements ponctuels qui ont eu un impact important sur la vie des participants, mais qui n'ont pas forcément eu d'écho à travers le monde³⁴⁰. En premier lieu, nous nous attarderons sur la mise en œuvre des traces de la colonisation ou de l'Indépendance, de la guerre en Israël et des révoltes des groupes fondamentalistes en Algérie.

La critique a largement étudié l'écriture historiographique d'Assia Djébar³⁴¹, notamment dans *L'Amour, la fantasia*³⁴² et *Vaste est la prison*. Dans ces deux romans, on

³³⁹ Françoise Lionnet, « Narrative Strategies and Postcolonial Identity in Contemporary France: Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* », dans *Writing New Identities; Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Sidonie Smith et Gisela Brinker-Gabler (dir.), University of Minnesota Press, 1997, p. 62-77.

³⁴⁰ Quand nous parlons de l'Histoire « continue, ininterrompue », nous pensons aux véhicules médiatiques mondiaux qui dispersent les nouvelles internationales. Il est évident que l'Occident joue un rôle dans le choix d'images et d'histoires racontées, mais ce rôle serait difficilement abordé avec efficacité dans le cadre de ce travail. Ainsi, nous tenons à souligner que nous aborderons le rôle que jouent les femmes pour valoriser l'histoire vécue et non les moteurs médiatiques internationaux.

³⁴¹ Soulignons des ouvrages collectifs récents tels que *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (dir.), Frankfurt, Peter Lang, 2008; et le numéro spécial d'*Esprit Créateur* dirigé par Anne Donadey : « Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* – avant et après », vol. 48, no. 4, 2008.

³⁴² Voir plus précisément : Beïda Chikhi, *Assia Djébar: Histoire et fantasies*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 26 à 32 ; et Beïda Chikhi, *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, dont un chapitre se consacre à l'écriture historiographique de Djébar.

retrouve des récits fictifs intercalés aux passages historiques datant de différentes époques. Ainsi, l'auteure tranche clairement entre la voix narrative qui raconte une histoire, et la voix narrative qui raconte l'Histoire. Or, dans son premier roman, *La Soif*, l'écriture valorise le vécu des femmes de façon beaucoup plus subtile tout en gardant son efficacité. Lors d'une promenade avec Ali, Nadia contemple la possibilité d'une relation amoureuse avec ce dernier. En sachant qu'Ali est le mari son amie Jedla, nous sommes touchée par la nature transgressive de cette rencontre, par les barrières franchies.

Il est intéressant de voir comment cette nature rebelle est reprise dans la discussion qu'ont Ali et Nadia. Ali, qui vient de revenir de la France, parle de ses projets et de sa volonté de monter un journal bilingue : « Ce sera difficile, je ne me fais pas d'illusion. Mais si seulement au début je gagne à moi tous les jeunes, je pourrai tenir. [...] Les échecs ont peu d'importance. Le pire, c'est la léthargie, le sommeil! On ne parle toujours que des colons, du colonialisme. Le mal, voyez-vous, c'est notre mentalité de colonisés, de colonisables » (LS 70). Il y a un lien qui s'établit entre la cause nationale et la cause des femmes. Le message engagé d'Ali indique qu'il croit qu'il faut se défendre et se positionner en tant que sujet arabe face aux pouvoirs dominants français. À la suite de cette discussion, Nadia décide qu'elle pourrait vivre avec cet homme et avec cette mentalité; ce qui témoigne d'une certaine prise de conscience quant à la nécessité de devenir sujet de son propre discours. C'est à la lumière de cette notion d'esprit revendicateur que Nadia réinterprète sa vie; la rupture qu'elle a vécue avec son fiancé et sa recherche de liberté au sein d'une culture de plus en plus étouffante illustrent finalement la quête qui sous-tend toutes ses actions. En allant à son propre rythme et en faisant ses propres choix, Nadia devient une femme agente.

Le tressage des histoires avec l'Histoire se fait donc de manière plus subtile dans le premier romand'Assia Djebar que dans les romans de son quatuor algérien. Or, nous retrouvons cette technique dans la dernière parution de cette écrivaine, *Nulle part dans la maison de mon père*. Au sujet de « la colonie », Djebar écrit : « *car le Temps s'est fracturé, il y a une durée, une histoire pour les uns, une autre pour les autres* » (NMP 35). Tirée d'un passage en italique intitulé *Intermède*, cette phrase complète l'idée évoquée dans le chapitre qui le précède : « Le tout premier livre ». Il s'agit d'un récit qui raconte le plaisir d'une petite fille arabe, la seule dans son école, d'avoir gagné le prix d'excellence académique. Pour avoir été l'étudiante avec les meilleures notes, elle gagne son tout premier livre. Il fallait qu'elle montre à tout prix ce livre à son père, le seul instituteur arabe à l'école, sûre qu'il serait fier d'elle :

L'instituteur indigène aperçoit enfin le titre du livre. Il s'agit d'une biographie : la tête d'un monsieur français à képi est... le maréchal Pétain, qui dirige alors le pays (la France et ses colonies). On doit être en juin 1940 ou 41. En vérité, moi qui me souviens, si longtemps après, je ne cherche pas vraiment à préciser les dates : je revois la scène comme si elle datait d'hier ou de l'année dernière, et ce qui me frappe, c'est l'étrange demi-sourire sur la face paternelle (NMP 31).

À travers l'écriture agente de Djebar, nous voyons l'importance du vécu féminin qui l'emporte sur l'Histoire. En évoquant le maréchal Pétain, elle évoque la colonisation française et la situation précaire dans laquelle devait se trouver son père, instituteur arabe dans une école française. Mais elle n'insiste aucunement sur les faits Historiques. Au lieu, elle souligne la non-linéarité et l'atemporalité du temps féminin, à travers cette scène qui pourrait avoir lieu il y a soixante-cinq ans ou la semaine dernière. L'impact que le sourire a eu sur la petite fille, sourire ironique qu'elle comprendrait plus tard, compte plus que la biographie qui allait raconter ce qu'on appelle des faits de l'emprise de ce monsieur sur les colonies. Ce n'est point pour rien que la voix narrative ajoute qu'elle ne lira jamais ce livre (NMP 29). Le récit de

Pétain est figé dans le Temps à travers le symbole du livre qui restera fermé, mais l'histoire de la fille a une influence renouvelable dans la mesure où la narratrice revit l'expérience en retravaillant sa mémoire ainsi que par le fait que nous participons à son histoire en lisant le récit.

De manière similaire, l'Histoire sert de simple arrière-fond aux histoires de filles racontées par Maïssa Bey et Leïla Sebbar. D'abord dans *Au commencement était la mer*, Bey réussit à dénaturer le sens du mot « guerre ». Tout le monde parle « de la guerre » qui a bousculé les quartiers, les villages, le pays d'Algérie, mais personne ne peut dire, ne peut écrire, ce que cela veut dire vraiment pour les gens qui y vivent. Comparons un échantillon de récits des Français qui témoignent de la violence de la guerre d'Algérie avec ce court extrait de Bey. Dans son ouvrage, *Lieutenant en Algérie*³⁴³, Jean-Jacques Servan-Schreiber parle des dépêches quotidiennes et se pose la question suivante : « Monotones, jour après jour, depuis des mois, des années presque — qui les lit encore? ». Puis, « parmi ces dépêches grises, prenons-en une, au hasard, insignifiante : “Hier à Brahim, les occupants d'un camion ont mitraillé des promeneurs, n'en blessant par miracle qu'un seul...” Au petit village, ce jour-là, il ne s'est rien passé de bien extraordinaire³⁴⁴ ». On ne nomme personne. On raconte les atrocités comme si elles étaient des banalités quotidiennes, insignifiantes, pour reprendre ses mots.

De même, dans son étude de la guerre d'Algérie, Philippe Bourdrel parle des bombes, des villes et des condamnations à mort. Il cite le général Martin : « La mise en place, l'entrée en jeu et l'adaptation progressive des renforts ont permis à nos troupes de mener une activité

³⁴³ Paris, Julliard, 1957.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

intense sur la quasi-totalité du territoire algérien [...] où l'on enregistre des signes encourageants d'amélioration³⁴⁵ ». Cette activité intense aboutit aux premiers attentats en Algérie. Dans une semaine, « grenades et bombes explosent à Constantine et à Tlemcen... Vingt-cinq blessés à Constantine pour cinq attentats; à Tlemcen, dans cette Oranie jusqu'alors à peu près épargnée, trois tués et dix-huit blessés pour quatre attentats³⁴⁶ ». Encore une fois, on retrace les pas des soldats et on compte les morts, mais tous restent anonymes et personne ne parle des effets vécus par les familles qui peuplent des villages. Il y a une distance froide qui s'installe entre le lecteur, celui qui raconte les événements et ceux qui les ont vécus. Dans le cas de Bourdrel, la distance pourrait être due au fait qu'il ait voulu « aborder les aspects les plus douloureux [de la guerre] sans tomber dans la polémique systématique ou en ne retenant les torts que d'un côté³⁴⁷ ». Mais comment parler de la douleur, sans parler du vécu?

Par ailleurs, nous aimerions souligner la tentative de rassemblement de témoignages effectuée par Michel Reynaud dans *Elles et Eux et l'Algérie*³⁴⁸. Ce dernier arrive à mettre par écrit le vécu et l'expérience de nombreuses personnes touchées par la guerre d'Algérie. Toutefois, bien qu'il s'y trouve des témoignages de femmes, Reynaud précise dans l'introduction qu'il a essayé de nous faire part de son propre vécu « à l'égard de cette terre d'Algérie. [Il s'est] aperçu que nous savions majoritairement peu de choses, sinon cette douloureuse plainte. [Il a] essayé aussi d'apaiser nos craintes, nos colères, nos inquiétudes. Ne surtout pas omettre que cette histoire, cette histoire commune est une histoire d'*hommes*³⁴⁹ ».

³⁴⁵ Philippe Bourdrel, *Le Livre noir de la guerre d'Algérie*, Plon, 2003, p. 101.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

³⁴⁷ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁴⁸ Paris, Éditions Tirésias, 2004.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 20. C'est nous qui soulignons.

Alors où est l'histoire commune des femmes? C'est à la lumière de cette question que nous allons aborder les écrits de Bey et de Sebbar.

Le quatrième chapitre de *Au Commencement était la mer*, comptant deux pages seulement, est narré par une voix à la troisième personne qui relate l'omniprésence de la guerre dans son quartier :

Elle est là pourtant la guerre, presque au coin de chaque rue. Elle est là la guerre et aussi la peur sous les cagoules sombres qui masquent les visages des militaires debout dans le soleil, l'arme braquée sur les passants, en attente. Elle est dans les sirènes hurlantes qui traversent les bruits de la foule impavide. Elle est dans le cœur, dans le ventre de ces hommes et de ces femmes désarmés qui savent que froidement, patiemment des hommes les guettent [...]. Elle est dans les yeux hagards de ces enfants tirés de leur sommeil, qui ont vu — oui vu — une nuit, leur père, leur mère ou leur frère égorgés, éviscérés — et qui ne savent même plus pleurer. [...] Elle est dans les yeux multiples de la foule endeuillée qui suit, spectacle quotidien, les longs cortèges funèbres, dans la colère impuissante de ces mains serrées (ACM 74-5).

Bey évoque tout ce qui manque aux récits Historiques, même ceux qui sont transformés en fiction comme celui de Servan-Schreiber. Elle donne un visage au soldat qui occupe de la place dans la rue et elle lui accorde des sentiments. La peur qu'il ressent est confrontée à l'horreur vécue par les enfants qui perdent leur famille et par les membres des dites familles qui font le deuil sans cesse. Bey nous parle de ce qui arrive *après* les bombes et *après* le décompte des morts. Elle souligne le côté humain qui manque de toutes les statistiques dont tient compte l'Histoire.

Pour ce qui est de Leïla Sebbar, nous retrouvons également des passages qui servent à parler de la période après la guerre. Les traces de l'Indépendance du pays sont cousues dans les récits de fiction, notamment dans *La jeune fille au balcon*. Dans la première nouvelle de ce recueil, Sebbar présente le personnage principal qui se voit enfermé dans l'appartement, ayant recours à peine à la liberté du balcon. La notion de liberté des femmes

est appuyée par les références à la guerre d'Indépendance, au rôle qu'y ont joué les femmes et les conséquences inattendues en ce qui concerne la femme algérienne.

Sebbar établit l'opposition entre « avant » et « après » la guerre à l'aide des sœurs du récit :

L'aînée parle à ses sœurs en même temps qu'elle suit le reportage :

– Vous vous étiez trop petites, mais moi je suis pas restée à la maison, je suis allée avec une tante et d'autres femmes du quartier, pour manifester en ville. La tante, elle était pas la seule, elle portait ni le voile ni le hijeb — le hijeb, il existait pas encore.

– C'était l'Indépendance, on fêtait la libération du pays. Les femmes ont crié, elles ont chanté, personne leur a dit que c'était la honte, personne (SJN 12).

Ainsi, la sœur raconte son propre vécu et les effets de cette période de l'Histoire sur sa vie actuelle. Elle précise : « Tu sais, les choses ont changé depuis l'Indépendance » (SJN 13). Ce passage illustre l'idée que la libération du pays, quoique les femmes y aient participé, n'était pas une libération de femmes, mais d'hommes. Il est important de noter le ton avec lequel la petite sœur répond à l'aînée. Il y a une distance émotionnelle entre le vécu de la sœur et le sien. Elle ne dit pas : « elles n'avaient pas encore honte », ou même « les hommes ne leur ont pas encore dit que c'était la honte », mais plutôt « personne leur a dit que c'était la honte ». Sebbar évoque l'omniprésence des codes de conduites patriarcaux ainsi que l'association entre la mise en vigueur de ces codes et le début de ladite libération.

Les changements qui ont eu lieu « après » l'Indépendance sont véhiculés à travers les aventures de Mélissa. Rien n'est explicite, mais nous comprenons l'effet de la montée des groupes islamistes en fonction des actions de Mélissa et de la réaction de ses parents. Une fois rendue sur le balcon, Mélissa comprend tout, elle « voit tout » (SJN 19). Elle peut finalement voir les murs de la cité qui sont couverts de slogans, d'affiches et de

caricatures. C'est un endroit boueux qui ressemble au fond des oueds, fréquenté par les garçons à l'esprit politiquement engagé, un esprit défavorable puisqu'il mène aux ennuis que les parents veulent éviter. Ce manque d'approbation, voire cette peur de voir leurs enfants engagés dans une histoire qu'ils ne comprennent peut-être pas, est souligné par le fait que « les mères se transforment soudain en vigiles à la porte des appartements, elles ne surveillent pas les rôdeurs suspects, mais les pieds de leurs fils » (SJN 19) qui porteraient les traces boueuses de leur implication politique. À partir du balcon, Mélissa voit également ce que les gens appellent maintenant les Ninjas. Opposés aux tortues Ninjas de la télévision américaine, les Ninjas algériens sont nocturnes, féroces, invisibles et « à la recherche des islamistes » (SJN 36). De peur d'être accusés d'implication politique extrémiste, les parents de Mélissa la punissent d'être sortie sur le balcon la nuit.

L'implication politique est traitée de façon différente dans le roman de Sebbar, *Le Fou de Shérazade*, publié dix ans avant le recueil ci-dessus. Pourtant, les deux œuvres réussissent à refléter les préoccupations sociales et politiques du peuple de l'époque. Alors que les parents de Mélissa refusent de s'impliquer ouvertement, Jaël, quant à elle, adopte une approche claire qu'elle défend sans gêne. Elle explique qu'elle « n'ir[a] jamais tuer des Palestiniens [...]. [Elle n'ira] pas en patrouille militaire chez eux » (FS 87). Cependant, elle dit : « S'ils viennent ici, pour me tuer, je me battrai contre eux, s'ils veulent me chasser, je résisterai avec les autres, avec des armes... Je ne suis pas la seule à dire ce que je dis, en Israël » (FS 87). À la fin du roman, Jaël est déguisée en soldate pour le film que tourne Julien. La présence d'une femme qui joue le rôle de soldat lors de la guerre israélienne-palestinienne réussit à subvertir la conception hégémonique de la guerre et de l'Histoire. Sebbar insiste sur l'effet de la guerre sur les femmes ainsi que le rôle central que

ces dernières y jouent. De plus, elle donne la parole à la femme qui se prononce et qui précise ses propres pensées quant à l'implication politique. Le lien évident qui s'articule entre la société et les participants féminins accentue le caractère agent des femmes sebbariennes.

Il importe de préciser qu'il existe dans le roman une tension entre les effets de la guerre qui s'étalent sur de longues périodes dans les vies des personnages secondaires tels que Jaël ou les soldats qui enferment Shérazade en prison, et l'effet ponctuel de cet emprisonnement vécu par Shérazade. En d'autres mots, alors que les soldats et le peuple vivent entourés de la guerre depuis longtemps et continuent d'en subir les conséquences après la libération de Shérazade, dès que cette dernière quitte les lieux, l'événement devient une expérience ponctuelle de son vécu et elle passe à autre chose³⁵⁰. Cette tension renforce l'idée selon laquelle il n'y a pas de conception unique de l'Histoire et que chacun vit les effets et les causes d'un événement donné de façon individuelle.

Afin de souligner l'importance d'un événement ponctuel et les effets variables que ce dernier pourrait avoir sur le vécu individuel, les écrivaines font également mention d'épisodes historiques ponctuels. Prenons à titre d'exemple deux événements repris dans les ouvrages de Maïssa Bey. D'une part, *Au commencement était la mer* évoque les manifestations de jeunes dans les rues d'Alger en octobre 1988, « réprimées dans le sang; prélude aux événements actuels » (ACM 69). En fait, ce sont les manifestations de 1988 qui ont fait en sorte que l'expérience universitaire à laquelle Nadia s'attendait ne ressemble

³⁵⁰ Bien qu'il soit évident que l'emprisonnement a eu un effet important sur le moral de Shérazade (par exemple elle n'a plus envie de lire et elle n'écrit plus (FS 123)), il est difficile de nier l'impression que donnent ses actions à la suite de sa libération. En sortant des confins de la prison, elle rencontre un ami dans la rue et semble tout à fait détachée de la situation qu'elle vient de vivre : « Elle s'assoit sur son sac, regarde vers ce qui a été une belle porte » (FS 128) et lève son visage vers l'homme qu'elle reconnaît de loin, Michel.

aucunement à ce qu'elle voit devant elle, autour d'elle. À la place de la lumière de l'espoir, de la recherche et du savoir, elle fait le trajet dans une ville hérissée de barrages (ACM 69) pour rencontrer des « employés de bureau hargneux et rudes, dans les couloirs sombres et encombrés où elle erre, sans trop savoir où aller, elle ne rencontre qu'indifférence, lassitude » (ACM 70). La déception de Nadia par rapport à la suite des manifestations fait écho à ce que plusieurs penseurs disent à propos des événements d'octobre 1988, à savoir que, malgré la bonne intention de défaire la monopolisation du pouvoir politique en Algérie effectuée par le FLN, il y a eu des répercussions négatives sur la vie politique du pays, notamment l'engrenage de la violence et le remplacement d'un système totalitaire « par une dictature religieuse³⁵¹ ». Ainsi, le récit de Nadia s'ancre dans la période « après » l'événement et ce sont les conséquences subies personnellement par les étudiants qui sont mises en valeur.

Nous retrouvons aussi un témoignage des conséquences personnelles à la suite d'un événement marquant, soit les inondations d'Alger le 10 novembre 2001, dans la nouvelle « Main de femme à la fenêtre » dans *Sous le jasmin la nuit*. À propos de cette nouvelle, Ana Soler dit : « Si l'hommage aux victimes des inondations d'Alger a servi de point de départ à l'Écrivaine, ce fait tragique affleure à peine dans la nouvelle³⁵² ». En effet, la seule indication est la dédicace en note en bas de page qui porte la date du 10 novembre 2001; la même date paraît en haut de la dernière « entrée de journal³⁵³ » de la nouvelle. Le reste de la nouvelle raconte une histoire personnelle très peu reliée aux inondations; on n'en fait même pas mention à part la reprise de la même date mentionnée au début en note.

³⁵¹ Abed Charef, « Octobre, ses promesses son gâchis », *Le Quotidien d'Oran*, le 5 octobre 2008.

³⁵² *Loc. cit.*, p. 98.

³⁵³ Nous l'appelons ainsi grâce à la structure polymorphologique qui réussit à combiner le genre du journal intime avec la structure de la nouvelle à l'aide des sous-titres en italique.

Ceci souligne le désir de l'auteure de privilégier l'histoire personnelle face à l'Histoire. Lila Ibrahim-Ouali explique que chez Bey, « la représentation du réel a, en somme, moins d'importance que le ressenti, le vécu³⁵⁴ ». L'entrée de journal à la fin fait écho à la référence en note de bas de page au début de la nouvelle qui s'ancre dans la réalité, mais les pages qui se trouvent entre les deux insistent sur le vécu, l'expérience, le quotidien, l'émotionnel : « Il ne se souvient pas de son rêve, mais un malaise inhabituel l'habite. Il n'en a retenu que des fragments brouillés, des images confuses et disparates, morceaux d'un puzzle qu'il n'arrive pas à reconstituer. Assoiffé, comme à bout de souffle, il s'est réveillé plusieurs fois dans la nuit » (SJN 126). Il n'y a pas de faits ou d'événements concrets, mais un malaise général qui sous-tend son quotidien. Les images sont brouillées, les morceaux du puzzle manquent et le lecteur ressent facilement l'émotion du protagoniste.

Plus loin, Bey écrit :

Sarah.

Il s'entend pour la première fois prononcer son nom à voix haute, comme si elle pouvait l'entendre. Il essaie de retrouver l'intonation, l'appel, la certitude d'être entendu. Mais le nom se détache un instant dans le silence, et retombe, comme une pierre (SJN 135).

Le lecteur apprend pour la première fois que l'épouse du personnage principal est morte. Plusieurs lignes pour décrire comment prononcer le nom d'un amant ou d'une amante qu'on aurait perdu soulignent l'émotion qui reste après une tragédie comme les inondations d'Alger en 2001 où en cinq jours, 700 corps ont été retrouvés³⁵⁵. Autrement

³⁵⁴ « Maïssa Bey : “des mots sous la cendre des jours” : *Au commencement était la mer...* et *Nouvelles d'Algérie* », *Esprit Créateur*, vol. XL, no. 2, 2000, p. 79.

³⁵⁵ Amale Samie, « Les questions après les inondations dans la capitale algérienne :

dit, il s'agit d'un jour où au moins 700 personnes ont perdu un membre de leur famille et pour eux, c'est plus qu'une statistique. De ce fait, la nouvelle réussit à faire entendre la voix du peuple et son vécu, voire les histoires et les conséquences engendrées par l'Histoire. Relier les écrits aux défis de la société fait preuve d'un acte agent de la part des écrivaines dans la mesure où il est essentiel de creuser la relation qu'entretiennent les femmes avec leur environnement.

II. Refléter les défis de la société actuelle

« L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai.
Réelle, irréaliste, qu'importe! »

Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite* (p. 10).

Afin de refléter les défis de la société à l'époque où publie l'auteure, il faut que cette dernière fasse preuve d'un certain engagement sociopolitique à travers ses écrits. Il serait donc possible de relier la période d'écriture à une ère sociopolitique. Nous avons illustré dans la deuxième partie de cette étude, à l'aide de ce que dit Laronde par rapport à l'écriture de Leïla Sebbar, que le genre choisi par l'écrivaine peut être davantage propice à l'avancement des propos sociopolitiquement engagés. À titre d'exemple, prenons les essais de Sebbar qui dénoncent les injustices que causent le sexisme et le racisme. Si nous nous concentrons sur les parutions de Sebbar dans les années 1990, nous pouvons retrouver un fil conducteur discursif. Comme le note Kian, la fiction de Sebbar, « dans les années 90 est liée [...] à une ère plus complexe de débats culturels sur les problématiques de différences

culturelles, d'intégration, et de nation³⁵⁶ ». La relation dialectique qui s'installe entre les pouvoirs dominants et les écrits de Sebbar, qui visent à réfuter le *statu quo*, souligne « la difficulté de réconcilier la réalité des problèmes sociaux que soulèvent l'immigration avec l'idéalisme projeté précédemment³⁵⁷ ». Il importe donc d'étudier la manière dont cette relation discursive est construite dans les récits de fiction de notre corpus.

Dans son ouvrage sur les poétiques féministes de la voix narrative, Susan Lanser³⁵⁸ distingue trois modes narratifs : la voix personnelle, la voix commune et la voix autorielle. Les deux premières seront à l'étude dans la quatrième partie où nous insisterons sur les éléments d'agentivité intratextuelle. Toutefois, il est nécessaire d'examiner la théorie qui sous-tend la voix autorielle afin de comprendre la relation interdiscursive qui est établie entre les textes de fiction du corpus et les discours dominants. Il est d'abord important de comprendre les deux distinctions développées par Lanser concernant la voix privée/la voix publique et la voix narrative autoréférentielle (ou non).

La voix privée est celle qui est destinée à un personnage fictif du texte alors que la voix publique est celle qui vise un narrataire à l'extérieur du récit qui est « *analogous to the historical reader*³⁵⁹ ». La voix narrative autoréférentielle insiste plus particulièrement à l'acte même de narrer³⁶⁰. Or, le terme « voix autorielle » est utilisé pour identifier des situations narratives qui sont hétérodiégétiques, publiques et potentiellement

³⁵⁶ Soheila Kian, « La traversée des frontières : Ecritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar », thèse doctorale, University of California, 2002, p. 93.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Susan Lanser, *Fictions of Authority*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁰ *Ibid.*

autoréférentielles, c'est-à-dire une voix qui vise de manière consciente un narrataire particulier. Lanser précise qu'elle a choisi ce terme :

*Not to imply an ontological equivalence between narrator and author but to suggest that such a voice (re)produces the structural and functional situation of authorship. In other words, where a distinction between the (implied) author and a public, heterodiegetic narrator is not textually marked, readers are invited to equate the narrator with the author and narratee with themselves (or to their historical equivalents). This conventional equation gives authorial voice a privileged status among narrative forms*³⁶¹.

Ainsi, la voix autorielle se doit d'encourager un dialogue entre le lecteur ou son équivalent historique et l'auteure implicite. Il est dès lors évident que le choix d'adopter une voix narrative autorielle est un choix agent dans la mesure où l'auteure tente d'apporter des changements sur le plan social à travers la lecture de ses récits, car comme le suggère Lanser, la voix autorielle « *allow[s] the writer to engage, from "within" the fiction, in a culture's literary, social, and intellectual debates*³⁶² ». De plus, c'est à cause de (ou grâce à) cette prise de parole que les récits deviennent transgressifs dans la mesure où l'écriture qui adopte une voix narrative autorielle accorde aux écrivaines plus qu'une prise de parole fictive et la capacité de raconter des histoires, mais une prise de parole engagée qui veut inciter des changements sur le plan social, politique ou culturel.

Nous tenons à analyser deux emplois de la voix autorielle dans les romans *Ombre sultane* d'Assia Djébar et *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui. À travers une analyse de ce que dit la voix autorielle, en premier lieu, au sujet de la polygamie et de l'institution du mariage, et en second lieu, au sujet de la violence et de la religion fondamentaliste, nous pouvons dégager un contre-discours au féminin qui s'interroge sur le rôle de la religion et les mœurs dans la société arabe contemporaine.

³⁶¹ Susan Lanser, *op. cit.*, p. 16.

³⁶² *Ibid.*, p. 17.

Chez Djébar, notamment dans *Ombre sultane*, c'est à l'aide d'une écriture en spirale que nous dégageons le message de l'auteure sur la polygamie et l'institution du mariage. Puisque certains passages semblent se contredire, il faut tout prendre en considération afin de comprendre le message nuancé que l'auteure nous présente. Prenons à titre d'exemple la section du roman qui commence à la fin du chapitre « L'homme » et continue à travers « Les mots », « Le retour » et finalement « Patios » (pages 71 à 89). Le lendemain de la scène où l'Homme réussit finalement à avoir des relations sexuelles avec Hajila, moment que Hajila décrit comme un viol (OS 89), elle se sert d'un règlement du Coran selon lequel les femmes ont droit aux visites au hammam pour pouvoir quitter l'appartement, espace dominé par l'Homme : « J'ai le droit au bain maure! J'irai au bain maure! » (OS 89). Cependant, puisque le mari ne veut pas vraiment la libérer, il déclare qu'il l'enverra au hammam, mais en compagnie de sa mère. Hajila refuse : « Non, je veux ma sœur, je veux Kenza! » (OS 89). Incapable de dire à haute voix à sa mère ce qui s'est passé, elle désire la compagnie de sa sœur, quelqu'un qui comprendrait mieux ses sentiments.

Ensuite, il se trouve dans le texte une opposition claire entre un mariage imposé et un mariage d'amour. Isma rapporte les pensées de Hajila : « Toutes laissaient entendre, te semblait-il, que la vie de femme commençait comme une fête? Une fête brève, que suivait certes la soumission aux inévitables tristesses! » (OS 90). Hajila se sent trompée par les histoires prometteuses qu'elle entendait avant de se marier. Aux noces familiales « les autres filles parlaient de l'homme, de cette nuit, d'une autre; elles décrivaient avec minutie l'attouchement, les caresses, les mots doux échangés ("quels mots doux" ironises-tu dans ta cuisine). Quelquefois, ajoutaient-elles, c'étaient même des mots français » (OS 91). Elle n'a aucunement vécu l'épanouissement qu'ont ressenti ses cousines. En allant au hammam

avec Kenza, Hajila lui avoue qu'elle se sent souillée : « Cheveux dénoués et trempés, le dos étalé sur la dalle de marbre brûlant, ventre, sexe et jambes libérés, creuser une grotte et au fond, tout au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue » (OS 92). Pour elle, la perte de virginité avec un homme qu'elle n'aime point aboutit à une perte de soi, une perte d'identité qui ne peut être retrouvée qu'en présence des femmes, notamment de sa sœur.

Le chapitre suivant s'oppose au portrait de l'amour qu'a dressé Hajila. Il est intéressant que le point commun entre les images peintes par Hajila et par Isma soit l'Homme. Ceci met en évidence le fait que le bonheur de la femme dépend de la relation qu'elle entretient avec l'homme et si elle s'implique volontairement ou non. Isma raconte : « Je m'offre sans apprêt [...]. Cœur arasé de l'amour » (OS 94-5). Alors que Hajila se nomme la violée, Isma se dit « l'amante » (OS 96). De même, les mots doux qui manquaient à l'expérience entre l'Homme et Hajila, sont présents dans l'épisode amoureux d'Isma et l'Homme. C'est ainsi que nous comprenons le sens du titre de ce chapitre : « Dans sa gorge montent tous les mots de douceur qui [les] déploient, l'un contre l'autre. [Ils] les froiss[ent] en même temps que les draps du soir. Et la nuit se rallume dans cet éboulis de [leur] vocabulaire » (OS 97).

On revient ensuite à l'expérience de Hajila, et le contraste entre les deux perspectives devient encore plus clair. On ne parle plus de mots d'amour, d'un vocabulaire commun, d'une douceur, mais d'une froideur et d'un détachement par rapport à son vécu : « Tu l'as laissé dans cette chambre de céramique et de murs blancs qui devient chaque soir sa prison. Toi tu dors là-bas, enfin seule, le dos à plat contre le sol. [...] L'homme ne t'inspire ni compassion, ni peur » (OS 101-2). Toutefois, elle n'est point indifférente par rapport aux conséquences de la première nuit de relations sexuelles. Depuis la visite au

hammam avec sa sœur, Hajila craint d'être enceinte. La sœur lui rappelle l'opinion des vieilles dames de sa culture qui disent qu'une femme n'est pas « sous la protection d'un homme si [elle] ne port[e] pas de lui un enfant » (OS 102). Mais Hajila rabaisse l'Homme et lui ôte son pouvoir en disant qu'il ne pourra protéger personne.

Les deux histoires personnelles des femmes du récit, séparées jusqu'à ce point, fusionnent dans le chapitre « Patios ». La voix narrative dit : « Arrivée à ce point du récit, une violence me saisit de mélanger ma vie à celle d'une autre. Tout corps masculin sert-il à signaler le carrefour vers lequel, aveuglées, nous patinons, bras tendus l'une vers l'autre ? » (OS 108). C'est après cette phrase que la voix narrative devient — à notre avis — plutôt une voix auctoriale. Quoiqu'elle raconte la vie d'un personnage du récit (la sienne) et bien qu'elle dise « tu » à Hajila (l'autre personnage principal), ce n'est pas un dialogue privé entre Isma et Hajila, car toute la narration s'effectue à distance. Elles ne sont jamais ensemble, à part lors de la scène du bain maure. Isma semble s'adresser à un public plus général, plus large. Ici, c'est l'aspect autoréférentiel de la voix narrative qui permet plus facilement de s'engager dans les débats culturels « *from within the fiction*³⁶³ » (à partir de la fiction même).

Parlant des patios, la voix auctoriale dit : « Femmes assises là, quelquefois plusieurs femmes d'un seul homme, ou regroupées à l'ombre du même maître — père, frère, aîné, l'un et l'autre plus respectés qu'un époux transitoire » (OS 108). Isma a aussi connu cette même tendance des femmes d'un seul époux. Sa grand-mère étant la dernière épouse parmi trois femmes de son troisième mari à elle, Isma se remémore la grande maison qui abritait

³⁶³ Susan Lanser, *op. cit.*, p. 16.

trois « branches familiales » qui ont connu un entrecroisement de mariages frôlant parfois l'inceste (OS 109). Ce qui arrive par la suite fait revenir en spirale les histoires des protagonistes et fait donc ressortir le message de la voix auctoriale. Il y a une remise en question des traditions du passé et de la position subordonnée dans laquelle les femmes se trouvent, à *l'ombre* d'un seul *maître*.

À l'instar de la grand-mère d'Isma qui a été mariée trois fois (OS 109) ayant des enfants de plusieurs hommes vivant dans la même maison, Isma et Hajila se retrouvent dans une situation semblable, vivant elles aussi avec les enfants de plusieurs femmes. En effet, Mériem est la fille d'Isma, Hajila est enceinte de l'Homme et le fils, Nazim, est né d'une Française, une troisième femme dont la relation avec l'Homme est traitée de façon elliptique (OS 106). Les deux histoires, une d'amour, l'autre sans amour, qui sont racontées en brefs clins d'œil, gagnent un sens à la fin de « Patios ». C'est là que le lecteur apprend pourquoi Isma décide de quitter l'Homme, pourquoi elle décide de dire « tu » à Hajila et pour quelle raison elle décide de libérer cette deuxième épouse en lui offrant la clé de l'appartement (OS 205). Isma quitte l'Homme parce qu'elle avait besoin de réfléchir, « d'être dehors! De marcher, de dévisager des visages inconnus » (OS 114); elle ne voulait plus être dans l'ombre d'un homme.

En se rendant compte du fait qu'elle s'est mise dans la même position que ses ancêtres, elle prend une décision agente de se sortir de sa misère. Or, elle choisit de dire « tu » à Hajila parce qu'elle se rend également compte, à l'aide de sa mémoire qui « retrouve un halètement ancien » (OS 113), que c'est la deuxième épouse qui continuera sur le trajet de vie qu'Isma voulait tant rejeter. Ce « tu » représente non seulement Hajila, mais toute une génération de femmes. Autrement dit, ce « tu » est un appel à l'ordre, un

appel à une prise de conscience. Pour libérer le personnage, Isma lui donne la clé de l'appartement. Mais pour encourager un changement social, la spirale narrative s'agrandit pour ainsi inclure toute lectrice du récit qui entend se dire « tu » à travers la narration de la voix auctoriale. Cette voix les encourage à ne plus être à l'ombre, à sortir pour voir plus clairement.

La voix narrative rappelle à ces femmes le fait que c'est à elles d'assurer le changement : « Que m'importe si, par malheur, je devais me trouver prise dans l'interdit, me réenfoncer sous le *haik* de la tradition? Je tiens la main de ma fillette, je la tire au soleil, je l'aiderai, elle, à ne pas s'engloutir! » (OS 100). D'un côté, cette remarque faite au début du passage nous explique le rôle qu'a joué Isma dans la libération de sa coépouse. D'un autre côté, la voix auctoriale rappelle qu'il y a, à la base de l'islam, certaines règles en place pour assurer la sécurité de la femme, notamment celle dont s'est servie Hajila, à savoir la sortie au hammam, qui lui a permis de reprendre contact avec son réseau féminin. S'ajoutent à cela, le fait qu'un amour était effectivement possible avec l'Homme et le fait que Isma et Hajila ont réussi à se libérer. De cette manière, un message assez prometteur, doublé d'espoir, est transmis qui suggère que des changements sont possibles. Les femmes sont donc invitées à s'interroger sur la ou les manières dont elles peuvent s'en sortir pour trouver du bonheur.

Nous retrouvons un questionnement semblable chez Bouraoui dans son roman *La voyeuse interdite*. Publiée six ans après *Ombre sultane*, l'œuvre de Bouraoui présente une vision beaucoup plus pessimiste par rapport au statut de la femme. Alors que Djébar rappelle la protection que peut offrir certaines traditions religieuses, Bouraoui présente davantage le rôle négatif que joue la religion dans la société actuelle et les injustices à

l'égard des jeunes musulmanes. Le premier chapitre de *La voyeuse interdite* pose une série de questions par la voix narrative que nous qualifions d'autorielle. Cette voix est en fait celle du personnage principal du roman, comme nous l'apprenons plus tard. Toutefois, les questions transgressives qu'elle pose au début nous forcent à nous interroger sur la fonction de cette voix alors non identifiée. Elle n'est pas là tout simplement pour remettre en question sa propre expérience ancrée dans la fiction. Elle sert essentiellement à commenter la société actuelle et à insérer une voix féminine dans les débats culturels de l'époque. Dans le premier paragraphe, la voix parle de la femme à la fenêtre à la troisième personne : « Épicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre » (VI 9). Mais une fois arrivé au troisième paragraphe, on retrouve une narration à la première personne : « On hurle, on flâne, on regarde, on triche, on vole. Et ils violent. [...] Sans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui me donnent plus tard la sève de l'aventure » (VI 9). Ainsi, nous comprenons que l'aventure évoquée au début de la page est celle de la narratrice; une aventure qui dépend des actions vécues à l'extérieur de son espace, dans la rue sur laquelle donne sa fenêtre. De cette manière, tout comme Isma, la narratrice se sert de son expérience personnelle afin de critiquer le vécu plus général de toute femme qui se trouve dans sa situation.

Les mots de la voix narrative transcendent l'univers fictionnel et touchent le lecteur, ce qui entraîne un questionnement qui dépasse le cadre de la vie du personnage. Elle crie :

Et nous jeunes filles? Que faisons-nous pendant ce temps-là? Ce temps perdu! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles! Muses inassouvies! laissez-moi rire! jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse! [...] Où est l'indécence? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré? D'où vient l'erreur? De la nature qui a voulu faire dans la nuance?! deux sexes dérisoirement différents... et votre main chercheuse de sexes, est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses? Qui est le coupable? (VI 12-13).

Sa première réponse accuse les deux sexes. D'abord, elle accuse les mères d'avoir été jalouses de leurs filles et ensuite, elle s'en prend aux fondamentalistes; les hommes qui contournent les règles établies par le Prophète, qui « hantent le parvis » et qui dépendent de Dieu pour le « verdict final » (VI 13). Comme Djébar qui insiste sur l'action des femmes pour se sortir des situations nocives, Bouraoui fait appel aux femmes pour effectuer des changements sociaux.

La voix autorielle tient bien sûr compte du « duel entre la tradition et [la] pureté » (VI 13) ainsi que la lourdeur du fardeau à porter qui est le temps, mais invite les femmes à agir malgré tous ces défis, en dépit du fait qu'elles sont « déjà coupable[s] à la naissance » (VI 14). En fait, pour que les injustices disparaissent, c'est aux femmes, plus qu'aux hommes qu'il revient de prendre les mesures qui s'imposent : « Vous les grand-mères au doigt inquisiteur, détective de fautes et de souillures, [...] vous les "rabat-plaisir", moralistes à la gomme, bourreaux obsédés par la similitude [...]. Nous les duplicatas exacts de la première génération, pécheresses passives et soumises! toi drap maculé de sang et d'honneur? » (VI 14). Autrement dit, ce sera par la variation et non la similitude, par l'individualité et non la duplication, par les gestes de la nouvelle génération et non la tradition que les femmes réussiront à se libérer.

Inciter la jeune génération à se battre est ce qui a effectivement lieu dans le roman. Ce n'est pas la mère qui en est consciente. Elle représente la reproduction des mœurs patriarcales. La narratrice va jusqu'à dire que la mère, qui désirait tant un fils pour continuer la filiation patrilinéaire, désirait également « un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie, et là, enfin, on la respecterait » (VI 42). Et les filles en sont conscientes. Elles savent que la mère les considère comme sa douleur, que leurs « corps lui

rappelaient sa faiblesse » (VI 43). Pourtant, la narratrice n'est pas fâchée; elle a plutôt pitié. Ceci entraîne une prise de conscience chez la deuxième génération de filles par rapport au malheur d'être femme. La voix autorielle réussit à communiquer le message qu'Isma a aussi compris : pour arriver à renverser les pouvoirs dominants, il faut aussi, et d'abord, passer par l'ancienne génération de femmes, soit en refusant de continuer le cycle, soit en décidant de façon agente de faire autrement.

Pour que les femmes puissent faire autrement et refuser de se conformer aux modèles reproduits par leurs grand-mères ou leurs mères, elles doivent avoir accès à l'éducation. Toutes les écrivaines du corpus abordent cette questions, mais les récits de Sebbar le font eloquemment³⁶⁴. Comme le remarque Françoise Lionnet, l'importance de l'auto-apprentissage chez Sebbar par le fait que les personnages féminins « *must learn to read in order to free [themselves] from the enslaving power of the image*³⁶⁵ ». Ce constat découle de sa lecture des *Carnets de Shérazde*, mais est constant dans toute la trilogie. Dans le premier volet, Shérazade fait face aux images stéréotypées des tableaux orientalistes au Louvre qui l'incitent à vouloir retourner en Algérie pour redécouvrir ses racines. Il s'agit donc plutôt d'un apprentissage culturel. Pourtant, dans le dernier volet, l'auto-apprentissage prend une tout autre ampleur. Shérazade est constamment en train de lire et c'est justement ces lectures qui deviennent l'outil de renversement le plus puissant. Dans la prison à

³⁶⁴ Il est essentiel de noter que l'auto-apprentissage ou l'éducation des filles est un élément important dans les écrits du corpus. Par exemple, chez Djebbar, on trouve des femmes éduquées dans toute son œuvre : dans *La Soif*, le personnage de Nadia est inscrite à l'université; ensuite dans *Ombre sultane*, Isma a poursuivi ses études dans la capitale parmi « quelques rares jeunes filles [...] préservées de la claustration » (OS 174); et enfin son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*, raconte la vie de la seule jeune fille de son école qui réussit malgré tout. Aussi, Sebbar insiste, pour sa part, souvent sur la lecture chez les filles. Les œuvres de Bey font écho à cette idée, notamment dans *Au commencement était la mer* où Nadia considère les livres comme des trésors rares qui transmettent « les seules vraies histoires, les seules belles histoires » (ACM 49); ce qui fait contraste avec l'opinion de sa mère qui pense que les livres sont des « fréquentations dangereuses » (ACM 49).

³⁶⁵ Françoise Lionnet, *loc. cit.*, 1997, p. 70.

Beyrouth, elle fait preuve d'une tolérance culturelle et d'une ouverture d'esprit en étudiant plusieurs textes littéraires émanant de diverses traditions culturelles. Comme le note Rafika Merini, Shérazade « *learns Classical Modern Arabic while in jail, reads the Koran in Arabic at the same that she reads the Bible, and familiarizes herself with such Lebanese poets as Adonis*³⁶⁶ ». Cette ouverture d'esprit illustre, d'abord, l'importance de l'éducation chez les filles pour qu'elles puissent comprendre l'histoire religieuse et culturelle de leur pays d'origine. Elle souligne aussi la tolérance de Shérazade à l'égard des cultures autres que la sienne, ce qui contraste nettement avec ce qui se passe autour d'elle, notamment la guerre politique et religieuse entre les Musulmans et les Juifs. En ciblant un public plus large que les personnages du récit, la voix autorielle transcende les barrières de la fiction.

Nous retrouvons ce même engagement en ce qui concerne l'éducation et l'apprentissage dans le recueil de nouvelles plus récent de Sebbar, *La jeune fille au balcon*. Tout comme chez Bouraoui, il y a une distinction claire entre l'ancienne génération de femmes, la jeune génération de filles et les hommes. Dans les nouvelles « La robe interdite » et « Vierge folle, vierge sage », l'image de la vieille femme ou de la mère analphabète est mise en opposition avec celle de la jeune femme éduquée. D'un côté, la mère analphabète est à l'aise dans son ignorance : « C'est l'or des lettres imprimées sur le poster géant que sa mère a affiché au-dessus du buffet [...]. Elle ne sait pas les lire, elle n'a pas demandé ce que racontent les lettres, des versets du Coran » (JFB 92). Ceci s'oppose au monde de la fille, mannequin, qui comprend peut-être trop bien comment ce monde moderne fonctionne. Elle est valorisée pour ses traits physiques et gagne sa vie grâce au fait

³⁶⁶ Rafika Merini, *Two Major Francophone Women Writers: Assia Djebar and Leïla Sebbar: A Thematic Study of Their Works*, New York, Peter Lang, 1999, p. 80.

qu'elle est si belle. Mais à la fin de la nouvelle, elle se voit dépouillée de sa pudeur, nue sur l'estrade après que les hommes lui ont ôté sa robe sur laquelle on avait brodé des versets du Coran. C'est difficile de ne pas croire que la fille a été punie d'avoir mené une vie de péchés. D'ailleurs, il est possible de déduire que le message de la voix autoriginaire est plutôt de trouver un juste milieu; on se trompe quand on se trouve aux pôles extrêmes, c'est-à-dire tant dans la soumission totale à la tradition que représente la mère que dans l'ouverture totale aux péchés du monde moderne démontrée par la fille.

Dans la nouvelle « Vierge folle, vierge sage » le contraste entre la tradition (ancienne génération) et la modernité (jeune génération) est plus nuancé. Il s'agit d'abord d'une confrontation entre le passé et le présent : « Comment la mère aurait-elle pu leur apprendre? Elle sait compter, elle fait les courses pour la maison, les provisions, mais lire et écrire, non » (JFB 118). Elle n'est pas allée à l'école coranique comme ses frères, parce que les filles « n'ont rien compris » (JFB 118), ou c'est ce qu'on prétendait. De même, elle n'est pas allée à l'école française non plus parce que c'était trop loin et elle n'avait pas le droit de faire le voyage. La mère fait toutefois ce que Bouraoui et Sebbar suggèrent, c'est-à-dire d'assumer la responsabilité d'effectuer des changements : « Ses filles à elle, ses filles, la prune de ses yeux, [sont les] premières à l'école de la France et premières à l'école coranique du quartier. Le maître est content, elles apprennent bien l'arabe et le Coran, meilleures que les garçons » (JFB 118-119). Aussi renverse-t-elle le modèle qu'elle a connu comme jeune fille pour donner l'occasion à ses filles de mieux réussir.

Toutefois, les deux filles, jumelles, représentent quand même la dichotomie tradition/modernité et mettent l'accent sur la tension créée par cette confrontation dans la société actuelle en ce qui concerne les jeunes filles musulmanes à l'école française. Dina et

Dora ne s'entendent plus : « Dina revient seulement pour manger le soir et dormir. Elle met son Walkman, quand Dora lit le Coran à voix haute ou lorsqu'elle décide de lui faire la leçon » (JFB 120). Dina fume, sort avec les garçons et sèche ses cours à l'école coranique. Dora veut tout raconter à sa mère, mais se sent prise entre sa loyauté envers sa sœur et ce qu'elle croit être les bonnes habitudes d'une fille croyante. Dina dit qu'elle veut vivre et qu'elle ne pourra pas le faire en faisant comme sa sœur : « Prends le voile, va là où les femmes vivent enfermées dans le hijeb, et dans la maison de la soumission... Va et ne me parle plus. Je ne suis plus ta sœur » (JFB 121). Les prises de position par rapport au port du voile représentent les deux camps opposés associés à la polémique qui a cours en France quant à l'interdiction du voile islamique dans les écoles françaises.

Cette question rend l'accès à l'éducation encore plus problématique. Bien que Bouraoui, Bey et Djebbar abordent toutes l'importance de l'éducation chez les filles, Sebbar est la seule à examiner la question sous une optique sociopolitique contemporaine. Autrement dit, Sebbar réussit à nuancer les problèmes associés à l'éducation dans un contexte qui reflète bien la société actuelle à l'égard des jeunes filles musulmanes vivant dans une France laïque. Dina est plus ou moins touchée par la décision de l'école d'interdire le voile, puisqu'elle ne le porte pas de toute façon. Cependant, Dora opte, contre le gré de ses parents, pour le port du voile même si c'est interdit. Essentiellement, en raison du fait que les parents comprennent à quel point l'éducation est nécessaire pour la réussite et l'intégration de leurs filles en France, ils préfèrent voir Dora ôter son voile, signe de sa dévotion envers Dieu, pour avoir accès au système d'éducation que de la voir exclue de l'école. Le fait qu'elle refuse d'obtempérer, et qu'elle part sans raison et sans explication à la fin de la nouvelle nous indique un certain paradoxe en ce qui concerne l'acte agent de

renverser le pouvoir néo-colonial. C'est en fait en ayant recours à la tradition et au symbole de sa foi que Dora articule son pouvoir individuel. Elle se distingue de sa jumelle et insiste sur la volonté d'avoir sa propre identité. De plus, Dora arrive à transformer un symbole considéré, dans certains discours orientalistes, occidentaux et même algériens fondamentalistes, comme un outil d'oppression ou de subordination en une arme agente qui lui permet d'exercer son pouvoir dans un contexte particulier, celui de la France contemporaine et laïque.

Or, dans le contexte de l'Algérie actuelle, c'est le contraire. Tout comme la mère des jumelles, la mère de Mélissa dans « La jeune fille au balcon » n'a pas reçu une éducation complète. Elle a quitté l'école à quinze ans contre son gré, obligée de le faire à cause des désirs de son père (JFB 22). Elle s'assure également que sa fille reçoit une éducation à laquelle elle n'a pas pu avoir accès. Ce qui diffère cette fois-ci est la capacité et la volonté chez Mélissa de faire tout ce qui est en son pouvoir pour continuer de fréquenter l'école. Elle tient tellement à être capable d'étudier, qu'elle ne raconte pas les difficultés auxquelles elle fait face à l'école. Mais quand elle trouve qu'elle n'y apprend rien, elle explique :

Des hommes sont venus au collège et ils ont menacé la directrice. Si elle sépare pas les filles des garçons, si elle garde les élèves qui portent pas le hijeb, si les filles vont au cours de musique, de sciences naturelles et en éducation physique..., ils reviendront (JFB 23).

Mélissa garde son foulard dans son cartable au cas où elle en aurait besoin. La première nouvelle du recueil nous révèle ainsi le pouvoir que détiennent les hommes et à quel point les institutions en Algérie sont encore ancrées dans la tradition religieuse. La volonté de Mélissa de faire tout ce qu'elle peut pour rester où elle est et pour résister aux pouvoirs patriarcaux illustre sa propre prise de pouvoir et sa perspective agente.

Chapitre deux : Le renversement du discours hégémonique

« Les pères fouettent leurs filles »
« Les mariages sont sanglants »
« Mon père viole Ourdhia »
« J'ai peur ».

Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite* (p. 73).

L'étude que nous allons mener dans les deux prochains chapitres sert à approfondir les propos que nous avons avancés dans le chapitre précédent quant à la présence d'une voix autorielle ayant pour but de dialoguer avec les discours dominants, ce qui relève de l'agentivité interdiscursive. Comme nous l'avons établi au début de cette partie, les deux champs discursifs auxquels répondent les écrivaines du corpus sont le discours hégémonique, voire patriarcal, et le discours colonial. Le présent chapitre se doit d'illustrer, de manière précise, d'abord les manifestations du discours hégémonique et ensuite la dénonciation de ce discours présente dans les textes. Il s'agira dans un premier temps d'aborder la dénonciation des traditions religieuses et dans un deuxième temps d'examiner la mise à l'œuvre de la transgression de certaines normes et pratiques sociales, à savoir le patriarcat, le mariage, la maternité et la sexualité.

I. La dénonciation des traditions

« Une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement »

Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite* (p. 124).

Il importe d'abord d'illustrer la manière dont les traditions religieuses reviennent dans l'univers fictionnel des écrivaines du corpus. Il sera question de comparer les versets coraniques à la façon dont les hommes les interprètent et les imposent aux femmes et à la manière dont l'imposition est remise en question dans les récits du corpus. Puisque le Coran est lu dans la perspective qu'il contient les paroles d'Allah, rapportées par le Prophète Mohammed, il faut distinguer entre deux contextes historiques distincts : la période de *jahiliyya* et celle qu'on appelle la période coranique. La première dénote tout ce qui vient avant l'instauration de l'islam en Arabie. Cette période n'est pas tout à fait parallèle à la vie du Prophète, car il est né en 570, mais la première révélation n'a lieu qu'en 610. *Jahiliyya* est ainsi considéré comme « la période d'ignorance³⁶⁷ ». Pour les croyants, l'islam a amené un certain ordre à l'État et à l'Église. L'Arabie préislamique était, pour la plus grande partie, une société dans laquelle il était difficile de vivre et qui était propice à un style de vie nomade et isolé. D'ailleurs, c'était une société qui aurait encouragé l'oppression des femmes dans la mesure où c'était les hommes, les plus forts, qui dominaient. Haifaa Jawad discute plus précisément de la façon dont le statut de la femme a changé avec l'adoption de l'islam dans la société arabe. Elle indique que « *women in this time of ignorance before Islam (jahiliyya) were in subjugation either to their kinsmen or their husbands*³⁶⁸ »; elles étaient considérées comme des possessions du père ou du mari.

Le statut de la femme a radicalement changé grâce aux révélations du Prophète. D'après la sourate du Coran concernant le mariage, un homme musulman a droit à un

³⁶⁷ Karen Armstrong, *Muhammed: A Biography of the Prophet*, New York, Harper Collins, 1993, p. 53.

³⁶⁸ Haifaa Jawad, *The Rights of Women in Islam: An Authentic Approach*, Great Britain, Macmillan Press Ltd, 1998, p. 1.

maximum de quatre épouses dont il doit bien prendre soin de façon juste et égale³⁶⁹. Si l'on admet que cette révélation eût pour but d'améliorer la situation des femmes dans la période de *jahiliyya*, il importe de s'interroger sur l'effet de cette règle sur la société actuelle. Comment vivre véritablement le partage de son mari? Sa maison? Sa vie? Dans la nouvelle « En tout bien tout honneur », du recueil *Sous le jasmin la nuit*, Maïssa Bey donne vie à ce scénario. Le texte répond à ce qui est dit dans le Coran et tente d'illustrer que la règle n'existe pas dans un vide et qu'elle transcende l'univers fictionnel du livre sacré; elle a des conséquences et des conditions tangibles que les femmes doivent subir.

La nouvelle raconte comment la femme vit le moment où son mari lui *dit* (il ne lui *demande* pas) qu'il va prendre une deuxième épouse et que cette dernière est déjà choisie; elle existe en chair et en os et elle rend concret le discours religieux qu'on trouve dans le Coran :

Il m'a dit, à partir de maintenant tu dois apprendre à vivre avec ça. Le ÇA a claqué, comme une gifle, puis s'est mis à enfler démesurément, envahissant toute la pièce. Un ballon de baudruche tendu à l'extrême, prêt à exploser. Ce sont des mots. Des mots qui ont donné une réalité insupportable à ce que je savais déjà et que je ne voulais pas entendre. Parce que, c'est bien connu, malgré ce qu'on voit, malgré ce qu'on vous dit, on reste persuadé que ces choses-là n'arrivent qu'aux autres (SJN 33).

En plus, il tente de lui donner l'impression d'avoir eu un choix, comme si elle savait qu'un jour, il allait prendre une deuxième femme et que c'est un acte qu'il ferait avec l'approbation de sa première épouse : « Tu n'as que ce que tu voulais, n'est-ce pas, je t'avais laissé le choix » (SJN 34). Le choix n'est pas explicite, mais le lecteur comprend qu'il faudra choisir entre le divorce (signifié par les papiers qu'il tient dans la main) et la deuxième épouse.

³⁶⁹ Sourate 4:3: « Si vous ne pouvez les maintenir avec équité, n'en prenez qu'une ».

Ce choix est injuste non seulement parce que la femme ne pourrait que difficilement choisir entre les deux, mais aussi parce que ce choix va à l'encontre de ce qui est décrit dans le Coran. Dans la sourate 4 :129 on interdit aux hommes de ne pas être justes envers leurs femmes et de les laisser de côté si quelque chose n'est plus à leur goût ou s'ils sont incapables de prendre soin également de toutes leurs femmes. Face à cette injustice, la femme de la nouvelle veut instinctivement fuir, lui dire de quitter sa maison, mais elle a la « nette sensation que [s]on sang s'est figé » (SJN 36). À la place, elle lève la tête dans un acte subversif pour le dévisager. Ce qu'elle trouve « fait refluer son sang » (SJN 37) et lui rappelle sa vie, ses responsabilités : « Brusquement tout s'est remis en place. Tout est devenu plus net. D'une netteté tranchante. J'ai repris possession des lieux » (SJN 37) en voyant qu'il était mal à l'aise. Il ne sait pas quoi faire face à son silence, mais il est « assuré de son pouvoir sur [elle] » (SJN 38). Son pouvoir est naturellement octroyé à la naissance par le discours du Prophète dans le Coran et appuyé par les « maîtres, ceux qui connaissent la Loi » (SJN 39). Bey fait référence ici au Coran qui décrit en détail le pouvoir de l'homme sur sa femme. Il faudrait que son acte de subversion soit plus que des paroles, parce que le pouvoir de l'homme transcende le discours religieux et infiltre la biologie de la division des sexes :

Les hommes sont supérieurs aux femmes, parce que Dieu leur a donné la prééminence sur elles et qu'ils les dotent de leurs biens. Les femmes doivent être obéissantes et taire les secrets de leurs époux, puisque le ciel les a confiés à leur garde. Les maris qui ont à souffrir de leur désobéissance peuvent les punir, les laisser seules dans leur lit, et même les frapper. La soumission des femmes doit les mettre à l'abri des mauvais traitements³⁷⁰.

La femme est donc prise entre sa loyauté pour Dieu et son respect de soi : « Ne sont coupables que celles qui refusent d'accepter de se soumettre aux lois » (SJN 39).

³⁷⁰ Sourate 4 : 38.

Cependant, elle décide de ne pas se soumettre à son mari. Elle prend le couteau qui reste dans l'évier depuis la veille et elle avance vers son mari qui a le dos tourné. Elle lève le couteau, mais ses responsabilités reviennent une dernière fois à l'esprit : son enfant crie dans la chambre. Elle se culpabilise en disant qu'elle « n'aurai[t] pas dû lui dire de s'en aller. Pas comme ça. On ne parle pas comme ça à un homme, même quand il fait naître en vous des idées de meurtre. [...] À ces moments-là, il ne reste plus rien de l'éducation qu'on a reçue depuis des siècles » (SJN 41). Le poids de la tradition est lourd, mais pas assez lourd pour l'empêcher de trouver sa voix finalement et de se prononcer contre toutes les injustices. Son agentivité discursive s'illustre dans la seule prise de parole qui se trouve dans la nouvelle. Elle regarde son enfant, réfléchit au modèle de femme forte qu'elle veut lui offrir et dit : « Va-t'en! Je ne veux plus te revoir ici. J'ai levé le bras en direction de la porte. C'étaient les premiers mots que je prononçais depuis qu'il était entré. J'avais dans la voix une stridence inhabituelle. Et surtout incontrôlable » (SJN 42).

Jusqu'ici, la femme fait preuve d'agentivité en se prononçant contre le pouvoir indiscutable de l'homme et les règles traditionnelles du Coran concernant les co-épouses. Toutefois, quand le mari lui dit qu'elle a sept jours pour vider les lieux³⁷¹ et qu'elle devrait lire les papiers stipulant les conditions du divorce, une voix « de la raison » incite la femme à penser à son enfant, à sa mère et à « toutes les autres avant [elle] » (SJN 43). Le poids de ses ancêtres et de son enfant est trop lourd et elle se sent soudainement chanceuse que son

³⁷¹ Ce constat montre que l'homme a tort. Dans le Coran, il est dit que si un homme répudie une femme, il faut lui laisser un asile dans la maison et que si cette femme allaite encore l'enfant, ce que la femme du récit ferait probablement étant donné l'âge du bébé, il faut lui donner une récompense équitable (sourate 65 : 6), ce que l'homme ne fait point.

mari n'a pas encore « prononcé la formule magique de répudiation » (SJN 44)³⁷². Elle décide d'agir en femme sensée, mais vit par conséquent une rupture intérieure. Elle se dédouble et « les mots qui sortaient de [s]a bouche n'étaient pas les [s]iens » (SJN 45). Elle n'est plus elle-même. Pour comprendre comment cette femme est encore agente, il faut être sensible à la situation dans laquelle elle se trouve et les moyens défensifs qu'elle emploie pour se protéger et pour protéger son enfant :

J'ai été convaincante, tour à tour aveuglée par le désespoir et soumise. J'ai pleuré aussi, c'est bien ce qu'on attend d'une femme. Il ne lui manquait plus que le chapelet à égrener quand il m'a rappelé mes devoirs de femme musulmane. Je l'écoutais, tête baissée. Tu vois, ce qui m'étonne un peu, c'est qu'il se soit laissé convaincre si facilement de ma docilité soudaine, sans même chercher à en comprendre les raisons (SJN 45).

Autrement dit, l'homme voulait tellement voir sa femme en position subordonnée, qu'il ne tenait même pas à la sincérité de ses actions. Bref, la femme réussit à jouer de l'arrogant pouvoir du mari pour se retrouver en situation sécuritaire et a l'impression de l'emporter sur ce dernier quand il déchire les papiers demandant un divorce. Elle se voit aussi régner sur la deuxième épouse grâce à son statut de première épouse, déjà mère (SJN 46) et profite de la demande du mari de le suivre dans la chambre pour profiter de son nouveau pouvoir muet qui la protège.

En fin de compte, c'est le silence de la femme qui réussit à remettre en question le pouvoir de l'homme. Ainsi, l'agentivité interdiscursive s'opère sur le plan des prises de décision de la femme par rapport aux moments où elle se prononce directement contre les

³⁷² Il est nécessaire d'insister sur le choix de vocabulaire ici. Dans le Coran il est noté que pour se débarrasser de sa femme, il faut tout simplement prononcer la formule de répudiation qui est irrévocable (sourate 2 : 230) devant deux témoins (sourate 65:2). Ceci accorde un pouvoir incroyable aux paroles de l'Homme. La femme n'a rien pour se protéger contre cela. Il est étonnant de voir le pouvoir attribué à des paroles, dont les traces disparaissent par la suite dans le vide du Temps. Cette idée est renforcée par le terme « magique » qui fait comprendre qu'il faut y croire sans preuve et sans remettre en question l'effet de l'illusion. Ce choix de vocabulaire consiste à subvertir le pouvoir des paroles de l'homme et pourrait donc être considéré comme un acte d'agentivité interdiscursive.

injustices de l'homme en dépit du fait que ces injustices sont appuyées par le discours religieux, et à ceux où elle choisit un discours sans paroles qui réussit également à remettre en question le pouvoir masculin. Dans tous les cas, il faut que la femme connaisse les lois du Coran pour être capable de se trouver une place libre en dépit des contraintes patriarcales et religieuses.

La femme comprend que sa désobéissance discursive ne lui apportera pas ce qu'elle veut et ce dont elle a besoin. Face au choix du mari de prendre une deuxième épouse, elle décide activement de ne pas se prononcer, d'opter pour un pouvoir silencieux. Ce silence devient un outil qui limite l'accès de l'homme à ses pensées et à son intérieur. De cette manière, le dédoublement protecteur est possible, même facilité, par la prise de décision de ne pas se prononcer. Le silence est donc un outil discursif qui sert à protéger les intérêts des femmes.

Le récit de Bey dans son ensemble pousse, en fait, les femmes ainsi que les hommes à s'interroger sur la validité des règles établies il y a près de 1500 ans. Alors que les sourates amélioreraient le statut de la femme durant la période de *jahiliyya*, nous pouvons nous demander quelle est la pertinence des sourates aujourd'hui à l'égard de la protection de la femme. Leurs effets actuels sont-ils encore positifs? Le récit de Bey suggère que la polygamie n'a aucune répercussion positive pour la femme aujourd'hui. Pour pouvoir rester dans la maison avec son enfant, la femme doit d'abord vivre une rupture intérieure afin de refouler ses sentiments instinctifs de désaccord, et ensuite se contenter d'une révolte sans paroles. Puisque le Coran ne laisse aucunement entendre la voix et le discours de la femme en insistant sur les paroles et le rôle de l'homme, Bey souligne l'importance

du rôle et de la parole de la femme sa nouvelle, ce qui rend vivantes les émotions et la rupture intérieure éventuelle vécues par la première épouse dans un mariage polygame.

L'idée d'une révolte silencieuse revient également dans le roman de Bey. La protagoniste Nadia s'est engagée dans une relation amoureuse et sexuelle en dehors du mariage, relation qui est strictement interdite. Les sourates 24 : 2, 3 et 26 parlent de la vertu et de la pudeur et suggèrent que seuls ceux et celles qui sont vertueux peuvent se marier. De même, « les impudiques des deux sexes seront punis de cent coups de fouet³⁷³ ». Pourtant, c'est seulement la femme qui est punie dans ce roman. Karim décide qu'il ne pourra pas l'épouser et qu'il a un devoir familial à assumer. Il ne tient plus aux promesses qu'il lui avait faites et il la laisse seule, avec le pouvoir unique de ses paroles :

Il se tait enfin. [...] Tout est sale. Partout. Comme les mots qu'il vient de lui jeter au visage. Ce goût âcre et chaud dans sa bouche, c'est le goût du désespoir. C'est le goût du sang. Du sang coule de ses lèvres. Se mordre les lèvres jusqu'au sang, dit-on. Encore une expression toute faite. Comme celle qu'il vient de dire (ACM 94).

Karim doit lui avoir dit la formule magique, la formule de répudiation, même si leur union n'était pas officielle. Peut-être justement pour officialiser son départ, il utilise la formule et « pour mieux coller à son personnage, à cet homme nouveau qui se découvre devant elle, il développe des arguments qu'il croit imparables, allant même jusqu'à parler en arabe classique » (ACM 94). Il croit fortifier son discours en se servant de la langue classique, la langue du Coran. Nadia refuse de lui répondre. Elle crée une distance physique entre elle et son ancien amant en lui demandant de la ramener.

Tout comme le mari dans la nouvelle, « En tout bien tout honneur », Karim veut qu'elle parle, qu'elle s'implique dans un échange discursif. Mais elle refuse : « Nadia, dis

³⁷³ Sourate 24 : 2.

quelque chose, parle... [...] D'une voix sourde, elle répète : - On y va, je descends avant toi, je t'attends à côté de la voiture. Et son cœur ne tremble plus. Elle le voit comme il est. Pitoyable. Ridicule. Empêtré dans ses contradictions » (ACM 96-7). Semblable à la femme de la nouvelle précédente, Nadia retrouve son autorité dans son refus de parler. En restant silencieuse, Nadia renverse le pouvoir des paroles de Karim. Il veut tellement qu'elle parle, qu'il devient, à ses yeux, pitoyable, ridicule. Nadia renverse le pouvoir que Karim croit posséder en prenant le contrôle de la situation. Au lieu d'être punie à ce moment-là, c'est Karim qui occupe la position subordonnée grâce au fait que Nadia refuse d'actualiser le poids des paroles de l'homme.

Dans une étude sur la parole et l'écriture au féminin chez Djébar, Mildred Mortimer dit qu'il existe une mise en œuvre d'une « collectivité féminine qui lutte contre les contraintes sociales imposées par le patriarcat et le colonisateur³⁷⁴ ». Alors que dans les deux textes de Maïssa Bey, la révolte et la lutte sont réalisées silencieusement, il y a de nombreux renversements des discours dominants effectués par les discours des personnages féminins du corpus, notamment chez Djébar et Sebbar, mais aussi chez Bey. Comme nous l'avons vu, Hajila se sert d'une tradition arabe pour pouvoir échapper à l'emprise que l'Homme exerce sur elle dans le roman de Djébar, *Ombre sultane*. Selon Anna Rocca, la tradition du hammam et les rituels qui y sont pratiqués ont pour fonction d'exclure l'homme et de permettre la solidarité entre femmes³⁷⁵. Aussi renversent-ils le pouvoir accordé à la parole masculine.

³⁷⁴ Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 1995, p.15.

³⁷⁵ Anna Rocca, *Assia Djébar, Le Corps invisible : voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83.

Le fait de se prononcer devant l'Homme pour insister sur son droit d'aller au hammam souligne également la prise de pouvoir discursive chez Hajila. Alors qu'elle demeure silencieuse la plus grande partie du roman puisque c'est la voix d'Isma qui parle à sa place, sa prise de parole soudaine à la suite de cette nuit conjugale est étroitement reliée à sa prise de conscience et à sa liberté nouvellement acquises, signes de son agentivité. Ses sorties deviennent plus fréquentes, secrètes et sans visite au hammam : « Après une semaine ou davantage, te voici devenue “une femme qui sort” » (OS 63). L'Homme apprend qu'elle sort quotidiennement et insiste pour savoir ce qu'elle fait, ce qu'elle porte et avec qui elle parle. Hajila lui répond en exprimant enfin ses désirs : « Tu as hasardé : -- Ce que j'aimais... [...] J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue! Il a frappé au mot “nue”. Il a continué en répétant ce mot, comme s'il le reconnaissait » (OS 122). Il reconnaît ce mot en raison du fait que sa première épouse, Isma, lui avait dit la même chose.

C'est donc la deuxième fois qu'il fait face à ce contre-discours des femmes qui veulent « désobéir », qui veulent sortir sans voile. Isma explique qu'elle lui a dit qu'ils s'étaient rencontrés « nus » (OS 122) et qu'elle a « toujours fait l'amour avec [lui] toute nue, âme et corps » (OS 122). Il avait puni Isma de sa prise de parole subversive et il punit également Hajila pour la sienne. L'Homme prend une bouteille de bière brisée et invoque le Prophète³⁷⁶ : « Il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille et l'homme demeure bras tendu, à fixer le sang » (OS 123); il la blesse pour qu'elle ne sorte plus. Nonobstant la force du discours que l'Homme prétend émettre en invoquant le Prophète, Hajila ne se soumet pas et trouve encore sa voix : « Le Prophète, le doux Prophète me protégera! » (OS

³⁷⁶ Sourate 24 : 31 et 33 : 59.

123). En disant cela, elle subvertit le discours de l'Homme en s'appuyant sur la même source que lui, dont il ne pourra pas nier la validité et la justesse.

La déclaration de Hajila fait venir le fils qui entend sa voix, ce qui lui épargne la fureur du mari à cause du fait qu'il est distrait par les bouteilles de bière éparpillées dans la pièce. La honte qu'il ressent par rapport à cela l'emporte sur sa dispute avec Hajila. La voix autorielle reprend la narration et relativise ce qui vient de se dérouler : « Un homme ivre a le droit de dériver, mais une femme qui va "nue", sans que son maître le sache, quel châtiment les Transmetteurs³⁷⁷ de la Loi révélée, non écrite, lui réserveront-ils » (OS 124)? La voix autorielle remet implicitement en question le discours de l'Homme, car pourquoi serait-il permis de punir sa femme quand lui aussi est coupable de transgressions? De cette manière, les paroles de dénonciation de la part de Hajila couplées à la voix autorielle parviennent à enlever de la crédibilité au discours de l'Homme.

Les œuvres de Sebbar et Bey sont également parsemées de la force revendicatrice du discours au féminin. Le dernier roman de la trilogie sebbarienne s'ouvre sur la phrase suivante : « On entend crier une femme » (FS 9). En fait, c'est la voix criarde de la vieille femme, que le lecteur suivra tout au long du roman, qui aura un impact important sur les soldats, voire sur le pouvoir patriarcal, du récit. Elle dénonce le déracinement de l'olivier et fait tout dans son pouvoir de vieille femme pour sauver l'arbre. La voix dénonciatrice de la vieille femme sous-tend l'histoire de Shérazade, qui, tout comme l'olivier qui se voit déraciné, complète son voyage, ses fugues, sa quête identitaire à la fin de ce troisième roman. Un parallèle entre la voix de la vieille femme et celle de Shérazade s'installe à

³⁷⁷ Nous gardons ici la majuscule qui paraît dans l'édition originale. Elle communique mieux le pouvoir accordé aux hommes en transformant le substantif « transmetteur » en un nom propre. Par contre, l'édition de 2006 a laissé glisser la minuscule.

travers la lecture, puisque les deux femmes effectuent des voyages importants et se servent de leur voix afin de dénoncer des injustices. De plus, les deux personnages s'occupent d'une cause qui touche plusieurs femmes; c'est une lutte personnelle qui vise à améliorer la situation de plusieurs. La vieille femme veut protéger la nature sacrée de l'olivier et ce que l'arbre représente pour la société. Shérazade, quant à elle, mène une quête identitaire qui pourrait être transposée à la vie de n'importe quelle jeune femme immigrée en France.

Pour être capable de parler, Shérazade prend plusieurs noms, joue de son identité et met des lunettes noires (FS 168). Cette idée de déguisement rejoint ce que Hajila fait pendant ses sorties en ville où elle doit porter le voile pour pouvoir parler; sans voile, elle est sans voix. Or, quand Shérazade parle, elle refuse de se conformer, elle subvertit la position subordonnée que Julien veut lui imposer en refusant de faire ce qu'il veut. C'est elle qui décide et c'est Julien qui se voit suivre les traces de la vedette : « Il écrit : "Shérazade, je suis à Jérusalem. Je t'attends à Paris pour le film" » (FS 89). Il tient à ce que ce soit elle qui joue le rôle principal dans son film, que ce soit son visage, sa voix. Shérazade décide également quand elle ne veut plus faire partie du jeu. Un autre homme, Basile, la supplie de le suivre quelques jours en voyage. Mais ses projets n'intéressent pas Shérazade et elle dit tout simplement : « Je t'abandonne » (FS 184). Ses paroles mettent fin à la discussion et l'homme respecte ses désirs, tout comme Julien la respecte pour faire attendre le tournage de son film.

La voix de Shérazade s'entend sous diverses formes, non seulement à travers des paroles typiques, mais aussi à travers le chant. Elle chante :

J'ai été à La Mecque, je suis revenue, la maîtresse de maison m'a donné de la *tchicha* avec de l'huile d'olive, dans une assiette rouge, je n'ai pas mangé, dans une

assiette bleue, je n'ai pas mangé, dans une assiette blanche, je n'ai pas mangé, dans une assiette verte, j'ai mangé, j'ai mangé, j'ai mangé... Shérazade chante en arabe et répète la fin de la chanson comme elle le faisait avec Mériem enfant dans la cour (FS 194)³⁷⁸.

La voix de Shérazade qui chante relie la première phrase du roman à ce qui se passe à la fin du roman lorsqu'elle trouve cette nouvelle façon de se prononcer à travers les paroles d'une vieille chanson arabe. Cela renforce le parallèle qui existe déjà entre les deux femmes fugueuses, Shérazade et la vieille dame, et souligne l'importance du voyage de la protagoniste. La chanson évoque l'idée du voyage religieux que les Musulmans croyants désirent effectuer pour se rendre à La Mecque, au lieu d'origine. De même, Shérazade termine son voyage, sa quête identitaire, à côté de sa famille. Elle retrouve ses racines, c'est-à-dire son origine, et chante la chanson qui lui rappelle l'enfance qu'elle partageait avec sa sœur Mériem. Ainsi, le roman commence avec le cri d'une femme, se développe à l'aide de la parole féminine et se termine sur le chant de la protagoniste. Ce chant communique la réussite de ses projets. C'est à la fin de ce roman que Shérazade complète le voyage qu'elle a annoncé au début de la trilogie en retournant dans son village natal pour rejoindre sa mère et sa sœur.

Une voix féminine chante ailleurs dans notre corpus. Dans le recueil de nouvelles de Bey, *Sous le jasmin la nuit*, le lecteur apprend dès la première nouvelle qu'en fait, le titre du recueil renvoie à une vieille chanson, « mystérieuse et douce » (SJN 13), qui poursuit la protagoniste tout le jour, qui se chante en elle. C'est la force du refrain qui lui donne le courage de dire son nom à haute voix, de se nommer, de se dire : « Elle entend en elle l'écho de sa voix. Son nom. Maya. Elle chante. Plus fort maintenant. Pourquoi ne

³⁷⁸ La chanson révèle l'importance d'aligner sa vie sur celle de la Prophète. La fille ne mange pas avant que l'assiette soit verte, la couleur associée au Prophète, puisque c'est grâce à lui qu'elle mange.

chanterait-elle pas? » (SJN 14). L'homme pense toute la journée à « ce qu'il ne peut saisir d'elle » (SJN 15). Elle a trouvé la réponse. Il ne pourrait pas prendre sa voix et sa capacité de se dire autrement, dans sa voix qui chante et qui réussit à dire ce qu'elle a « enfoui, là, tout au fond d'elle » (SJN 15), dans son for intérieur.

La capacité que possèdent Shérazade et Maya de chanter et de choisir ce registre pour célébrer l'aboutissement d'une quête identitaire relève de ce que Valérie Orlando appelle le *Third Space of Discourse*. C'est à l'intérieur de cet espace que, selon Orlando, la femme peut *devenir* femme sans être reliée à l'homme : « *When studying feminine identity in the works of contemporary Francophone authors of the Maghreb the issue of becoming is also extremely important as the very concepts of "woman", "femininity", and "identity" are inherently in constant motion and exile*³⁷⁹ ». Selon Orlando, c'est seulement à l'intérieur de cet espace discursif agent que la femme peut avoir accès à ce qu'on lui a toujours empêché de trouver : le droit à une voix et à une identité³⁸⁰. Mais, l'une ne vient pas sans l'autre. En trouvant sa voix, la femme concrétise son identité et vice versa. Pourtant, puisque l'espace prône « *the dissolution of preordained rhythms and polarities between men and women, West and East, white and black, colonizer and colonized, and subject and object*³⁸¹ », l'acte discursif doit aussi échapper à toute notion préconçue de revendication.

Ainsi, la voix féminine qui chante parvient à faire autrement, à se dire de manière différente et à solidifier la conception de l'identité du sujet féminin à un tel point que les

³⁷⁹ Valerie Orlando, *Nomadic Voices of Exile: Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*, Athens, Ohio University Press, 1999, p. 5.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 6.

discours dominants, voire patriarcaux, ne peuvent plus la déconstruire. Shérazade et Maya, ayant compris ce fait, entrent dans cet espace discursif agent qui leur est propre. De même, la révolte silencieuse de Nadia (ACM) et de la femme de la nouvelle « En tout bien tout honneur », pourrait être considérée comme un discours de ce *Third Space* dans la mesure où la femme fait le contraire de ce à quoi s'attendait l'homme. Pour faire le contrepoids aux paroles de ce dernier, la femme choisit de ne pas parler et de mener une révolte sans paroles, ce qui rend l'accès à ses pensées et à la vérité derrière ses charades de soumission impossible.

De cette façon, l'adoption d'un discours agent au féminin peut prendre diverses formes. Une prise de parole *autre* qui déconstruit les stéréotypes ou les dichotomies décrits par Orlando est aussi puissante qu'une dénonciation ouverte des traditions religieuses injustes, puisque dans les deux cas, la femme accède à un niveau supérieur d'épanouissement identitaire. Les deux cas résultent en un modèle interdiscursif agent qui propose au lecteur plusieurs options pour contourner les discours dominants et pour trouver sa propre voix et sa propre identité, libres de l'influence patriarcale. Dans les cas que nous avons étudiés jusqu'à présent, la remise en question ou la dénonciation du discours dominant s'effectue de manière relativement paisible. À part le fait que la femme faisant face à la possibilité d'une deuxième épouse a pensé à poignarder son mari, les femmes font preuve, en général, d'une rébellion calme, tranquille et sans violence.

Toutefois, comme le note Odile Cazenave, les écrits de femmes plus récents témoignent d'un « discours empreint de violence où l'abject et l'horreur font partie

intégrante du discours féminin rebelle³⁸² ». Cazenave souligne que dans les écrits de Nina Bouraoui, « la voix narratrice féminine s'insurge contre le poids des lois patriarcales qui maintiennent la femme dans la position d'infériorité culpabilisée, génitrice condamnée dont le semblant de bien-être dépend du sexe du nouveau-né³⁸³ ». La violence dans la narration touche à certaines thématiques, mais surtout en ce qui concerne les relations sexuelles, la famille et la maternité. La violence de la narration permet de critiquer, de choquer le lecteur et de transgresser la norme de la femme silencieuse, de dire le plus précisément possible l'horreur qu'elles ressentent, qu'elles ressentaient, qu'elles ressentiront si elles demeurent dans une telle position d'impuissance. Si d'un côté les femmes peuvent se servir de la paix prônée par le Prophète pour dénoncer les hommes qui contournent et abusent des traditions religieuses, elles peuvent d'un autre côté adopter un discours qui témoigne de la violence imposée à la femme de la part des hommes afin de transgresser les normes sociales également imposées à la femme.

II. La transgression des normes

Il est possible de mettre en évidence les transgressions des normes sociales effectuées par les femmes dans les récits du corpus à l'aide des quatre domaines touchant aux sphères publiques et privées dont discutent les écrivaines. D'abord, il existe la transgression des normes concernant le mariage non pas d'un point de vue religieux, c'est-à-dire en fonction des règles du Coran quant à ce sujet, mais dans une perspective sociale. Ensuite, il est pertinent de voir la remise en question des normes quant à la maternité et à la figure de la mère, ce qui nous amènera à nous attarder sur la (dé)construction des normes

³⁸² Odile Cazenave, « Le corps-langage dans le roman maghrébin et antillais », *Notre librairie* (Numéro spécial : « Nouvelles écritures féminines »), vol. 117, 1994, p. 65.

³⁸³ *Ibid.*

concernant la famille et le rôle du père. Enfin, certains passages des œuvres du corpus qui remettent en question les normes traitant de la sexualité féminine souligneront la manière dont les femmes font des actes transgressifs à cet égard.

Le mariage

Le premier roman d'Assia Djebar, *La Soif*, subvertit l'image canonique du mariage et de l'épouse parfaite. À un moment où le pays est en guerre avec la France, symbole des mœurs occidentales, il y a des traces évidentes des tensions ressenties par les femmes du récit par rapport aux normes sociales traditionnelles et aux normes plutôt modernes. À travers les deux personnages féminins et les relations que ces dernières entretiennent avec les hommes, le lecteur voit la déconstruction systématique de l'institution du mariage et l'image de la femme passive et silencieuse, critiquée ailleurs dans le corpus. La première transgression s'opère en dehors du récit premier; le lecteur apprend au tout début du roman que Nadia vient de rompre ses fiançailles, « sans raison apparente » (LS 12). Cet acte n'est pas raconté en détail au cours de l'intrigue principale et la narratrice semble indifférente eu égard à cette rupture. Pourtant, l'acte n'est pas passé sous silence par Nadia, et en fait, il colore ses actions subséquentes. Alors que Nadia semble très peu affectée par sa décision de quitter son fiancé, ceux qui l'entourent la considèrent comme un moment déterminant et jugent son caractère en conséquence.

Prenons à titre d'exemple la réaction de Hussein, son ami qui deviendra également son mari. Hussein apprend que Nadia cultive des sentiments amoureux pour le mari de son ami, Ali, et se sert de la rupture avec son ancien fiancé pour critiquer davantage sa façon de fréquenter et de choisir les hommes dans sa vie :

Toi, je te connais. Déjà, ton ancien fiancé, tu as trouvé le moyen de l'enlever à une autre. Cela te fait plaisir. [...] Tu l'as pris à une autre, et puis tu l'as repoussé. Je te connais : il te faut des hommes à tes pieds, même s'ils ne te plaisent pas; ce sont quand même des hommes. Tu n'as soif que d'hommes (LS 84-5).

Le mépris dont fait preuve Hussein souligne la nature subversive des actions de Nadia. Elle renverse le système de pouvoir traditionnel dans une relation : la femme est censée être chassée, choisie, et délaissée si tel est le vœu de l'homme. Mais ici, c'est la femme qui utilise l'homme et qui le réduit quelque peu en objet, acte duquel dépend son bonheur.

La relation qui se développe finalement entre Nadia et Hussein souligne la dévalorisation du mariage dans le roman. D'abord, Hussein accepte d'être avec elle, malgré le fait qu'il dédaignait clairement ses choix romantiques, ce qui résulte en un manque de crédibilité et de vraisemblance chez le couple. Ensuite, Nadia suggère que son fiancé n'aimait pas la présence de Hussein dans la vie de sa future épouse. Elle explique que quand ils sont sortis ensemble danser à Alger, son fiancé lui a « demand[é] de [ne] plus jamais sortir avec un autre, même pas avec [Hussein] qui [est] un ami de la famille » (LS 24). Le fait d'entamer une relation avec Hussein par la suite illustre le détachement ressenti par Nadia pour le fiancé. De plus, elle prétend aimer Hussein, mais sa décision d'être avec lui est née d'un besoin de combler un vide : « L'essentiel était de me persuader moi-même — de me répéter encore longtemps que cette soif étrange, léguée par un visage mort, n'était qu'une brume sans nom, dans mon cœur incertain. [...] Il comprit seulement que j'avais besoin de la chaleur de son corps pour m'enfoncer dans la nuit » (LS 165). Nadia n'arrive pas à satisfaire sa soif, et malgré son cœur incertain, elle reste avec Hussein. Elle ne lui dit pas la vérité concernant ses inquiétudes, mais se contente de la chaleur de son corps. Hussein comble un vide physique, mais la relation n'est pas basée sur une complicité émotionnelle.

Ensuite, il y a la trame amoureuse qui se construit en fonction du deuxième personnage féminin, Jedla. Tout comme la rupture de Nadia qui a un impact sur les actions de l'intrigue, l'infidélité qu'a connue le mariage de Jedla et Ali a une influence importante sur l'histoire. Jedla lui explique : « Vois-tu, Ali, depuis que j'ai perdu mon enfant, je ne peux m'empêcher de penser à "l'autre", à celui de cette femme. Me dire que quelque part au monde il y a un enfant de toi, de toi et d'une autre femme! » (LS 33). Puisqu'Ali a transgressé les lois du mariage, Jedla voit son mariage dans une perspective négative qui mène à la dévalorisation et à la dissolution éventuelle non seulement de sa relation, mais aussi de sa vie. Pour ne plus faire face à son mariage décevant, elle invite son amie Nadia à prendre son mari, à l'aider à se débarrasser du fardeau. Il y a donc une dévaluation du lien matrimonial de la part des deux époux.

Pour pouvoir se quitter, les deux époux trompent les vœux sacrés. Ali prétend aimer sa femme, mais soutient qu'il l'a trompée parce qu'elle le faisait souffrir; il voulait rompre la relation : « Je n'en avais pas la force! J'ai voulu me salir, exprès, pour pouvoir te quitter ensuite » (LS 33). De même, Jedla complotait sournoisement avec Nadia dans le but de tromper son mari, de l'encourager à pécher de nouveau pour qu'elle puisse le laisser cette fois-ci : « Je te laisse le champ libre pour conquérir Ali » (LS 107). Le choix de vocabulaire est intéressant ici. Le verbe conquérir souligne la force de la femme et la faiblesse de l'homme. C'était comme si l'homme devenait la proie, sans outil de défense.

Ses actions malhonnêtes, qui ne réussissent pas, mènent à une transgression encore plus sérieuse, à savoir l'avortement, pour défaire son mariage. Jedla aurait pu mener une vie heureuse avec Ali après avoir découvert sa grossesse. Mais il est trop tard; il y a eu trop de tromperies et le mariage est devenu corrompu. Ainsi, Djébar accorde un pouvoir

particulier aux femmes : d'un côté, la capacité de séduire, de choisir et de délaisser les hommes; et d'un autre côté, la volonté de décevoir son mari en invitant une femme à mettre à l'épreuve la fidélité du mari et en décidant de se faire avorter. L'acte de rompre avec l'autre est un pouvoir normalement réservé aux hommes. De cette manière, la femme se trouve en position de contrôle et prend des décisions qui mènent à une liberté de parole et de pensée, contraire aux normes sociales établies et soutenues par le patriarcat.

La maternité

La transgression des normes matrimoniales mène éventuellement à des transgressions des rôles parentaux puisque la femme et le mari sont également mère et père. Il s'agit ici d'examiner le rôle de la mère et la remise en question ou la dévalorisation de la maternité. Prenons à titre d'exemple l'avortement de Jedla dans *La Soif*. Sachant que la sœur de Nadia peut aider les femmes à se faire avorter, elle lui demande de la mettre en contact avec l'avorteuse. Jedla ne veut pas donner naissance à cause de l'effet que l'enfant aurait sur sa relation. Elle veut se distancier de son mari et elle sait que cela ne serait pas possible s'il était le père de son enfant. Ainsi, elle opte pour l'avortement; un acte qui est considéré, selon les normes de leur culture, comme « un crime » (LS 148). Elle ne se préoccupe pas de ce que les gens penseront, la seule chose qu'elle souhaite est de s'écarter du mari (LS 147).

Le fait que Jedla choisit librement de se faire avorter oppose cette histoire à l'autre scène d'avortement du récit. La tante de Nadia s'était mariée dans une famille riche et n'est décrite dans le récit qu'en fonction de son rôle maternel. Comme le dit Jedla : « Elle était tout le temps enceinte. Cinq fois, elle eut des filles; la sixième fois, son mari, excédé,

l'obligea à se faire avorter. Elle était venue à Alger; Leïla s'en était occupé, discrètement. Et justement, il se trouva que, cette fois-là, l'enfant aurait été un garçon » (LS 130). Dans ce cas, la transgression est pire parce que ce n'est pas la décision de la femme, mais une imposition du mari. Ce dernier force la femme non seulement à tuer le bébé, mais à vivre la douleur physique de l'avortement ainsi que les effets émotionnels éventuels qui en découlent.

Dans les deux cas de transgression, le coupable est puni. D'abord, le mari qui imposait l'avortement à sa femme doit faire face au fait qu'il a tué son seul fils, alors que le fait d'être père d'un fils est largement valorisé par la société arabe. Ensuite, Jedla subit une punition extrême, paraît-il. À la suite de l'avortement, Jedla souffre, « son visage contracté par la douleur » (LS 152). Elle meurt finalement la nuit suivante. Sa mort pourrait donner l'impression qu'on lui enlève du pouvoir, mais d'un autre point de vue, nous pourrions aussi dire que Jedla reçoit ce qu'elle voulait avant tout : quitter la situation non voulue qu'elle devait vivre en étant l'épouse d'un homme qu'elle n'aimait plus et qui l'avait déjà trompée. Elle aurait accepté de se faire avorter même en sachant les conséquences possibles.

Il faudrait souligner également le fait que c'est une femme qui mène à bien les avortements. Tandis que dans le roman de Djébar c'est la sœur de Nadia qui détient ce pouvoir, dans le roman de Bey, *Au commencement était la mer*, c'est la tante de la narratrice qui possède ce savoir médical. Il est important que ce soit la femme qui fait avorter, car le réseau féminin est renforcé et les femmes ne doivent pas avoir recours à un pouvoir d'homme pour régler leur problème. Dans ce roman de Bey, publié presque quarante ans après le premier roman de Djébar, l'attitude envers l'avortement a très peu

changé. C'est encore un acte transgressif, en dépit du fait que la ville d'Alger abrite quand même une clinique où la tante Khadra peut aider les filles. Nadia se demande à ce sujet : « Combien de femmes a-t-elle aidées, combien de jeunes filles a-t-elle sauvées, Khalti Khadra la bien nommée » (ACM 114). Au lieu de voir l'avortement purement comme un crime comme nous l'avons vu chez Djébar, ici il se transforme en un acte salvateur.

Toutefois, Nadia cherche l'aide de sa tante Khadra dans la clandestinité. Le rejet du bébé symbolise, en fait, le rejet subséquent de l'homme. Elle a été délaissée par Karim et doit effacer tout lien avec cet homme. La douleur du rejet est soulignée par l'avortement : « Si violente qu'elle remonte à ses lèvres en un gémissement qu'elle essaie en vain d'étouffer. Intolérable » (ACM 123). Après l'avortement, signe du rejet de la relation amoureuse défectueuse, Nadia est complètement détruite. Tout en elle « est dur, froid. Froid comme la mort. Elle vient de donner la mort, comme d'autres donnent la vie » (ACM 131). Elle se rend compte de sa différence. Elle n'est pas comme la plupart des femmes qu'elle connaît puisqu'elle ne veut pas l'enfant de son ancien amant. La mort poursuit ce personnage, tout comme Jedla, jusqu'au point où elle meurt, non pas à cause des complications médicales, mais parce que son frère lui impose une punition mortelle.

Ainsi, le roman de Bey remet en question la maternité, c'est-à-dire la capacité, en tant que femme, de donner la vie (ou non). Nadia dit qu'elle donne la mort à la place de la vie et c'est une décision avec laquelle il faut qu'elle vive. Toutefois, la décision est plutôt celle de ne pas être liée à l'homme indésirable que de ne pas vouloir être mère. Nous retrouvons cette même tendance chez Hajila dans *Ombre sultane*. La transgression des normes matrimoniales est généralement étroitement liée à une transgression des normes maternelles puisque les rôles d'épouse et de mère sont souvent occupés par la même figure

féminine. C'est ainsi que le rejet de l'homme peut être transformé en un rejet de l'enfant, voire le produit de la consommation d'une relation non voulue.

Ce fait est illustré clairement chez Hajila acceptant et entretenant la relation maternelle qu'elle possède avec les deux enfants de son nouveau mari qui sont nés des relations précédentes. Cependant, elle rejette toute association maternelle qui implique son corps à elle. Hajila joue le rôle de mère avec le fils qui n'est pas biologiquement le sien : « Je suis ta mère, je suis Hajila, ta mère! T'exclames-tu, surprise de ton élan. Tu le berces, inlassable, jusqu'à ce qu'il finisse de s'endormir » (OS 106). Par contre, quand Hajila apprend qu'elle est enceinte, elle est déçue. Comme Jedla, elle est prête à mourir pour ne pas devoir cultiver la relation avec l'Homme, son mari, en ayant son enfant. La voix d'Isma raconte l'acte qui souligne le rejet du bébé, le rejet de la maternité biologique qui reliait Hajila à son mari :

Et je t'ai vue bondir. [...] Tu as traversé en diagonale quand une voiture noire, pleine d'occupants rieurs ou grimaçants, te heurte, quand des voix jaillissent dans un désordre, puis des klaxons, puis... *Un grand cri s'éleva (je l'entends encore au moment où je t'écris), puis une clameur, puis un tumulte...* J'ai pris du temps pour fendre la foule de curieux et m'apercevoir qu'une femme gisait au sol, évanouie (OS 210-11).

En espérant se faire avorter de façon discrète, Hajila risque sa vie à elle. C'est à travers un acte transgressif qui, à la fois, la mettrait en danger et la sauverait de son enfer que Hajila devient agente, en contrôlant son avenir et son destin.

Dans le recueil de nouvelles de Bey, *Sous le jasmin la nuit*, le rôle de mère et la maternité sont remis davantage en question. Il importe de préciser qu'il s'y trouve l'image de la femme toute puissante grâce à ses compétences biologiques. Nous retrouvons l'image de la femme comme machine à reproduction, semblable à celle de la tante de Nadia dans

La Soif qui donne naissance à cinq enfants. Ici, la protagoniste de la nouvelle, « En ce dernier matin », décrit la joie qui découle de son rôle maternel : « Sept jours de gloire. Sept fils et trois filles. Tous vivants, tous beaux, à l'image de leur père. Sa fierté. Sa force pour affronter la vie » (SJN 26). Toutefois, cette joie fonctionne également comme revanche. Elle remplace l'amour absent dans sa relation conjugale par l'amour maternel, « pour faire contrepoids. Contrepoids au vide, au désamour puis à la haine » (SJN 26). Elle n'insiste pas sur le manque d'amour qui mène à un vide dans sa vie, mais souligne plutôt le pouvoir qu'elle possède. Elle « est la source, elle est la mère, elle est celle qui a le pouvoir de donner la vie, glorieuse et souveraine en cet instant » (SJN 27). Or, cette image de la femme qui devient un instrument de reproduction, quoiqu'elle ait un pouvoir unique, est déconstruite à de nombreux endroits dans le recueil.

Dans les nouvelles « Improvisation » et « Nuit et silence », le pouvoir accordé à la maternité est subverti et cette dernière est considérée plutôt comme un fardeau. Dans la première nouvelle, « Improvisation », la narratrice parle de sa mère et dit : « Il lui est même arrivé d'accoucher deux fois dans l'année, en janvier et en décembre. Une bonne moyenne, non? Plus poule pondeuse que mère poule » (SJN 54). Ana Soler explique dans son article sur les techniques rédactionnelles de subversion chez Maïssa Bey, que cette voix narrative ironise sur le rôle de la mère. L'ironie est une technique discursive de renversement. En ayant « une image péjorative de sa mère³⁸⁴ », Léïa subvertit le pouvoir biologique normalement accordé aux femmes et réduit le lien avec sa mère à un simple lien génétique au lieu d'un lien émotionnel. Cela se fait par le biais de la subversion de

³⁸⁴ Ana Soler, « La pratique fictionnelle de Maïssa Bey : approche des techniques narratives de *Sous le jasmin la nuit* », *Horizons Maghrébins*, vol. 52, 2005, p. 94.

l'expression « mère poule » où la mère est transformée en poule qui produit (« pondeuse ») au lieu d'une poule qui prend soin de tous ses petits.

La voix ironique poursuit en se demandant « si Dieu n'est pas trop prodigue, trop généreux avec certains » (SJN 54), ce qui implique que quand la mère donne naissance à trop d'enfants, on dirait que la quantité l'emporte sur la qualité. Comme le note Soler, « en recourant à l'ironie, Maïssa Bey désire sensibiliser le lecteur sur la condition féminine sans toutefois le malmenier³⁸⁵ ». L'ironie fonctionne ici en disant quelque chose de vrai, de tranchant, caché derrière un sourire. Le message est clair sans être directement offensif. On rit en pensant à l'image de la mère poule pondeuse, mais on comprend également que la femme devient trop souvent valorisée pour sa capacité de *produire* un héritier au lieu de construire une famille.

Ainsi, la femme écrivaine se met à se distancier de ce rôle biologique traditionnel. Elle commence à mettre en œuvre des femmes qui se sentent aliénées par rapport à la maternité. Ce n'est plus un devoir naturel valorisé, mais un fardeau à tolérer. Dans « Nuit et silence », le personnage principal décrit la présence du bébé comme s'il s'agissait d'un intrus :

Je sens, depuis tout à l'heure, un frémissement dans mon ventre. Oui, un frôlement à peine perceptible, une ondulation, comme si un poisson, enfermé dans une grotte tout au fond de la mer, inaccessible, se heurtait aux parois d'une prison obscure. Voilà que ça recommence. C'est une étrange sensation. Quelque chose bouge, glisse, me frôle à l'intérieur, de l'intérieur. Quelque chose de vivant. Un glissement furtif, humide, un corps étranger en moi (SJN 101-102).

Bien qu'elle arrive à attribuer des caractéristiques humaines à la présence de la chose dans son ventre en la qualifiant de « corps », la description sert surtout à mettre de la distance

³⁸⁵ Ana Soler, *op. cit.*, p. 95.

émotionnelle entre elle et ce corps dit étranger. Elle associe les mouvements du fœtus à ceux d'un poisson, lequel est enfermé non pas dans son utérus, mais dans une grotte inaccessible. En prenant conscience du fait que les mouvements viennent de l'intérieur, elle réussit finalement à articuler l'idée que ce poisson est en réalité un bébé, un corps, qui se trouve dans le sien. Cette nouvelle mère commence alors à se comparer à sa mère et s'identifie finalement à ce qu'elle lui avait dit : « *Je porte encore un fardeau*, et elle ajoutait : un de plus » (SJN 102). La grossesse est vue en fonction des conséquences négatives seulement là où il y a un manque d'attachement émotionnel, s'opposant ainsi à la narratrice de la nouvelle « En ce dernier matin ».

Nous retrouvons la même attitude envers la maternité chez Bouraoui dans *La voyageuse interdite*. Comme les mères qui se trouvent dans les récits de Bey et de Djebbar, la mère de la protagoniste de ce premier roman de Bouraoui est à la recherche d'un fils pour plaire au père. Son devoir ultime est celui de produire un héritier masculin. Incapable d'en produire, elle se confie à une sorte de sorcière avec l'espoir de manipuler ses compétences biologiques. La narratrice témoigne de ces séances et raconte que sa mère « s'appliquait, fermait les yeux, tendait ses mains vers la guérisseuse et parfois même empoignait son sexe avec une foi qu'[elle] ne lui connaissai[t] pas; [elle] compri[t] à ce moment précis la réelle frustration de cette femme. Oui, elle voulait un garçon » (VI 42). Les bébés (filles) sont tellement dévalorisés que la mère « se contentait de l'immerger dans la cuvette des W.C. L'eau formait autour de la bestiole des tourbillons puis l'emportait vers un paysage de gros tuyaux noirs dont elle seule connaissait l'issue » (VI 39). De cette façon, la production maternelle est poussée à un tel extrême que les bébés sont réifiés et rendus des objets à posséder, à produire et à détruire selon nos goûts. La violence derrière l'acte de

tuer un bébé indésirable fait écho à la violence dépeinte ailleurs dans les récits, notamment chez Bouraoui et Bey.

La famille et le rôle du patriarche

Nous en venons plus spécifiquement à ce que nous retenons du discours de Cazenave quant à la violence explicite présente dans les récits plus récents des écrits de femme. La violence maternelle n'est pas la seule manifestation textuelle des transgressions agressives chez Bouraoui. Il y a également une cruauté presque innée qui s'opère à travers toutes les relations entretenues par le père et les femmes de sa famille, à savoir son épouse et ses filles. Abu-Haidar note que « la maison familiale n'est rien qu'un enfer dans lequel règne une chicane éternelle entre les divers membres de la famille³⁸⁶ ». Le père a une influence négative sur l'ensemble de la famille, y compris la domestique qui part finalement, à cause de ce dernier. S'inspirant des clichés relatifs au pouvoir, la narratrice décrit les rapports de force dans sa maison :

Les rats mangent les chats et mordent les enfants, la nuit gronde, le jour se désespère, les cuisses saignent, les pères fouettent leurs filles, les autres expient leur fautive naissance sur les trottoirs puants, agenouillés, atterrés, les mariages sont sanglants, la derbouka³⁸⁷ résonne, la solitude est au fond de ma coupe, le poison empoisonne, les fœtus tombent des fenêtres, les hyènes demandent, les frères s'étreignent, le croissant coupe, l'étoile se défile, Zohr bande ses seins, les objets me narguent, la ville se rapproche du désert, mon père viole Ourdhia, le couteau taillade mon sexe, j'ai peur (VI 73).

Essentiellement, la narratrice met tout à l'envers : les rats mangent les chats, les mariages sont sanglants. Elle pousse à l'extrême la domination patriarcale et traditionnelle stéréotypée, insistant sur l'abus du père, la douleur associée au mariage, la gêne causée par

³⁸⁶ Farida Abu-Haidar, « Le chant morne d'une jeune fille cloîtrée : *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », *Bulletin of Francophone Africa*, vol. 3 (printemps), 1993, p. 58.

³⁸⁷ Un instrument de percussion.

la sexualité féminine et la position subordonnée de la femme. Ces images symbolisent le renversement et la perversion du pouvoir du père; celui qui est censé protéger sa famille est en fait celui qui la ravage. Il viole la domestique, Ourdhia, il dénonce le côté féminin de ses filles au point où elles se bandent les seins et prétendent être « la douleur » (VI 42) de la mère qui n'est pas capable de donner un fils au père; d'où les fœtus qui tombent des fenêtres.

La nature transgressive du patriarche est plus évidente dans le rapport conjugal et la relation père-fille. Tout d'abord, les relations sexuelles entre le père et la mère sont décrites avec violence et la mère est même qualifiée de victime : « Coincé entre les cuisses lourdes et peu agiles de ma mère, il s'agrippait tant bien que mal à cette chaloupe beuglant comme un animal traqué. [...] Plein d'envies inassouvies, il se vengeait sur le ventre de ma mère en lui administrant des coups violents et réguliers avec une arme cachée dont il était le seul détenteur. [...] La victime replia ses cuisses monstrueuses » (VI 36-7). À la suite de cette rencontre sans amour, le père se lave les mains pendant que les bleus se mettent à apparaître sur le corps de la mère. Le père « en voulait à ce sexe difforme qui ne lui donnait pas entière satisfaction! Pour parfaire son discours peu élogieux, il brandit son torchon et la fouetta violemment » (VI 38). En fait, c'est sa punition pour ne pas satisfaire ses besoins sexuels, et aussi pour ne pas pouvoir lui donner un fils.

La rancœur découlant de l'absence de fils se traduit par la violence et le rejet à l'égard des filles. Le jour où la narratrice a ses premières règles, son père affiche son mécontentement de manière prononcée. Furieux, « il [la] roua de coups et dit : "Fille, foute, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre". Ce furent ses derniers mots » (VI 33). Le père n'est pas capable d'entretenir une relation avec

sa fille, puisque selon lui, elle représente tout ce qui est négatif, interdit, sale. Au sujet de la fréquence des preuves textuelles de mépris, de violence et de haine, Abu-Haidar constate que « Bouraoui explore avec une franchise extraordinaire le poids patriarcal qui a toujours pesé sur la femme dans les sociétés conservatrices³⁸⁸ ». Pour la narratrice du roman, la société conservatrice dont elle est issue est celle des Musulmans. Ainsi, elle pousse le lecteur à réfléchir sur le sujet suivant :

Aujourd'hui : leçon de choses ou comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est fille musulmane. Dieu a pointé son index accusateur sur mon front, je ne dois pas sortir, éviter le regard de mon père lorsque mon sexe m'indispose, vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive (VI 64).

Le poids patriarcal est donc double : il est d'abord celui du père qui lui impose les coups cruels et il est ensuite celui des paroles de Dieu; des paroles qui sont interprétées et renforcées par le père. Puisqu'elle ne sort pas, ne fréquente pas l'école, tout ce qu'elle apprend vient du père. Alors, il est fort probable que ce soit le père qui lui a appris la honte d'être femme et le besoin de se cacher pour ne pas se faire punir.

La haine qu'exsude le père infiltre les autres relations, notamment les relations purement féminines. Puisque nous retrouvons souvent une solidarité entre femmes surtout en présence des liens nocifs avec les hommes du récit, Bouraoui illustre, à l'aide du manque de relations féminines positives, le danger que pose une figure patriarcale violente. La puissance de cette dernière est tellement importante que la déconstruction des liens familiaux, notamment ceux entre femmes, est un risque vraisemblable. Non seulement la narratrice parvient-elle à se détacher du lien affectif pour le père en « faisant ainsi du géniteur aux yeux indiscrets un objet de convoitise » (VI 96), mais la rancœur de cette

³⁸⁸ Farida Abu-Haidar, *loc. cit.*, 1993, p. 59.

dernière l'encourage à repousser la mère. Elle culpabilise la mère en l'accusant de lui avoir transmis ses douleurs : « De mère en fille la tristesse est un "joyau" dont on ne peut plus se passer, un héritage, une maladie congénitale, transmissible et incurable! Meurtrières mamans! » (VI 84). En fait, la haine n'est point réservée aux mères, mais à toute figure féminine.

La tante maternelle, figure normalement valorisée par les jeunes filles, tel qu'on le voit chez Djébar et Bey, est détestée autant que la mère. Elle est accusée d'être de mèche avec la mère (VI 86) et la narratrice la dépeint comme une femme ayant un regard critique, destructeur. Elle rabaisse la sœur Zohr et la condamne pour être « encore amaigrie ». Elle lui dit : « Tu ne trouveras jamais de mari, Zohr! Vieille fille! Voilà ce que tu es, une vieille fille indécente! » (VI 85). Pourtant, c'est la tante qui est considérée comme indécente. En évitant de valoriser sa sœur, la tante ne reçoit pas l'affection et le respect de sa nièce, la narratrice. Ainsi, les sœurs sont isolées et peuvent seulement dépendre l'une de l'autre pour recevoir l'attention propice à un renforcement positif entre membres d'une famille.

Cependant, Bouraoui n'est pas la seule à souligner la violence patriarcale au sein d'une famille. Dans son recueil récent, publié en 2001, Sebbar renforce la vision critique du rôle paternel et la dégradation de la relation père-fille. Semblable à la voyeuse interdite du roman de Bouraoui, Mélissa est enfermée dans l'appartement d'Alger où l'on lui interdit même de sortir sur le balcon. Après avoir désobéi à cette règle, Mélissa rentre dans le salon en toute vitesse et « se heurte à son père, debout contre la fenêtre ouverte : Qu'est-ce que tu fais là? Tu es complètement folle... Tu veux qu'on nous mitraille aussi... Qui t'a permis? Il gifle Mélissa » (JFB 37). Cet acte de cruauté est rendu pire quand la mère arrive en courant, prétendument à l'aide de sa fille, mais quand le père lui raconte que Mélissa

était dehors, la mère la « gifle à son tour » (JFB 38). Sebbar reflète une réalité familiale actuelle, plus récente que Bouraoui. Ainsi, selon les écrivaines l'institution de la famille est minée et avec le temps, avec l'évolution des normes sociales, la violence envers les membres féminins de la famille empire. Cette idée est développée chez Bey, qui, déjà en 1996, explore la question de la violence exhibée par les différentes générations d'hommes.

Le roman, *Au commencement était la mer*, sert à établir des paramètres en ce qui concerne l'évolution de la relation père-fille, voire le rôle du patriarcat. Contrairement à l'image du père répandue dans les récits précédents, le père ainsi que le grand-père sont associés à un sentiment nostalgique positif pour Nadia, le personnage principal de l'œuvre. Nadia établit un lien entre le village natal, les sentiments qu'évoquent ce lieu et le rôle du père : « Avant la mort de son père. [...] Avant. Quand elle puisait dans le sourire de son père l'assurance tranquille de ceux qui se savent aimés » (ACM 22). En effet, la mort du père équivaut au premier déchirement, « la première blessure » (ACM 25) qui a vraiment marqué la vie de la protagoniste. La rupture avec la ville natale est accompagnée d'une rupture émotionnelle non seulement avec le père, mais aussi avec le grand-père. Cela fait « plus de dix ans que Nadia n'a pas revu son grand-père. Qu'elle n'a plus franchi le seuil de la grande maison où elle est née. Jamais son grand-père paternel ne leur a pardonné leur fuite. Car, un jour, ils avaient fui. [...] Elle n'avait pas compris. Arrachement insupportable » (ACM 38).

Ainsi, Nadia souffre de l'absence des figures masculines dont l'effet est double. D'un côté, elle ne vit pas entourée de violence, enfermée dans l'espace familial, cachée comme un péché à cause des impositions du père. D'un autre côté, elle fait face au pouvoir du frère, un pouvoir qui, au début, s'articule en silence : « Avec quels mots dire le silence?

Car il n'est que silence, son frère. Obscurité et silence » (ACM 41). Bien que les actions du père de *La voyeuse interdite* soient regrettables et qu'elles aient un impact destructif sur le caractère de la narratrice, au moins elles sont claires. La narratrice a su se distancier de l'homme qui lui faisait tort. Or, Nadia ne peut guère interpréter le silence de son frère, car, comme elle le dit, son être signifie l'obscurité. Elle n'est pas sûre de ce que sa présence lui apporte.

Le rôle du frère est précisé plus loin dans le récit lors du retour au village natal. Nadia se dit « entourée d'hommes » (ACM 145), mais elle est bien. Comme au début du roman, le lieu natal lui apporte un certain confort qu'elle associe au père et au grand-père. Toutefois, avec la mort de ce dernier, il lègue son pouvoir paternel à Djamel, car c'est le seul nom qu'il a prononcé avant de mourir (ACM 147). On revient ainsi au pouvoir accordé aux paroles de l'homme que les femmes écrivaines dénoncent à maintes reprises. Ici, le grand-père valorise le *système* paternel en léguant le pouvoir au fils aîné dans la famille; il ne connaît pas du tout Djamel, encore moins ses tendances violentes, mais il concède, de toute façon, le pouvoir qui lui est dû comme prochain héritier vivant. La violence dont fait preuve Djamel est catégorique. La musique qu'il écoute dans son silence ambigu relève « des diatribes contre LA femme. Contre sa perversion originelle. En termes crus, choquants, si suggestifs parfois qu'elle en rougissait [...] ». Nadia a peur. Nadia a froid. Nadia a mal » (ACM 58).

La haine de la femme que Djamel incarne est générale; elle vise toute femme qui ne porte pas le voile, comme son professeur (ACM 89) et même sa sœur. En fait, puisque le frère est le seul homme adulte qui est proche de Nadia, il croit avoir le droit de lui imposer ses croyances. Voulant lui imposer le port du voile, Djamel a le visage « grimaçant de

haine et de colère. Un mauvais film. Un rêve qu'elle ne peut effacer. Noir et blanc. Noire la longue djellaba posée sur son lit, blanc le foulard qu'elle porte aujourd'hui. Un cadeau de ton frère, avait dit sa mère » (ACM 143). Nadia essaie de refuser ledit cadeau dans ce qu'elle appelle « un geste brutal. Irrépressible » (ACM 143). Mais la liberté qu'elle souhaite n'est pas assez puissante en comparaison avec le pouvoir, quoique mal légué, de la part du grand-père au petit-fils. Ce legs se fait au détriment de la petite-fille qui valorisait tant la figure paternelle et permet au frère d'articuler son nouveau pouvoir. La mort de Nadia, littéralement aux mains du frère, sert donc d'avertissement au lecteur en ce qui concerne l'effet du pouvoir patriarcal malmené, déplacé et totalitaire. La haine du frère pour toute femme qui ne se conforme pas aux normes rigides de la société actuelle, ne fait pas exception pour sa sœur, et cette dernière meurt en raison de sa liberté trop prononcée, sa sexualité transgressive.

La sexualité féminine

Le pouvoir masculin est souvent exercé sous forme d'une violence sexuelle transgressive, notamment entre époux et épouse. L'acte d'agression a souvent l'objectif de renforcer la position subordonnée de la femme et de souligner la différence dite innée entre les sexes. Afin de contourner cette violence sexuelle masculine, les auteures du corpus développent une attitude chez leurs personnages féminins quant à la sexualité qui prône la confiance, l'indépendance et la liberté, sans devoir passer par des actes violents. Les personnages féminins n'ont pas honte. Au contraire, elles mettent l'accent sur l'aspect naturel de leurs désirs et de l'importance de choisir avec qui elles entretiendront une relation amoureuse, voire sexuelle.

Une première façon dont les écrivaines remettent en question les normes associées à la sexualité féminine est en éliminant la honte liée à une relation intime considérée comme interdite. Après avoir eu des relations sexuelles avec son copain en dehors du mariage, Nadia fait face à ce qu'on nommerait « sa faute ». À travers les paroles de ce personnage, Bey critique les limites qu'imposent les normes socioculturelles qui encadrent Nadia et libère cette dernière des contraintes subséquentes : « Elle a fauté. Elle a commis l'irréparable. Transgressé le Commandement Absolu : tu ne disposeras pas de ton corps. Comme ils sont laids ces mots ! Comme ils sont lourds ! Pesants comme le poids de la faute. Mais d'où vient qu'elle se sente aussi légère » (ACM 86) ? Malgré sa faute, Nadia n'est pas touchée par la lourdeur ni des paroles de Dieu ni des attentes patriarcales. Elle assume sa décision de démontrer son amour pour Karim, même si cela veut dire qu'elle ne sera jamais une mariée « au front virginal » (ACM 87). Ce n'est pas un élément obligatoire auquel elle tient vraiment.

De même que Nadia remet en question l'image de la mariée parfaite, virginale, non touchée par un autre homme que son mari, Zohr appuie la subversion de la conception standardisée de la beauté. Chez elles, « les femmes de la maison ont renié frivolité et séduction, pieds nus ou en claquettes, elles sont des tas de graisse insignifiants flottant dans des robes peu seyantes ou des corps aux formes disparues » (VI 26). Par contre, Zohr a le corps fragile « amputé des deux sculptures majestueuses que Dieu nous a confiées en toute innocence » (VI 27). Elle se bande les seins pour nier son côté féminin. Elle « est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices » (VI 27-8). Zohr est vue comme la traîtresse parce qu'elle ne ressemble pas à la

mère et aux femmes de la maison qui renient leur sexualité. Même avec les seins bandés, la sexualité naturelle de Zohr est visible. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la tante K. critique Zohr et lui dit qu'elle n'est pas épousable.

Cependant, la narratrice dénonce les paroles de sa tante, ce qui finit par valoriser le corps de sa sœur, Zohr, qui, « ne dit rien, elle se contente de sourire puis ferme son poing gauche pour cacher un anneau invisible : son alliance avec la Mort » (VI 85-6). Zohr est indifférente aux commentaires de sa tante; elle n'a pas besoin de se conformer à sa vision de la beauté, de ce qu'est une femme épousable. Alors que la narratrice, quant à elle, reçoit des compliments de sa tante, elle non plus ne veut pas faire partie du complot de mariage envisagé par la mère et la tante. Quand bien même elle serait la sœur dite belle, aux beaux cheveux, aux yeux grands et au corps fin (VI 86), elle n'est pas fière. Elle ne veut pas la vie que sa famille envisage pour elle. Zohr la regarde « d'un air compatissant » (VI 86), ce qui souligne la solidarité entre les deux sœurs qui représentent deux pôles : la beauté et la laideur. Par contre, ni l'une ni l'autre ne veut accepter le destin de la femme mariée grâce à ou à cause de son physique. Pour elles, ce n'est pas un élément déterminant d'un bonheur éventuel.

À l'instar des sœurs de *La voyeuse interdite* qui restent muettes face aux commentaires portant sur leur corps et leur avenir de mariées, la narratrice de *La Soif* ne justifie jamais ses actions liées à son corps et ne voit pas de lien entre sa sexualité et le fait d'être une épouse imparfaite. Peut-être le personnage féminin le plus ouvertement sexuel, Nadia accepte son corps et sa beauté sans compromis³⁸⁹. Ne voulant pas être limitée par

³⁸⁹ Il importe de rappeler l'image de la femme principale se trouvant sur la couverture de la traduction de cet ouvrage, *The Mischief*, publié en 1958 aux États-Unis. L'importance de l'attitude affichée par cette femme

son futur mari dans ses choix d'amis, Nadia décide de rompre ses fiançailles. Elle est finalement « heureuse d'avoir rompu avec cet homme, avec eux tous, avec cette bande de jeunes gens riches, tristes, et bêtement dévergondés » parce que « c'était d'une virilité chaude, rassurante, qu'[elle] rêvait » (LS 24-5). Elle désire les hommes et veut être parmi eux. De plus, elle est confiante et sûre de sa beauté : « Je courus vers l'eau. Je sentis le regard de plusieurs hommes sur moi. Je fus alors heureuse d'être belle, d'être jeune, fière de ma peau dorée » (LS 50-51). Nadia apprécie la valeur de son corps et les regards des hommes qui l'apprécient également.

Ainsi, elle enlève du pouvoir aux hommes, parce qu'ils sont incapables de la chosifier. Dans le Coran, on dit aux femmes d'avoir honte de leur beauté, de la cacher des autres. Puisque c'est le devoir de la femme de se cacher pour ne pas être agressée³⁹⁰, on finit par enlever aux hommes la responsabilité d'être respectueux. Djébar, à travers les actions de Nadia, renverse le rapport de pouvoir. Si la femme se valorise par le biais de son corps, l'homme ne pourrait pas la dénigrer en fonction du même élément. Cette technique de renversement du pouvoir dominant, c'est-à-dire, l'appropriation des critères jadis utilisés pour critiquer la femme, souligne également le pouvoir du choix féminin. En choisissant de se comporter ainsi, Nadia empêche les autres de la qualifier de victime; elle est maîtresse de ses décisions, de ses comportements et de son corps.

Pareillement, Djébar subvertit la notion canonique de la sexualité féminine en soustrayant l'homme de l'équation. Dans *La Soif*, cette subversion a lieu dans l'évocation

couplée à ce qu'elle porte est maintenant encore plus pertinente. Nous pouvons comprendre comment l'image de couverture illustre la transgression des normes socioculturelles de l'époque incarnée par Nadia et les conséquences de cette liberté sexuelle sur l'intrigue.

³⁹⁰ Sourate 33 : 59.

d'une relation lesbienne entre la protagoniste, Nadia, et son amie, Jedla. La suggestion d'attirance lesbienne s'opère d'abord à travers une connexion et une réaction physique : « Je ne vis que son visage, près du mien. Je m'entendis dire, pleine d'émoi: — J'aimerais t'écrire, te revoir... Elle me sourit pour la première fois. Son sourire était réconfortant, sa poignée de main également. [...] Quand je retournai chez moi, le soir, j'étais exaltée, heureuse comme après un premier rendez-vous » (LS 56). Lors de la lecture du récit, le lecteur doit distinguer entre les indices textuels qui suggèrent un amour lesbien et ceux qui soulignent l'amitié profonde que les deux femmes ressentent l'une pour l'autre. Plus loin, quand les deux femmes s'engagent à détruire le mariage de Jedla en se servant de la sexualité prononcée et assurée de Nadia, c'est plutôt un amour particulier qui s'installe. Nadia dit qu'elle se met aux pieds de Jedla et qu'elle « l'aimai[t] étrangement » (LS 100). Elle se positionne comme amante, subordonnée, aux pieds de celle qu'elle adore. Elle avoue : « Je levai les yeux vers elle, suppliante; qu'elle soit toujours ainsi dans sa fièvre et son bonheur, et tout serait bien pour moi. Tout serait plein. [...] Je parlai, et je dis combien je l'aimais, elle, combien je l'avais toujours aimée, et crainte à la fois, et admirée » (LS 101). Ainsi, Jedla apaise la soif que Nadia a toujours ressentie, mais qu'elle n'a jamais pu assouvir. Ses sentiments pour Jedla s'opposent directement à ceux qu'elle ressent pour Hussein. Elle raconte comment Hussein avait embrassé goulûment sa peau et sa jeunesse : « Je me trompais moi-même sur ce que j'avais en réalité cherché uniquement : ce regard droit d'amitié » (LS 123). C'est la raison pour laquelle son mariage à Hussein n'est pas ce qu'il est censé être. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le mariage sert à remplir un vide physique, mais ce sera toujours le nom de Jedla qu'elle chuchotera, le visage de cette femme morte qu'elle verra pour toujours dans son cœur incertain (LS 163).

En général, la subversion des normes sociales concernant le rôle de la femme dans la famille, l'image de l'épouse parfaite, la sexualité et la beauté féminines ainsi que la reproduction de l'image de la femme-lesbienne dans un contexte défini par la femme écrivaine réussissent à faire contrepoids au discours patriarcal traditionnel imposant ses propres attentes à ce sujet depuis des siècles. En effet, la valorisation du corps féminin et l'appréciation d'une relation lesbienne servent à subvertir un autre discours dominant ayant un impact sur les écrivaines du corpus, à savoir le discours orientaliste. Il est important de souligner le fait que les femmes des récits parviennent à se détacher de l'image stéréotypée de la femme arabe définie par les auteurs et les écrivains orientalistes du XIX^e siècle ainsi que par les détenteurs du pouvoir discursif que nous appelons le discours colonial contemporain.

Chapitre trois : La subversion du discours colonial contemporain

I. Les traces d'orientalisme

« Ils s'accordent sur les nouvelles odalisques à atteindre. L'odalisque à la culotte rouge d'abord, puis celle qui porte une culotte grise, ensuite la nymphe endormie et les femmes à la toilette »

Leïla Sebbar, *Le Fou de Shérazade* (p. 49).

L'élément clé qui fait comprendre le rapport de force qui s'installe dans les œuvres dites orientalistes entre le sujet masculin/colonisateur et l'objet féminin/colonisé est la notion du regard. Comme Laurence Christine Huughe le note : « les nombreux travaux canoniques ou récents consacrés à l'orientalisme semblent avoir sous-estimé le rôle du regard comme instrument de domination impérialiste³⁹¹ ». Malgré le fait que l'analyse textuelle de la contribution narrative de Djébar et de Sebbar est rare et très peu approfondie, Huughe réussit quand même à bien définir un contexte théorique dans lequel s'insère la problématique des écrivaines, à savoir l'idée que « leur fiction s'attache à déconstruire le rôle essentiel du regard dans l'entreprise d'objectification orientaliste³⁹² ». De plus, Huughe remarque que « les tableaux romanesques [...] échappent au regard panoptique en déconstruisant l'image de la femme orientale surdéterminée par la tradition discursive et surtout visuelle de l'orientalisme européen³⁹³ ».

³⁹¹ Laurence Christine Huughe, *loc. cit.*, p. 89.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

Ce dernier point est très important, car il revient à ce dont nous discutons dans l'introduction et dans les derniers chapitres. En fait, il y a deux forces — discursive et visuelle — qui fonctionnent simultanément pour produire l'image dans laquelle la femme arabe est prise. Les normes qu'elles doivent déconstruire sont évidentes donc sur le plan discursif ainsi que sur le plan visuel. Ainsi, la manière dont les écrivaines répondent aux images orientalistes tient compte des deux volets de subordination. Bien que les écrivaines elles-mêmes ne soient pas peintres ou artistes, leur écriture arrive à peindre un tableau romanesque qui dénonce le regard volé de l'œil masculin orientaliste qui domine depuis le début de l'ère coloniale.

Il importe de souligner le travail d'Edward Saïd qui articule le rapport de force entre le colonisateur et le colonisé. Au sujet du regard volé, il précise que :

L'orientaliste regarde l'Orient de haut, avec l'intention de saisir dans sa totalité le panorama³⁹⁴ qui s'étale sous ses yeux : culture, religion, esprit, histoire, société. [...] Comme discipline, comme métier, comme langage ou discours spécialisé, l'orientalisme mise sur la permanence de l'Orient tout entier, car, sans "l'Orient", la connaissance cohérente, intelligible et articulée appelée "orientalisme" ne pourrait exister³⁹⁵.

Dans les œuvres étudiées présentement, nous proposons que cette permanence présentée par Saïd évolue. L'image de la femme n'est plus pareille à ce qu'elle était dans les tableaux et les récits orientalistes. De plus, elle n'est plus constante; nous avons fait allusion à cette idée dans les derniers chapitres et il est important d'y revenir ici. En fait, la femme est hybride et elle ne se conforme pas aux idées préconçues de la beauté, de la sexualité, ou de

³⁹⁴ L'emploi de ce mot renforce ce que Huughe compte évoquer par le titre de son article concernant le regard panoptique. Tôt dans son analyse, elle nous rappelle l'importance du travail de Foucault sur la figure du panopticon « proposée en 1791 par Jeremy Bentham comme ce qui permet de perfectionner l'exercice du pouvoir » (Huughe, *loc. cit.*, p. 90), puisque le panopticon peut voir sans être vu. Cette capacité nous rappelle également le personnage de Hajila qui cherche à perfectionner ce pouvoir.

³⁹⁵ Edward Saïd, *op.cit.*, p. 268-9.

la personnalité. Toutefois, comme le mentionne Saïd, l'orientalisme ne peut exister sans l'Orient. De même, le discours revendicateur des femmes ne pourrait exister sans le modèle orientaliste auquel elles s'opposent. Ainsi, il est important de comprendre l'échange discursif qui existe entre l'image de la femme projetée par les œuvres dites orientalistes et celle présente dans les écrits des femmes contemporaines.

Huughe positionne le discours de Saïd par rapport aux écrivains masculins du XX^e siècle. Elle rappelle au lecteur la dénonciation du fonctionnement panoptique du discours orientaliste de Saïd en précisant qu'il « suggère que ce discours s'octroie un droit de regard absolu en le déniait à la culture orientale³⁹⁶ ». Le regard panoptique, tel que définit par Saïd, se rapproche de ce que Sartre dit dans la préface de l'anthologie de Senghor au sujet du regard « pur » de l'homme blanc sur l'homme noir. Ainsi, « nous y apprenons que pour Sartre le rapport de moi à autrui apparaît principalement comme un rapport de pouvoir qui passe par le regard. Voir sans être vu est alors la position idéale de l'exercice du pouvoir : le dominant est en position de contrôle total du regard objectifiant tout en échappant à la menace que représente le regard d'autrui³⁹⁷ ».

Le contrôle du regard s'opère le mieux à travers les tableaux orientalistes du XIX^e siècle, car les femmes se voient figées sur la toile, vues par les yeux inquisiteurs du peintre. Objets des fantasmes de l'artiste, les lieux typiquement réservés aux femmes se trouvent souvent représentés dans les tableaux orientalistes, et interprétés dans une optique sexuée et érotique. Les artistes visent « à multiplier les situations permettant de déshabiller avantageusement les odalisques, d'où le nombre important de scènes de bain et de

³⁹⁶ Laurence Christine Huughe, *op. cit.*, p. 90.

³⁹⁷ *Ibid.*

hammam telles que *Le bain turc* d'Ingres et *La terrasse du sérail* de Jean-Léon Gérôme³⁹⁸ ». Les écrits des femmes du corpus reprennent possession de ces lieux en dénonçant le regard masculin interdit et en redéfinissant cet espace rendu sexuel par les peintres orientalistes.

Au cours de l'échange discursif qui s'opère entre la critique Emer O'Beirne et Assia Djebar quant aux tableaux de Delacroix et de Picasso. O'Beirne souligne la présence des représentations des fantasmes masculins dans les toiles orientalistes :

*It is a commonplace of much discussion of Orientalist art to see in the representations of the Maghreb produced during the nineteenth century the illustrations of Western fantasies rather than of North African realities, the transformation of dissatisfactions with European life into an ideal opposite, an "alterity" which far from being other was in fact an inverted mirror image of a familiar reality*³⁹⁹.

L'échange discursif qui a lieu quant à l'altérité dépeinte dans les tableaux orientalistes implique trois peintres, dont un qui est également écrivain, et une écrivaine de notre corpus, Assia Djebar. Delacroix présente son tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* au Salon de Paris en 1834. Le travail de Delacroix va inspirer toute une série de toiles de Picasso⁴⁰⁰ qui reprend le fameux tableau de Delacroix. Fromentin, écrivain et peintre, publie ses journaux intimes intitulés *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1858) également au XIX^e siècle. Le lien entre les tableaux de Delacroix, les écrits de Fromentin et le récit de Djebar paraît dans l'avant-dernier chapitre du premier volet du quatuor.

³⁹⁸ Laurence Christine Huughe, *op. cit.*, p. 92.

³⁹⁹ Emer O'Beirne, « Veiled Vision : Assia Djebar on Delacroix, Picasso, and the *Femmes d'Alger* », *Romance Studies*, vol. 21, no. 1, 2003, p. 39.

⁴⁰⁰ Réalisé entre 1954 et 1955.

Le chapitre intitulé « La Fantasia » représente le nœud qui rattache les deux emplois d'intertexte où un homme français rencontre une femme arabe. Le résultat pour Delacroix est évidemment ses tableaux et ses dessins. Pour Fromentin, la rencontre avec la femme, Haoûa, s'explique dans son journal intime de voyage *Une année dans le Sahel* :

- Oui, c'est elle.

C'était en effet la pauvre Haoûa qui venait de recevoir en plein visage le terrible choc du cheval d'Amar...

- *Ya habibi!* Me dit-elle, ô mon Dieu! Je suis tuée.

Elle fit un second effort pour se faire entendre, et dit :

- Il m'a tuée!⁴⁰¹

Djebar reprend cette idée et la réécrit en l'insérant dans son récit de sa propre manière :

- O mon ami, je suis tuée!

Ainsi soupire une dernière fois Haoûa, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hadjouts, un jour d'automne; un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop . . . elle agonise toute la soirée. Fromentin se fait narrateur de cette fête funèbre (AF 311).

Des références aux écrits de Fromentin se trouvent également dans l'épigraphe du roman.

Djebar choisit ces mots soigneusement car ils vont revenir plusieurs fois dans son œuvre.

L'épigraphe s'écrit : « *Il y eut un cri déchirant — je l'entends encore au moment où je t'écris —, puis des clameurs, puis un tumulte...* » (AF 8). Ainsi se déclenche le ton du roman entier.

Selon O'Beirne, « *if Haoûa is, for Djebar, the literary emblem of nineteenth-and twentieth-century Algerian womanhood, desiring freedom and empowered through the European gaze, the painting by Delacroix is her visual source, and it is the Orientalist*

⁴⁰¹ Paris, Plon, 1934, p. 252-253.

*artwork that Djebbar focuses on most intently*⁴⁰² ». En fait, O'Beirne suggère que Djebbar favorise les représentations du féminin dans les tableaux de Delacroix et de Picasso parce que les femmes y deviennent plus sujets. Or, nous sommes de l'avis que Djebbar choisit Delacroix et Fromentin comme sources d'intertexte non pas parce qu'elle apprécie la mise en scène de ces femmes (qui restent toutefois objets du regard masculin du peintre et de la société française, voire du regard colonial), mais plutôt parce qu'ils lui offrent un chemin à suivre pour devenir agente et communiquer cette agentivité aux lecteurs. En se réappropriant les scènes de Delacroix et de Fromentin, Djebbar réussit à rendre la scène agente, car elle enlève tout interprétation et tout point de vue et masculins. La femme produit l'histoire féminine dans toute sa vérité première, c'est-à-dire à l'intérieur et en fonction du sous-habitus.

La preuve de cela se trouve non pas dans le roman *L'Amour, la fantasia*, mais dans son recueil de nouvelles, qui, comme nous l'avons déjà mentionné, emprunte son titre au tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* : « Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé » (FAA 149). Ainsi, Djebbar a l'occasion donc de reprendre les œuvres de Delacroix et de Fromentin pour les faire siennes. En racontant l'histoire de Haoûa par l'écriture féminine ou en reprenant les femmes du tableau de Delacroix dans un recueil écrit par une femme dans le but de donner une voix aux femmes figées sur la toile, Djebbar enlève du pouvoir au discours orientaliste.

⁴⁰² Emer O'Beirne, *loc. cit.*, p. 42.

Il semble également qu'un point de tension entre les lectures de Djébar des tableaux de Delacroix et de Picasso et celles d'O'Beirne soit lié à la question de l'interprétation du rôle de la servante chez Delacroix et l'évolution du rôle de celle-ci dans la série de toiles de Picasso⁴⁰³. O'Beirne cite ce passage de la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, « Regard interdit, son coupé » : « Il n'y a même plus de servante espionne, simplement une autre femme, espiègle, et dansante » (FAA 260). Puis, elle précise : « *In fact, the servant is present throughout the entire series, even in the five where only three figures are shown. [...] Of all the figures, she is the one who changes least across the series; often painted in bright green, with a jaunty swing that preserves the sense of motion of the Delacroix original, she is quite hard to miss*⁴⁰⁴ ». Il nous semble qu'O'Beirne ait mal lu les propos de Djébar. Elle critique cette dernière en disant que c'est « étonnant » que Djébar ait manqué la présence de la servante.

Le fait que Djébar apprécie le changement de point de vue dans les tableaux de Picasso comparativement à celui de Delacroix peut être dû à son désir d'effectuer une lecture politisée des représentations du féminin, surtout si nous tenons compte des dates de création de la série de toiles : le tout début de la guerre d'Indépendance. Le glissement dans la perspective qui subvertit le pouvoir accordé au regard orientaliste serait synonyme d'une prise de pouvoir de la part des Algériennes qui se positionnent contre non seulement le colonisateur, mais le patriarcat en s'affirmant en tant que femme lors de la guerre⁴⁰⁵. Pourtant, ce serait complètement faux de dire que Djébar est « *blind [...] to the servant's*

⁴⁰³ Voir Annexe A, figure M pour *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix et Annexe A, figure O pour *Women of Algiers after Delacroix* de Picasso.

⁴⁰⁴ Emer O'Beirne, *loc. cit.*, p. 47.

⁴⁰⁵ Voir O'Beirne, *loc. cit.*, p. 45-7 pour plus de détails sur la perspective politisée de Djébar.

*centrality in the series*⁴⁰⁶ ». Si nous nous en tenons à ce que Djébar écrit, il y a une nuance apportée par la virgule dans la phrase qu'O'Beirne semble avoir manquée. Elle dit : « Car il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante; il n'y a même plus de servante espionne, simplement une autre femme » (FAA 260). Le positionnement de la virgule indique, qu'au contraire, la servante est encore là, mais elle n'est plus sujette à la hiérarchisation qui s'opère entre la « servante » et les autres femmes du harem; elle fait maintenant plutôt partie de leur groupe. Ce que Djébar valorise chez Picasso est sa manière de voir au-delà de ce que Delacroix avait vu : des nuances socioculturelles entre les femmes du tableau. Or, la raison pour laquelle Djébar reprend les deux sources dans la postface de son recueil de nouvelles est que son recueil parvient non seulement à effacer les distinctions socioculturelles entre les femmes, mais aussi à éliminer le regard masculin, tout de même présent chez Picasso. L'œuvre parfaite devient donc le recueil de nouvelles de Djébar qui porte le titre du tableau original tout en cultivant la perspective, la voix et le regard féminins.

Toutefois, O'Beirne est plutôt de l'avis que l'œuvre de Delacroix présente la vision la plus nuancée des relations féminines entre les femmes d'Alger. En tenant pour acquis les intentions de Delacroix, elle dit :

*Delacroix, the outsider by race and gender, whatever the susceptibility of his European gaze to received ideas of the "Orient", saw a plurality of otherness in a domestic situation whose cultural familiarity to Djébar allowed a figure conventionally beneath observation—the slave—to remain so, her paradoxical freedom unseen. [...] What her readings of Delacroix and Picasso suggest is that cultural intimacy can produce more blindness to the other within one's own world than does the distancing lens of cultural divergence*⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ O'Beirne, *loc. cit.*, p. 47.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

N'y a-t-il pas une contradiction évidente? Comment est-ce qu'une personne peut être à la fois « aveugle » et « culturellement sensible »? Djébar prouve qu'en pénétrant dans le harem Delacroix reste toutefois incapable de voir les nuances dont rend compte Picasso, lequel est plus éloigné des femmes d'Alger que Delacroix.

Afin d'illustrer efficacement l'argumentation de Djébar à ce sujet, il faut examiner de plus près ce qu'elle en dit dans la postface dont O'Beirne tire des citations. Pour insister sur l'idée du regard volé, Djébar précise que pour faire le tableau, Delacroix pénètre pour la première fois « dans un univers réservé : celui des femmes algériennes » (FAA 238). L'univers réservé est celui de la maison de l'ancien patron de barque de course qui connaît M. Poirel, qui lui, est amateur de peinture et surtout de Delacroix. Il est important de noter que c'est à travers un réseau masculin que Delacroix parvient à franchir les frontières entre l'univers public et l'univers privé. En effet, « un ami de l'ami, Cournault, nous rapporte les détails de l'intrusion » (FAA 238). Poirel rapporte à Courneault que dans cet univers de femmes, Delacroix « était comme enivré du spectacle », et il voulait tout savoir de « cette vie nouvelle et mystérieuse pour lui » (FAA 239). En notant l'emploi particulier du vocabulaire dans le récit de Djébar, notamment « intrusion », « enivré », « spectacle » et « mystérieuse », nous pouvons déduire que pour Djébar, Delacroix adopte la même attitude envers les femmes du tableau que les autres hommes. Il fantasme et c'est pour cela que le tableau est encore vicié par le regard occidental.

Par contre, Djébar souligne l'acte de Delacroix qui sort les femmes d'Alger de leur anonymat. Sur chaque croquis, il prend la peine d'inscrire le prénom et le nom de chaque femme sortant ainsi « les corps crayonnés [...] de l'anonymat de l'exotisme » (FAA 240). N'oubliant pas de faire la distinction entre les croquis et le produit final, Djébar précise :

« le peintre travaillera deux ans sur l'image de son souvenir qui, bien que documenté et étayé d'objets locaux, tangue d'une sourde et informulée incertitude. Il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger » (FAA 240). Son commentaire est critique et paraît ainsi grâce à l'emploi des mots tels que « tangue » et « incertitude sourde et informulée ». Elle insiste aussi sur l'impact de ce tableau sur les femmes. L'emploi du pronom personnel « nous » implique à la fois Djébar et toute femme algérienne. Ainsi, il y a un aspect du tableau de Delacroix qui dérange la personne qui le regarde.

En comparant la version présentée au Salon de 1834 à celle présentée en 1849, Djébar découvre l'aspect qui la dérange. Au sujet de la dernière version, elle dit que c'est plus sombre, que les traits des femmes sont moins visibles et la servante est presque invisible. Elles sont « moins sultanes soudain que prisonnières » (FAA 242). D'après Djébar, la dernière version constitue un gros pas en arrière puisque ce tableau « se perçoit comme une approche d'un Orient au féminin » (FAA 242) où les femmes « demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur » (FAA 244). En rendant les personnages féminins présentes à leur corps, à leur sexualité et à leur bonheur, voire sujets ou mieux encore, agentes, l'écrivaine algérienne renverse la position d'objet des odalisques non seulement dans les tableaux de Delacroix, mais dans toute œuvre orientaliste et coloniale. Le recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, vise à accomplir cette œuvre d'agentivité en remettant en question le pouvoir orientaliste à travers une déconstruction de l'art de Delacroix et la réappropriation des femmes d'Alger qui se trouvent et sur la page de couverture d'une œuvre produite par une femme algérienne, et à l'intérieur du récit comme personnage.

Nous retrouvons la même tentative de subversion dans les écrits de Leïla Sebbar, notamment dans la trilogie *Shérazade*. Au sujet de l'hypersexualisation de la femme dans l'art orientaliste typique, Deville suggère que le stéréotype libidineux existe en fonction d'une « *emphasis on female passivity in Orientalist art and literature*⁴⁰⁸ ». En plus de l'exemple de Delacroix et de Picasso en art visuel, nous aimerions souligner également des œuvres littéraires telles que *La Mille et deuxième nuit* de Gautier et *The Thousand and Second Tale of Sheherazade* de Poe. Ces deux titres banalisent l'importance du mythe et du rôle narratif de Schéhérazade, d'où l'importance de la trilogie de Sebbar qui valorise le rôle de Schéhérazade en nommant le personnage principal de trois romans *Shérazade*. En plus de faire ressortir la fonction du mythe de Shéhérazade, Sebbar reproduit, tout comme Djébar, le tableau de Delacroix afin de libérer les femmes d'Alger et de dénoncer la subordination inhérente du regard orientaliste à l'aide d'une plume de femme.

Alors que le tableau de Delacroix paraît sur la page couverture du recueil de Djébar, il est reproduit de façon explicite à l'intérieur des textes mêmes de Sebbar. Anne Donadey précise que dans *Les Carnets de Shérazade*, lors d'un mariage marocain, « *a young woman's gracefulness and attire are compared to one of Delacroix's women by Shérazade. This time, as in Picasso's painting, the woman is dancing*⁴⁰⁹ ». À la suite du commentaire de la part de Shérazade où elle dit que les femmes écoutent la servante, « *Sebbar drastically alters the scene of the painting, moving it from inside (the dark apartment in Algeria) to outside (a McDonald's in Paris)*⁴¹⁰ ». Plus tard, dans le troisième volet de la trilogie, le tableau est reproduit à Beyrouth où Shérazade, la vieille dame libanaise à qui

⁴⁰⁸ Jennifer Suzanne Deville, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰⁹ Anne Donadey, *op. cit.*, 1993, p. 150.

⁴¹⁰ *Ibid.*

appartient la maison dont Shérazade a entendu parler et sa servante égyptienne se trouvent assises sur un des plus beaux tapis persans (FS 164). De cette manière, le tableau romanesque de Sebbar souligne ce dont parle Djébar dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* où elle suggère que les toiles de Picasso réussissent à éliminer la hiérarchisation entre les femmes. Peu importe leur statut dans la maison, que ce soit la servante, la fugueuse ou la maîtresse, toutes se trouvent sur un pied d'égalité, assises sur un tapis semblable à celui qui est dépeint dans les toiles de Delacroix et de Picasso.

D'une certaine manière, Shérazade (ainsi que les deux autres femmes) est transformée en odalisque agente. Puisque l'image de l'odalisque a toujours eu un effet important sur Shérazade, surtout lors de ses visites au Louvre (FS 27, 54), elle tente non seulement de se libérer du regard orientaliste, mais aussi de libérer les femmes des toiles. Pour ce faire, elle fugue, car la mobilité que ses voyages lui accordent lui permet de sortir du cadre : du cadre de la toile orientaliste ainsi que du cadre des contraintes sociales contemporaines auxquelles elle est soumise. Pour accorder le même pouvoir aux odalisques autrement figées dans les images des toiles du Louvre, elle achète des cartes postales affichant ces mêmes toiles et les apporte avec elle en voyage.

Une deuxième déconstruction du regard orientaliste s'effectue à travers une reproduction moderne de l'orientalisme, à savoir le tournage du film de Julien Desrosiers. Dans un lieu des plus détachés de l'Orient, un restaurant McDonald à Paris, Shérazade accepte de jouer dans le film dont le scénario a été écrit par Julien. Il sera tourné dans une cour de HLM qui « deviendra un patio onirique : scènes de guerre en Orient, combats à cheval entre guerriers arabes, bains turcs, odalisques » (FS 30). Autrement dit, le film reproduira tous les stéréotypes de l'art orientaliste que Shérazade a vus au Louvre. Elle

deviendra elle-même odalisque, objet du regard de la lentille de la caméra. De la même manière, Shérazade sera l'objet du regard patriarcal à travers la caméra quand elle se trouve en prison. Les soldats la menacent en lui disant qu'ils la prendront en photo et distribueront la photo comme si elle était encore vivante, « mais elle sera déjà morte » (FS 71). Shérazade évite ce sort tout comme elle évite le regard orientaliste de la caméra qui tourne le film de Julien en faisant attendre toute l'équipe de tournage.

D'après Valérie Orlando, le rôle de Julien est « *to evoke and condemn the Oriental myth that the Western world has upheld for so long*⁴¹¹ ». Si Julien représente le détenteur du pouvoir orientaliste, il y a également un lien qui se crée entre la conception orientaliste de l'odalisque et les deux femmes protagonistes. Quand le film de Julien commence finalement à tourner, Shérazade et Jaël évitent le regard orientaliste, car les odalisques de Julien ne sont pas « *lascivious and objects of desire*⁴¹² » mais des odalisques « évadées... [d]es odalisques dans la guerre, comment les appelle-t-on? Des journalistes?... Oui, au fond, des journalistes » (FS 202). Sebbar subvertit ainsi l'image de l'odalisque orientaliste. Alors que les odalisques des toiles orientalistes sont présentes pour être vues, Shérazade et Jaël sont des odalisques-journalistes. Ces dernières peuvent voir de leur propre gré et dire leur propre vérité. La position subordonnée de la femme orientaliste est donc renversée en lui accordant une voix et un regard qu'elle contrôle, ce qui la rend agente.

L'agentivité est évidente dans l'acte de produire quelque chose d'autre, de reproduire. Eileraas met l'accent sur le devoir d'une lectrice féministe qui « *does not just deconstruct representations of the feminine. She also invents an alternative aesthetic by*

⁴¹¹ Valérie Orlando, *op. cit.*, p. 161.

⁴¹² Rafika Merini, *loc. cit.*, p. 80.

*appropriating the “powerful fantasies and anxieties that keep those images circulating” — and that might be used to authorize other narratives and histories*⁴¹³ ». Dans le contexte du travail de réappropriation chez Sebbar, elle redéfinit les paramètres de ce qu'on appelle une odalisque. Shérazade et Jaël peuvent être à la fois vedettes dans un film tourné par Julien, un homme qui définit le regard à travers la lentille de la caméra, et journalistes, voire porte-paroles. Sur ce, Eileraas note :

*By productively viewing or actively negotiating with inherited images, Sherazade constructs a sense of self that both assumes and subverts the other's gaze. For Sherazade, the mobile contours of the “I” come into play through projects of seeing, which encompass self and other, complicity and resistance. In this sense, Sherazade blurs binary visions of the subject and object of representation, and contributes to longstanding interdisciplinary debates about what it means to own or author an image*⁴¹⁴.

Autrement dit, les multiples facettes du personnage de Shérazade déconstruisent le cadre mythique dans lequel cette figure s'insère. Sebbar est capable de reproduire le rôle original de Schéhérazade, c'est-à-dire celle qui est à la fois objet du regard du sultan et sujet du discours et de la narration des *Mille et une nuits*, en le transposant à un contexte différent. Shérazade, sujet de la trilogie romanesque et fugueuse, elle déconstruit l'image de la femme orientaliste dans le contexte d'un contre-discours colonial contemporain.

II. Le discours colonial contemporain

Dans les récits plus récents de notre corpus se construit un contre-discours contemporain qui reflète un glissement de paradigme socio-culturel et qui, par le fait même, diffère du contre-discours à l'œuvre dans les récits de Djébar ou de Bey. Afin de comprendre la raison pour laquelle ce glissement a lieu, il faut reprendre notre analyse de

⁴¹³ Karina Eileraas, « Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership and Feminist Resistance », *MLN*, vol. 118, no. 4, 2003, p. 812. L'auteure cite Hirsch.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 839. L'auteure souligne.

Bourdieu et ses propos sur l'habitus. Il y a, à l'intérieur même de notre corpus que nous qualifions de sous-champ féminin du champ algérien, deux camps discursifs. D'abord, celui créé principalement par Djebbar et Bey que nous nommerons le paradigme « algérien au féminin »; et ensuite, celui qui décrit surtout le cas de Sebbar et Bouraoui que nous appellerons le paradigme « beur au féminin ». Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, Bourdieu souligne l'interaction étroite entre la société et ses participants. C'est à la lumière de ce principe que nous avons divisé notre sous-champ littéraire au féminin en deux.

L'histoire complexe des relations franco-algériennes continue à se développer bien après l'Indépendance en 1962. Les vagues d'immigration algérienne en France ont produit une deuxième génération d'écrivaines dites beures qui sont soit nées en Algérie et élevées en France, soit nées en France de parents algériens. Ainsi, les défis auxquels elles font face diffèrent grandement de notre premier groupe d'écrivaines, nées et élevées en Algérie, lesquelles sont plus directement touchées par la période de la guerre et ses conséquences. Le deuxième groupe fait face à ce que nous allons appeler un discours colonial contemporain, en dépit du fait que l'Algérie est indépendante et n'est plus la colonie de la France. Le mouvement beur a donc des préoccupations identitaires, langagières et sociales qui diffèrent du mouvement algérien au féminin et qui sont évidentes à travers une lecture agente des textes de Sebbar et de Bouraoui. Pourtant, il est important d'insister sur ce qui est dit dans la première partie de cette étude sur l'agentivité extratextuelle, ainsi que sur l'analyse textuelle et discursive effectuée jusqu'à présent pour ne pas trop trancher entre les deux groupes. Autrement dit, bien que les récits de Sebbar et de Bouraoui découlent d'un paradigme et traitent des préoccupations qui diffèrent de ceux de Djebbar et de Bey, il

y a des recoupements. Nous ne voudrions pas dire que ces deux groupes sont séparés l'un de l'autre. Ce n'est qu'en ce qui concerne l'agentivité interdiscursive et le discours colonial/patriarcal contemporain qu'il faut nuancer.

Le cas de Leïla Sebbar est encore plus problématique, car bien que les critiques la qualifient d'écrivaine beure, elle dit :

Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, de mon travail, de mes enfants mais où je ne trouve pas vraiment ma terre...⁴¹⁵

Ainsi, elle se trouve dans un espace culturel hybride où elle n'est ni tout à fait française, ni tout à fait algérienne. L'espace culturel hybride qu'on nomme « beur » est ce qui distingue les écrits de Sebbar et Bouraoui de ceux de Djébar et Bey. Les écrits de Sebbar sont les produits de ce croisement culturel, le point de « jonction ou de disjonction⁴¹⁶ » entre la culture maternelle française et la culture paternelle algérienne. Or, Sebbar précise que cette jonction métissée qui est le sujet de ses livres n'est pas son identité. Les sujets

⁴¹⁵ Leïla Sebbar et Nancy Huston, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986, p. 125. Plus de vingt ans plus tard, Sebbar note bien que les critiques ne la classent plus dans la littérature beure et elle précise : « Je ne suis pas un écrivain beur » (Sebbar citée dans une entrevue avec Boniface Mongo-Mboussa, « Entre exil et enracinement : Entretien avec Leïla Sebbar », *Notre librairie*, vol. 165, 2007, p.129). Depuis plusieurs années, de nombreux penseurs se penchent sur l'emploi du terme « beur ». Ainsi, Hafid Gafaïti constate : « L'expression « beur » est discutable et, de ce fait, rejetée par une majorité de français issus de l'immigration maghrébine en France, d'écrivains et de producteurs culturels en général qui, soit ne s'y reconnaissent pas, soit refusent tout étiquetage. Par ailleurs, la désignation elle-même comporte un certain nombre de connotation négatives » (dans Alec Hargreaves et Anne-Marie Gans-Guinoune, « Introduction », *Expressions maghrébines*, vol. 7, no. 1, été 2008, p. 2). C'est la raison pour laquelle on voit souvent le terme beur entre guillemets. Cela dit, nous trouvons que l'expression « écrivaine issue de l'immigration maghrébine en France » renforce davantage la relation centre-périphérie dont les écrivaines de notre corpus sont souvent l'objet. Ainsi, nous utilisons ce terme, non pas pour nier la volonté des auteures de refuser de se faire catégoriser, mais plutôt pour faire appel à la trajectoire du paradigme socioculturel à partir duquel les écrivaines du corpus publient. Alors, l'adoption du terme beur dans le contexte de cette étude sert à souligner une distinction socioculturelle et non pas un élément identitaire propre à l'écrivaine.

⁴¹⁶ Leïla Sebbar et Nancy Huston, *op. cit.*, p. 126.

sont le signe, les signes de mon histoire croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident⁴¹⁷.

Nous avons étudié, dans cette troisième partie de l'étude, plusieurs éléments que mentionne Sebbar, notamment les tensions entre tradition et modernité, entre l'Orient et l'Occident, entre l'Autre et le Même, vécues par les femmes des récits afin de voir la façon dont ces dernières renversent le pouvoir accordé aux discours dominants. Il sera maintenant question d'examiner de plus près la manière dont les tensions entre l'Autre et le Même ainsi que celles entre l'Orient et l'Occident, sont vécues dans un paradigme discursif beur. L'échange discursif qui s'articule dans les écrits dits beurs illustre de manière plus prononcée l'influence et l'effet de ce que nous appelons le discours colonial contemporain.

Prenons à titre d'exemple le recueil de nouvelles *La Jeune fille au balcon* et le dernier volet de la trilogie *Shérazade* de Sebbar. Les deux récits illustrent les dichotomies soulevées plus haut par Sebbar dans sa lettre à Nancy Huston, à savoir l'Autre et le Même, l'Ici et l'Ailleurs, l'Orient et l'Occident. Un va-et-vient constant entre les deux pôles s'opère à l'aide des personnages féminins représentant l'espace culturel de l'entre-deux dont parle Sebbar. La première représentation textuelle de ce va-et-vient apparaît dans la nouvelle « La jeune fille au balcon » où Sebbar nous présente un lieu qui se trouve à Alger, dans un quartier qui s'appelle le Kaboul, mais qui ressemble à une banlieue de Paris. Le village est une métaphore de ce qu'est devenue l'Algérie : « Leur pays est comme un pays étranger pour elles. Elles ne sortent pas du quartier. Le quartier est un pays, leur pays »

⁴¹⁷ Leïla Sebbar et Nancy Huston, *op. cit.*, p. 126.

(JFB 11). Le mouvement dans l'univers fictionnel vers Paris reflète la réalité des Maghrébins et la nouvelle génération beure ainsi que les nouveaux défis auxquels ils font face. Même si Assia Djebar n'est pas jamais qualifiée d'écrivaine beure, nous retrouvons dans ses récits un mouvement semblable. Alors que *La Soif* a lieu à Alger dans un contexte pré-Indépendance, ses romans plus tardifs, notamment *Ombre sultane*, *Les nuits de Strasbourg*, *La Disparition de la langue française* pour en nommer quelques-uns, soit se déroulent en France, soit témoignent d'une forte influence française.

Toutefois, le roman le plus apte à décrire l'espace culturel dont la génération beure est issue est *Le Fou de Shérazade* de Sebbar, publié en 1991. Nous retrouvons non seulement une mise en œuvre des deux pôles culturels, l'Algérie et la France, mais aussi une accentuation du mouvement entre les deux pôles à l'aide du personnage éponyme. Pendant que Shérazade fugue, voyage qui a commencé lors du premier volet à Paris, il y a une image récurrente qui crée un parallèle entre les mouvements de Shérazade et le mouvement vers Paris de toute la génération beure. Ceci est évoqué à travers l'image de l'olivier déraciné. La vieille femme dénonce l'acte de déraciner l'arbre, car selon elle, « Dieu seul peut foudroyer un arbre » (FS 9). En France, l'olivier est replanté et il est « magnifique » (FS 77), mais le réalisateur dit que si Shérazade ne se montre pas, l'olivier sera rapatrié (FS 84) et le film ne se réalisera pas. L'emploi du verbe « rapatrier » est significatif ici, puisqu'on fait allusion au pays d'origine et à la nationalité. Le réalisateur évoque l'idée que bien que l'arbre soit en France, il ne vient pas de ce pays, il vient d'ailleurs; ce qui rappelle aux lecteurs la xénophobie à laquelle font face les Français d'origine maghrébine.

En rentrant dans son pays natal, la vieille dame est soulagée par la présence d'une colombe. L'oiseau la suit depuis des jours. Quand la grand-mère n'en peut plus, sa petite fille est rassurée de voir la colombe qui revient finalement, cette fois-ci avec un rameau d'olivier dans son bec. Pour la vieille dame, c'est un message de Dieu qui veut « apaiser [s]a colère et [s]a détresse » (FS 192); elles pourront donc continuer leur voyage pour se rendre jusqu'à l'arbre sacré. En plus de nous rappeler l'histoire biblique selon laquelle Noé laisse s'envoler une colombe trois fois afin de déterminer si les eaux avaient reculé, l'olivier est un « symbole de paix, de fertilité, de la seconde génération de l'immigration, de la culture méditerranéenne⁴¹⁸ ». Michel Laronde précise que dans *Le Fou de Shérazade*, « la densité de la polysémie qui développe le motif de l'olivier est telle — il est déraciné dans le sud de la France, transplanté dans une cour de HLM en banlieue parisienne [...] le maillon signifiant est un nœud de sens si riche, qu'il peut être tissé avec de nombreuses lignes thématiques⁴¹⁹ ». D'après nous, le sens plus évident est celui qui concerne le mouvement entre les deux cultures, et représente ainsi l'entrecroisement culturel. Quand il est dans le sud de la France, il n'est pas tout à fait en Algérie, même s'il appartient à une communauté algérienne; et quand il arrive à Paris, il n'est pas tout à fait en France, car la banlieue dans laquelle il vit est également habitée par les immigrants d'origine algérienne. Ce mouvement circulaire, comme le nomme Margaret Majumdar, est repris par la fugue de Shérazade qui est à la recherche de ses origines⁴²⁰.

Le fait que l'olivier soit bien transplanté et que Shérazade se trouve, à la fin du roman, entourée de sa sœur, sa mère et des autres citoyens de son village, pousse Merini à

⁴¹⁸ Michel Laronde, *op.cit.*, 2003, p. 40.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁴²⁰ Margaret Majumdar, dans Michel Laronde (dir.), *op. cit.*, 2003, p. 92.

considérer la fin du *Fou de Shérazade* comme étant beaucoup plus optimiste que les deux autres volets. Elle déclare : « *It is, therefore, easy to forgive this last novel for the unexpected occurrences of unlikely events — a development which radically departs from the documentary, realistic handling of the first two novels*⁴²¹ ». Elle cite comme exemple la vieille femme qui réussit à aller à pied à Paris pour trouver l'homme qui a déraciné l'olivier et la façon dont les femmes acceptent l'invasion de la ville par les hommes qui tournent le film. Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cette lecture du roman et ne dirions pas que le roman est trop optimiste pour être à la fois réaliste. En fait, nous proposons l'idée que Sebbar se sert des mythes enracinés dans sa culture maternelle pour mettre l'accent sur la réalité des jeunes Beures. La femme qui traverse le désert renvoie à l'histoire islamique (et biblique) à propos d'Hagar et du fils d'Abraham⁴²². De même, le déracinement de l'olivier représente le déracinement culturel ressenti par les immigrants d'origine maghrébine qui est apprivoisé par la solidarité mise en œuvre entre femmes à la fin du récit.

La jonction de tous ces éléments — la fugue de Shérazade, la vieille femme qui lutte contre le déracinement de l'olivier et la rencontre des deux cultures — est mise en scène par les femmes du village de Shérazade qui manifestent contre le tournage du film et la chosification de Shérazade sur les affiches publicitaires⁴²³. Les femmes se sont

⁴²¹ RafikaMerini, *op. cit.*, p. 81.

⁴²² En fait, cette même histoire est reprise par Djebbar dans *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991. Semblable à Sebbar qui explore la notion de racines ou de déracinement, Djebbar évoque « la filiation double, marquée autant par Ismaël que par sa mère Agar, [qui] joue sur une ambivalence forte en signification. Agar est bien la blessure initiale, l'épreuve avant le commencement, avant le jaillissement de la source Zem-Zem. Agar est l'exil à dépasser » (Beïda Chikhi, *op. cit.*, 2007, p. 95).

⁴²³ Il faut bien noter le contraste entre la manifestation des femmes contre les affiches, et celle des hommes. Les hommes ont montré leur désaccord au début du roman en détruisant les affiches publicitaires pour le film qui montraient les corps de femmes, voire odalisques modernes, dénudés. Voir *Le Fou de Shérazade*, p. 47-49, 105.

consultées et ont décidé d'aller « chercher le voile qu'elles dépliant seulement à l'arrivée au pays natal et qu'elles gardent avec le linge de maison [...] ». Les voiles, grands comme des draps de lit, couvraient parfaitement les posters et elles ont passé quelques heures de la nuit à cacher les corps nus des femmes » (FS 52). Les mêmes femmes ont crié pour afficher leur désaccord quand le réalisateur a décidé de les enlever. Les femmes se servent du voile islamique pour remettre en question l'image modernisée et occidentalisée des filles de leur village. Ainsi, l'emploi du voile comme symbole de révolte redéfinit la subordination féminine normalement associée au port de ce vêtement. Tout comme Shérazade qui redéfinit la notion et l'image des odalisques, les femmes du village natal de cette dernière redéfinissent le pouvoir de la femme orientale moderne en se réappropriant le symbole normalement associé à leur oppression.

Le voile est un symbole intrinsèque de la quête identitaire effectuée par Shérazade. L'image des femmes du village qui se prononcent contre les affiches occidentalisées de la femme arabe sous-tend la perception modernisée de la part de Shérazade quant aux femmes d'Alger qu'elle voit dans le tableau de Delacroix au Louvre. Comme Françoise Lionnet remarque, il y a une réconciliation du passé avec le présent : « *Shérazade compares them with the North African women living in small apartments in the French suburbs like the one she had fled. She learns to read the current reality of Arabs in France in the light of this artistic context and compares the idealized nineteenth-century figures with the neglected contemporary immigrant women*⁴²⁴ ». La prise de pouvoir effectuée par les femmes du village en redéfinissant le rôle du voile islamique permet à Shérazade de

⁴²⁴ Françoise Lionnet, *loc. cit.*, p. 70.

réaliser une étape de sa quête identitaire. Elle arrive à incarner l'image de la femme arabe contemporaine et à redéfinir les principaux aspects de son identité.

Comme le note Talahite, le voile est utilisé comme manière d'authentification et d'identification avec les femmes de Barbès et les femmes du bled⁴²⁵. En effet, les habitudes vestimentaires illustrent l'entrecroisement culturel dans lequel se trouvent Shérazade et ses équivalents réels. Puisque la rencontre entre le colonisé et l'ancien colonisateur a lieu dans un paradigme qui est tout à fait différent, étant sur le terrain français et non pas sur le terrain algérien, il y a une évolution spatio-temporelle et sociopolitique évidente. L'identité du croisement, pour reprendre les termes de Sebbar, c'est-à-dire l'identité beure, s'articule à l'aide des vêtements dans la mesure où « *dress is a signifying system that denotes not just the global process of neocolonisation and assimilation ("un jean comme tous les gens de partout"), but the beur's own rich construction of their lives and transcultural identities, their sense of how the past and the present, the near and the far, come together*⁴²⁶ ». Pour Shérazade, ceci se manifeste à travers les articles que les soldats trouvent dans son sac : un jean, des culottes, des tricot blancs, un pull d'homme, des rouges à lèvres (FS 21). Les articles occidentaux se confrontent aux vêtements arabes qu'elle qualifie de *costume* arabe : « À cause de la moustache taillée à la turque et des yeux bleu marine, [elle a cru] que c'était Gilles, déguisé en Arabe. Il aurait mis une sorte de turban de mousseline pour se protéger de la chaleur comme font les hommes de la campagne dans ce pays » (FS 15). Il y a une distance évidente entre la culture des Arabes de « ce » pays et Shérazade, qui, quant à elle, adopte une image plus occidentalisée en portant des jeans et des pulls

⁴²⁵ En fait, l'article d'Anissa Talahite se concentre sur « la pacotille ». Voir « Odalisques et Pacotille: Identity and Representation in Leïla Sebbar's *Shérazade*, 17 ans, brune, frisée », *Nottingham French Studies*, vol. 37, no. 2, 1998, p. 62-72.

⁴²⁶ Françoise Lionnet, *loc. cit.*, p. 73.

d'homme, malgré ses racines maghrébines sur lesquelles elle met l'accent en prononçant son nom à l'arabe lors de son arrestation⁴²⁷.

Sebbar et ses personnages ont une identité hybride qui résulte d'une influence culturelle double, à savoir la culture orientale et la culture occidentale. L'hybridité de l'identité se rattachant à l'espace du croisement est considérée comme un élément positif qui réussit à rejoindre toutes les personnes dites beures. Par contre, chez Bouraoui, le personnage principal de son roman, *La voyeuse interdite*, publié dans la même année que *Le Fou de Shérazade*, est « l'objet d'un désancrage identitaire qui opère à plusieurs niveaux : culturel, générique, existentiel⁴²⁸ ». La position d'exclusion dans laquelle se trouve la narratrice « génère le rejet de l'Algérie (intégriste) [...], de la tradition, de la famille et du corp(u)s féminin. Il s'agit bien ici, sous les voiles de la fiction, sous la voix de Fikria, "Mauresque intellectuelle" (p. 104), aux accents des rues françaises, d'exposer cette situation insupportable d'"exil dans l'exil"⁴²⁹ ». Le double exil est le résultat du rejet que la fille immigrée dite beure, subit par la culture d'origine (maghrébine) ainsi que la culture d'accueil (française). Bien que ce paradigme identitaire soit pertinent pour d'autres protagonistes de notre corpus, notamment chez Sebbar et dans les romans plus récents de Bouraoui, nous ne sommes pas tout à fait d'accord que ce soit le cas de *La voyeuse interdite*. L'histoire se déroule à Alger, contrairement aux autres récits de Bouraoui et de Sebbar, dans un contexte postcolonial algérien, c'est-à-dire où l'Algérie n'est plus soumise à la France et où les références politiques font exclusivement référence aux extrémistes

⁴²⁷ En fait, elle ajoute une syllabe supplémentaire en disant qu'elle s'appelle Shéhérazade. Nous allons aborder la question de la nomination, des surnoms et le sens apporté à un nom dans la quatrième partie de cette étude.

⁴²⁸ Dominique Fisher, « "Rue du Phantasme" : paroles et regard(s) interdits dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », *Présence francophone*, vol. 50, 1997, p. 48.

⁴²⁹ *Ibid.*

islamistes et non à un pouvoir occidental. La présence de l'ancien colonisateur n'est pas totalement évacuée, mais les effets de la tradition musulmane et du pouvoir patriarcal comme source première d'oppression l'emportent sur la question coloniale. Ce faisant, le roman montre que l'Algérie en entier n'est pas indépendante, car les femmes se trouvent sous l'emprise du pouvoir patriarcal algérien.

Or, comme nous l'avons suggéré depuis l'introduction, les pouvoirs patriarcaux algériens s'élaborent en réaction aux pouvoirs dominants coloniaux et c'est dans cette mesure que nous pouvons comprendre l'analyse de Fisher. Toutefois, la situation à laquelle Fisher fait référence, à savoir un contexte de double rejet net et clair, est mise en œuvre et traitée par Bouraoui dans ces textes plus tardifs, notamment *Avant les hommes*. Dans ce texte, le glissement de paradigme vers un contexte culturel beur est mis en évidence grâce au fait que l'histoire se déroule en France, qu'il y a plusieurs références à la dichotomie culturelle que représentent les parents du protagoniste, et que nous y retrouvons une préoccupation bien développée de l'altérité.

Le protagoniste — masculin cette fois-ci — s'appelle Jérémie. Katri Suhonen constate que « les auteures font s'exprimer le personnage masculin tout en utilisant certaines astuces formelles (le contraste entre le narrateur intradiégétique et extradiégétique, le style épistolaire, la fragmentation de la focaliation) afin de saper son autorité discursive (plutôt que d'augmenter la leur), de sorte que le discours patriarcal unilatéral fasse place à un dialogue et s'ouvre à d'autres voix⁴³⁰ ». Nous ne croyons pas que ce soit tout à fait le cas ici. Bien que Bouraoui privilégie une voix masculine à la

⁴³⁰ Katri Suhonen, *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Éditions Nota Bene, 2009, p. 27-28.

première personne, nous soutenons que ce choix narratif a deux objectifs. D'abord, voulant saper l'autorité discursive patriarcale et néo-coloniale plutôt que de celle du personnage masculin, Bouraoui met en scène un personnage principal masculin qui relève moins du pouvoir dominant en France : un jeune « beur » et homosexuel. Alors que Suhonen propose l'idée que l'adoption de la perspective masculine soutient la cause des femmes dans la mesure où « les personnages masculins incarnent le système contre lequel se révoltent les personnages féminins⁴³¹ », Bouraoui arrive, en tant qu'écrivaine de ladite subalterne, à donner une voix à une autre instance « dominée », faisant ainsi preuve de l'agentivité sur plusieurs plans. Autrement dit, « plutôt que d'illustrer combien il est difficile pour la femme d'agir dans la société patriarcale, les récits contemporains décrivent le mal qu'a l'homme, à son tour, à fonctionner dans la société⁴³² ». Suhonen rappelle « la décision de plusieurs auteures des siècles passés d'écrire sous un pseudonyme masculin » pour éviter de cantonner « le texte dans la catégorie de la littérature personnelle dotée d'une faible portée sociale⁴³³ ». Toutefois, dans le contexte néo-colonial contemporain, le contraire s'avère juste. Le commentaire social qui s'opère dans le roman est renforcé par la transgression des normes associées à l'écriture à la première personne. Ensuite, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de cette étude, Bouraoui ne nie pas la possibilité de *se dire* à travers une voix masculine. L'adoption d'une voix à la première personne lui permet donc de renégocier les limites de l'écriture de soi. En accordant une voix à Jérémie, l'auteure arrive non seulement à redéfinir la perception de l'identité de

⁴³¹ Katri Suhonen, *op. cit.* p. 14.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*

l'écrivaine qui opte pour une voix masculine à la première personne, mais aussi de souligner l'hybridité identitaire du personnage.

Adolescent beur, avec une mère française et un père maghrébin, Jérémie déclare que sa « réalité est composée de plusieurs couches » (AH 33). Ce qui est marquant dans ce roman, c'est l'idée que sa réalité identitaire est structurée non seulement par rapport à ses racines culturelles, à la rupture qu'il vit avec son père, mais en ce qui a trait à sa sexualité. Les romans du corpus mettent normalement en œuvre des protagonistes féminines qui se voient mises en position d'objet sexués par les hommes. Ici, Bouraoui ajoute « une couche », pour reprendre les paroles de Jérémie, en touchant à la problématique de l'homosexualité. Jérémie se sent déjà exclu pour des raisons qui ne sont pas développées en profondeur, mais qui sont rendues encore plus difficiles à gérer en raison de l'amour qu'il ressent pour un homme : « Je suis seul au monde; aimer les hommes, c'est faire le vide autour de soi parce que l'on n'est pas comme les autres, c'est franchir la frontière, c'est regagner sa liberté, c'est devenir celui qu'on a chassé » (AH 84). Les paroles de Jérémie, qui mène une quête identitaire, qui essaie de se trouver une place dans la société, permettent de voir que quand on n'est pas comme les Autres, que ce soit au niveau culturel, générique ou existentiel⁴³⁴, il faut trouver une manière de franchir la frontière qui nous sépare de l'Autre. Il faut regagner la liberté en s'affirmant en dépit de toutes les différences, grâce à ce qui nous distingue finalement des Autres.

En effet, c'est une des fonctions des sous-habitus. Ils forment leurs participants en fonction des critères identitaires spécifiques et d'un contexte sociopolitique particulier.

⁴³⁴ Nous reprenons les catégories établies par Dominique Fisher.

Dans le cas des femmes algériennes ou de la génération dite beure, la solidarité qu'offre la définition d'un sous-habitus, et par extension d'un sous-champ littéraire, permet d'articuler leurs similarités et leurs différences quant à l'habitus principal. L'échange interdiscursif qui peut donc s'installer est renforcé et le renversement des pouvoirs dominants, la subversion des traditions patriarcales et la transgression des normes socioculturelles sont rendus possibles. Autrement dit, l'agentivité interdiscursive se développe et est nourrie par la création et la définition des sous-habitus qui ont en commun les mêmes discours dominants à déconstruire afin de franchir la frontière qui mène à la liberté.

QUATRIÈME PARTIE : L'AGENTIVITÉ INTRATEXTUELLE

Dans l'introduction générale de cette étude, nous avons déclaré que les quatre parties de notre méthode puisent leurs fondements théoriques, dans un premier temps, dans les propos de Gérard Genette et Donald Bruce quant à l'agentivité transtextuelle et interdiscursive, et dans un deuxième temps, pour les volets extratextuel et intratextuel, dans ceux de la théoricienne Barbara Havercroft. En avouant qu'il reste énormément de travail à faire dans le domaine de l'agentivité littéraire, Havercroft dit qu'on « pourrait même concevoir divers types d'agentivité littéraire, que cette dernière agisse sur le plan intratextuel (les actions et les discours des personnages), ou sur le plan extratextuel [...] ». De plus, « l'agentivité serait également à sonder en termes de l'identité du sujet textuel (la narratrice, la protagoniste) : comment emploie-t-il le langage à des fins politiques, sociales ou éthiques⁴³⁵ » ? Certes, nous avons traité des éléments que nous jugions de l'ordre discursif qui dénoncent les instances sociopolitiques dominantes dans la partie précédente. De même, nous avons consacré toute une première partie à l'étude extratextuelle. Ainsi, la présente partie servira à vérifier nos hypothèses quant à la capacité des écrivaines du corpus d'adopter des techniques d'écriture faisant preuve d'agentivité.

Plus précisément, l'analyse portera sur quatre aspects intratextuels, c'est-à-dire des éléments qui appartiennent au texte et à son contenu. D'abord, nous examinerons le lien entre le fond et la forme par une analyse de la syntaxe et de la structure globale des textes afin de montrer comment celles-ci reflètent ou développent l'agentivité. Ensuite, l'étude portera sur les voix narratives privilégiées par les auteures, à savoir la voix collective, la

⁴³⁵ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, 1999, p. 96.

première personne du singulier au féminin et au masculin, et la deuxième personne du singulier. Puis, il importera de nous attarder sur les champs lexicaux développés par l'écriture féminine ainsi que l'onomastique non seulement des personnages féminins, mais aussi des personnages masculins. Enfin, une fois que nous aurons mis en relief les techniques de rédaction agentes des écrivaines qui opèrent aux niveaux fondamentaux des récits, nous pourrions passer à l'analyse thématique des œuvres : la redéfinition de l'espace; la solitude et la solidarité éprouvées par les personnages féminins; le regard et les actions du personnage féminin; et le thème de la mobilité comme source de liberté. C'est grâce à l'analyse textuelle qui s'effectuera dans cette dernière partie de l'étude que nous pourrions illustrer et souligner, dans la conclusion, l'existence d'un sous-champ littéraire au féminin qui relève du sous-habitus algérien au féminin.

Chapitre un : Le fond et la forme

I. Le lien entre la macro-structure narrative et le contenu

Dans le chapitre consacré à l'agentivité architextuelle, nous avons illustré la façon dont le genre choisi par l'écrivaine facilite l'avancement du projet agent sur les plans théorique et thématique. Par exemple, nous avons souligné l'importance de la voix narrative multiple du recueil de nouvelles et le fait que la nouvelle en tant que genre insiste à la fois sur la présence de la voix féminine hybride et sur les différences inhérentes à la rédaction de la nouvelle au féminin par rapport aux précurseurs masculins. Or, si la façon dont les écrivaines se servent du genre libère la voix féminine et souligne le projet théorique de l'agentivité, la structure narrative qui est à l'œuvre est l'outil qui révèle le projet thématique.

Dans le cas d'*Ombre sultane* d'Assia Djébar, plusieurs critiques ont remarqué la dualité du récit où Isma raconte, en alternance, sa propre histoire ainsi que celle de Hajila. Priscilla Ringrose souligne le fait que très tôt dans le roman, soit à la fin de la première partie, la narration crée une sorte de carrefour. Le carrefour résulte du fait que les deux derniers chapitres « *unite in time and space, [...] as first and second person narration start to alternate within (rather than between) chapters*⁴³⁶ ». La narration commune est couplée à une expérience commune racontée au travers des chapitres, à savoir la violence que les deux protagonistes subissent de la main de l'Homme. L'alternance entre les deux vécus, d'abord des récits séparés enchâssés dans des chapitres indépendants, ensuite présents à l'intérieur

⁴³⁶ Priscilla Ringrose, *Assia Djébar : In Dialogue with Feminisms*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 188. Nous soulignons.

d'un même chapitre, a deux effets. D'un côté, la superposition narrative permet à la narratrice, Isma, de se rendre compte du fait que l'histoire se répète, que son ancien mari imposera ses règlements à Hajila tout comme il l'avait fait avec elle. Ainsi, le personnage principal se met à développer un lien de solidarité avec l'autre femme. Isma comprend que Hajila a besoin d'elle pour se libérer. D'un autre côté, et au sens plus large, la solidarité comme thématique principale de l'œuvre ressort. De cette manière, la centralité du thème de la solidarité féminine donne appui au projet thématique de Djébar dans sa trilogie romanesque qui comprend également *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*. Ainsi, la structure narrative d'un volet sert à renforcer non seulement son propre contenu thématique, mais aussi celui de la trilogie.

Le va-et-vient narratif dans le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* est également présent. Ce n'est plus une alternance entre deux personnages, mais un va-et-vient temporel, c'est-à-dire entre le passé et le présent; la spirale narrative de la macrostructure est reprise par le contenu de la nouvelle « La nuit du récit de Fatima⁴³⁷ ». En fait, la voix narrative principale, qui intervient par le biais des passages en italique, reprend l'histoire de Fatima qui raconte son vécu : « Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer de mes malheurs, peut-être dénouer le premier fil avant même ma naissance, parler donc de celle qui me donna le jour » (FAA 15). Afin de raconter son histoire à elle, il fallait d'abord passer par celle de sa mère, Arbia. À un jeune âge, Arbia épouse Toumi, le père de la narratrice, Fatima, qui a été la seule enfant biologique du couple. D'ailleurs, Toumi affirmait qu'il « se sentait comblé par sa fille » (FAA 21). Dans le prochain extrait, la narratrice

⁴³⁷ Le recueil original, publié en 1980, comporte quatre parties: « Ouverture », « Aujourd'hui », « Hier » et la postface. Dans la deuxième édition, s'ajoute « La nuit du récit de Fatima » en 2002.

raconte l'histoire de son oncle Hassan, mais seulement pour transmettre le fait qu'elle avait en fait un frère adoptif, élevé par sa mère, qui était le fils de Hassan et donc son cousin. De cette manière, l'histoire d'Ali passe également par l'histoire de sa mère, reniée par ses frères, dont Hassan, pour avoir épousé Toumi. Veuf, Hassan vient demander de l'aide à sa sœur, s'excuse de l'avoir reniée et lui donne son troisième fils, Ali, dont il ne peut plus prendre soin. Enfin, Fatima peut évoquer sa grand-mère maternelle, Magdouda. La visite que cette dernière rend à Arbia, à la suite des excuses du frère, a un effet important sur la fille.

Fatima se met finalement « *au cœur même de l'histoire* » (FAA 30). Elle raconte son histoire de jeune fille qui allait à l'école grâce au père, Toumi. Par contre, ce sera le même père qui l'enlèvera de l'école avant sa dernière année pour la donner « *à l'un de ses amis, un militaire comme lui* » (FAA 37). Cet acte fait allusion à ce que la mère Arbia a vécu quand elle a été également enlevée de sa famille à un jeune âge. Alors, à quatorze ans, Fatima se voit l'épouse d'un homme de plus de trente-cinq ans. Mais elle en rit (FAA 37).

C'est en fait la voix narrative principale, celle de la femme qui écoute les histoires de Fatima, qui nous explique pourquoi et comment Fatima raconte. Le premier récit a la fonction de nous montrer à quel point Toumi était censé aimer sa fille et sa femme. Le deuxième nous suggère que l'homme s'excuse seulement quand il a besoin de la femme, et que cette dernière est influencée par les décisions qu'il prend; que ce soit Arbia qui se voit refuser l'accès à sa famille jusqu'à ce que son frère ait besoin d'elle, ou que ce soit la mère Magdouda qui ne peut plus voir sa fille, reniée par ses propres fils. Dans l'ensemble, les récits de Fatima complètent ce qu'elle raconte en dernier. La bru de Fatima est accablée d'entendre qu'elle a été donnée par Toumi à quatorze ans à son mari. Fatima explique que

c'est l'époque de l'Indépendance qui a joué un rôle dans cette situation et qu'« aujourd'hui, ce n'est pas pareil » (FAA 38). Avant que la narration ne soit passée à Anissa, la bru, Fatima avoue qu'elle a donné son premier fils à sa mère Arbia, un peu comme son oncle Hassan lui avait donné son troisième fils. Le deuxième fils de Fatima s'avère être le mari d'Anissa.

Tout comme Fatima passe par l'histoire de sa mère pour dire sa propre histoire, c'est à travers l'histoire de la mère d'Anissa que nous retraçons les origines de la fille. Elle dit : « Me voici, moi, fille de Taos, disposée peu à peu à clôturer le cercle — ce récit exigeant dont je ne voulais pas m'approcher... Le fil de la narration ne va-t-il pas me serrer, m'enserrer, m'emprisonner » (FAA 49)? Épouse de Nadir, le deuxième fils de Fatima, Anissa donne naissance à une fille Meriem. Les parents décident de la laisser chez sa grand-mère, Fatima, dans le but de finir leurs études et de continuer leur vie de couple. Mais le mariage ne fonctionne pas. *Aujourd'hui*, Anissa ne veut plus écouter les paroles de l'homme, « l'autorisation paternelle » (FAA 56). Donc, elle décide de retourner à ses sources d'*hier*, auprès de Taos, et quitte son mari sans explication avec leur fille. Arrivée chez Taos, Anissa « ne peu[t] [s']empêcher soudain d'évoquer Arbia... Quoi, Arbia, cette femme qu'[elle] n'[a] pas connue, elle ne [lui] est rien! Alors, pourquoi, de si loin, hanterait-elle [s]a vie » (FAA 57)?

La spirale narrative, qui revient encore à la fin du récit sur le rôle d'Arbia, met l'accent sur l'importance du passé sur le présent. Anissa a pu faire ce qu'elle a fait grâce au pouvoir actuel de la femme comparativement au pouvoir des femmes avant et lors de l'Indépendance. Arbia était piégée par le pouvoir du père, des frères et du mari et c'est une place subordonnée dans laquelle Anissa refuse de se trouver. De plus, la spirale enchâssée dans « La nuit du récit de Fatima » nous révèle la fonction et le sens de la spirale narrative

djebarienne qui sous-tendent la thématique principale du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

En tenant compte du fait que le recueil a déjà comme fonction de reformuler l'image orientaliste des femmes dans les tableaux de Delacroix, les propos de Huughe donnent appui à notre hypothèse stipulant que le récit ajouté tardivement, celui de Fatima, témoigne de cette spirale narrative justement pour commenter la trajectoire des femmes algériennes. Huughe affirme : « Djebbar rejette en effet une écriture de la transparence au profit d'un récit volontairement elliptique et polyphonique. La juxtaposition de différents types de récits [...] permet ainsi de reconstituer, tel un puzzle, une image authentique de la vie des femmes algériennes d'hier et d'aujourd'hui⁴³⁸ ». La polyphonie qui existe grâce aux nouvelles divisées en deux volets, « hier » et « aujourd'hui », est tout simplement accentuée par ledit puzzle narratif de Fatima.

Leïla Sebbar adopte une technique semblable à celle de Djebbar. En effet, la structure d'un roman va de pair avec la référence intertextuelle qui sous-tend la trilogie romanesque : *Shérazade : 17 ans, brune, frisée, yeux verts*; *Les carnets de Shérazade*; et *Le Fou de Shérazade*. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre sur l'intertextualité, Sebbar évoque le rôle mythique de Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* tout au long de la trilogie grâce au personnage éponyme. D'abord, pour ce qui est de la structure globale de la trilogie, le lien entre la structure narrative et le contenu est évident en raison du fait qu'il y a trois volumes dans lesquels l'intrigue tourne autour de la même protagoniste. Cela nous rappelle la structure des deux tomes contenant plusieurs contes qui ont comme narratrice

⁴³⁸ Laurence Christine Huughe, *loc. cit.*, p. 94-5.

principale et comme personnage principal du récit premier la même femme, soit Schéhérazade. Ensuite, comme Merini le précise, chaque roman est divisé « *into short sections instead of chapters as are the tales of the Arabian Nights. Each section contains a story which could be narrated separately as it has its own conclusion or closure but each story is also a piece of the puzzle and represents a different aspect of the challenge that Shérazade must successfully confront in order to survive*⁴³⁹ ».

Ainsi, le puzzle narratif sert à faire avancer le projet thématique de l'œuvre, qui est dans ce cas, l'importance de la femme narratrice à l'image de la conteuse *par excellence*, Schéhérazade. Afin d'illustrer la fonction du puzzle narratif, prenons à titre d'exemple les sections onze et douze du *Fou de Shérazade*. Dans la première, la voix narratrice hétérodiégétique nous raconte un épisode dans l'aventure de la vieille dame qui suit l'olivier déraciné. À ce moment précis, sa petite-fille lui demande de l'accompagner : « Emmène-moi... grand-mère...emmène-moi! Ne me laisse pas avec eux, je les déteste, je veux m'en aller, me sauver n'importe où. Ils ont emporté l'olivier, tu te rappelles » (FS 67). L'idée du désir de s'en aller et de quitter les hommes qui la harcèlent est reprise trois pages plus loin dans la prochaine section.

Cependant, la voix narrative nous raconte maintenant ce qui arrive à la protagoniste. Elle est enfermée dans sa cellule à Beyrouth, entourée d'hommes qu'elle déteste, voulant retrouver sa liberté et sa mobilité. Nous apprenons que « dans la cellule où elle vit désormais, l'homme qui lui a enlevé le bandeau est un inconnu brutal » (FS 70). La volonté qu'ont la jeune fille et la grand-mère de fuguer pour retrouver l'olivier fait écho également

⁴³⁹ Rafika Merini, *op. cit.*, p. 75.

au défi que Shérazade va devoir surmonter, soit d'être emprisonnée à Beyrouth, pour continuer sa route et mettre fin à ses propres fugues. Même si les deux récits pourraient être racontés indépendamment l'un de l'autre comme les contes des *Mille et une nuits*, le thème global de l'œuvre, à savoir la quête identitaire, est rendu plus clair en les lisant l'un à la lumière de l'autre. Cela fait également écho au thème principal des *Mille et une nuits*, lequel relève de la quête de Schéhérazade et Dinarzade, cherchant à se libérer aussi, cette fois-ci de l'emprise du sultan au lieu de celle des soldats de la prison.

Le puzzle narratif qui nous intéresse au niveau de la macro-structure narrative n'est pas le seul élément qui développe les thématiques récurrentes du corpus. S'il est important d'étudier la manière dont l'histoire est racontée, il est aussi pertinent d'analyser le discours même des narratrices et des personnages principaux. Ainsi, il sera question, dans la prochaine section, de mettre l'accent sur la syntaxe privilégiée par les écrivaines du corpus ainsi que sur les dialogues qui se trouvent dans les récits qui font preuve d'agentivité intratextuelle.

II. Le lien entre les techniques d'écriture et le contenu

L'analyse narratologique s'effectuera en deux parties. En premier lieu, il importe de souligner plusieurs techniques qui sont évidentes dans la syntaxe de l'écriture des écrivaines du corpus qui réussissent à développer des idées reliées à l'agentivité, à savoir l'indicible, l'incertitude, la subordination et la prise de pouvoir. Pour ce faire, nous nous servirons de *Sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey et de *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui. En second lieu, il sera question de la présence des voix de femmes, mise en évidence grâce aux

dialogues, c'est-à-dire au statut privilégié du discours direct, dans les œuvres d'Assia Djebar.

Tout d'abord, les techniques d'écriture propres à Bey et à Bouraoui ont pour but d'évoquer une des préoccupations principales des écrits de femmes en Algérie, soit l'indicible. Dans les récits nationaux ou nationalistes portant sur la présence coloniale ou la guerre d'Indépendance, il est souvent question de se poser la question suivante : « Comment *écrire*, comment *dire* l'événement inexplicable, voire indicible? ». Dans les récits de Bey et de Bouraoui, il n'est plus question de dire l'Histoire, mais de dire l'histoire; constat dont nous avons discuté dans la troisième partie de cette étude. Or, l'indicible des histoires personnelles renvoie à des éléments concernant le sujet féminin et le pouvoir d'agir accordé à la femme.

La nouvelle « En tout bien tout honneur » nous raconte le renversement éventuel du pouvoir patriarcal, incarné par le mari de la protagoniste. Face à la possibilité d'un acte de violence domestique, la narratrice dit :

Pendant une minute, non, quelques secondes, cinq, dix, vingt, j'ai cru qu'il allait faire un pas, avancer. Ça ne voulait plus rien dire, je le savais, mais un espoir fou, complètement fou, déraisonnable, tourbillonnait dans ma tête à me donner le vertige, et j'ai pensé, et si maintenant je m'écroulais, là, devant lui, paralysée... hôpital, et tout le reste. Il serait bien obligé de. Et j'ai projeté tout le film dans ma tête (SJN 36-7).

La femme s' imagine dans une situation où elle pourrait faire appel aux médecins pour l'aider à sortir des contraintes violentes du mari. Elle réfléchit à l'action potentielle et elle songe aux conséquences possibles pour l'homme.

Son évolution vers un être-sujet au lieu d'objet se concrétise dans les pages qui suivent. En fait, après avoir joué le film dans sa tête, elle a « relevé la tête, pour voir si. »

(SJN 37). Elle commence à faire des pas elle-même vers l'action. Ensuite, elle se dit : « Il s'attendait sans doute à plus de résistance. Ainsi, j'avais encore cette capacité de. » (SJN 38). Même si l'affirmation de son statut de femme-sujet est partielle, elle fait preuve d'un mouvement certain vers l'agentivité. Finalement, elle se rend compte des bêtises du mari : « Qu'avait-il dit déjà? Ah oui! Je t'avais laissé le choix! Et bien mieux encore, il avait ajouté : c'est ce que tu voulais. Très habilement, je dois le reconnaître. Ainsi, c'est moi qui. » (SJN 38-9). Elle termine sur l'antécédent « moi », lequel devient sujet de par l'emplacement du pronom relatif qui suit : « qui ». C'est elle qui fait l'action. C'est elle qui a la responsabilité d'agir face aux injustices. Autrement dit, ce qui est suggéré par les phrases tronquées est l'évolution de la prise de pouvoir au féminin et la (re)naissance de la femme en tant que sujet. Le pouvoir peut donc se trouver dans l'indicible; il faut d'abord oser le dire et se dire qu'on a le pouvoir d'agir.

De même, dans le premier roman de Bouraoui, la narratrice décrit son espace et la violence du père qui envahit l'envahi. De sa fenêtre elle voit passer les gens, ce qui renforce son statut de femme-objet, femme prisonnière dans sa propre maison. Elle voit « des femmes serrées les unes contre les autres comme des poules craintives [...]; vus de ma fenêtre, les fantômes borgnes paraissent asexués, mais, si on les observe avec plus d'attention, on devine, se tortillant sous le costume traditionnel, des formes trop grasses pour être masculines » (VI 18). Ainsi, la voyeuse interdite subvertit la position subordonnée dans laquelle on la met. Elle utilise le pronom personnel possessif à la première personne « ma » pour désigner la fenêtre. Elle aurait pu dire « la fenêtre », mais elle prend possession de son espace et fait le contraire de ce à quoi on s'attend. Elle est la voyeuse interdite, mais elle « observe avec plus d'attention ». Autrement dit, parce qu'elle voit, elle comprend ce que les

autres ne comprennent pas. De la même manière, plus loin, elle réussit à prendre possession également de la rue. Elle dit : « Les passagers floués se dispersent dans ma rue [...]. [L]es garçons se fabriquent des ballons de foot, les boules de plastique roulent, plongent, crèvent dans le caniveau ou sous le pied d'un maladroit créant des disputes hautes en mots et en gestes mais qui laissent cependant indifférents les hommes de ma rue » (VI 19-20). Ainsi, elle possède non seulement la fenêtre de par laquelle elle voit le monde, mais aussi la rue dans laquelle circulent les hommes. À l'aide d'un simple pronom personnel possessif, Bouraoui transforme la voyeuse interdite en une fille agente.

Le concept de l'indicible se rattache aussi à la deuxième représentation intratextuelle de l'agentivité, à savoir le renversement de l'incertitude. Dans le recueil de Bey, deux autres nouvelles se servent de manipulations de la ponctuation pour sous-entendre des thématiques que les femmes ne sont pas encore capables d'articuler explicitement ou dont elles sont incertaines. Dans la nouvelle « Sur une virgule », la protagoniste trouve le journal intime d'une fille qui s'appelle Marie. Elle doit quitter sa maison, en 1962, donc pendant la guerre d'Indépendance, pour la « *sécurité* » de la famille (SJN 88). La dernière entrée dans son journal intime finit « sur une virgule » (SJN 89). Cette virgule représente donc l'incertitude de son avenir ainsi que l'avenir du pays en général. On ne sait pas où Marie est rendue ni si sa famille est morte. Toutefois, la narratrice qui lit son histoire lui redonne la vie. Vivant dans la même maison que Marie, mais à une époque différente, la narratrice fait face à des défis semblables : « Je vais, moi aussi, quitter ma maison natale. Pour une nouvelle vie. Mais j'emmènerai le cahier avec moi » (SJN 90). Ainsi, elle peut honorer Marie en devenant une femme agente, en finissant l'histoire à partir de la virgule laissée par Marie.

Pareillement, dans la nouvelle « Sous le jasmin la nuit », l'incertitude est relatée par le manque de point. La femme sent la présence de son mari qui la regarde dans son sommeil et elle se demande : « Comment être sûr que sous ces yeux fermés » (SJN 10). La voix narrative précise que « yeux mi-clos, il la regarde, le corps encore engourdi juste cette pensée surgie au fond de son silence elle est à moi. Dans le jour qui commence, cette » (SJN 12). Cette présence qui la dérange, qui la violente, l'empêche de faire un geste, d'agir : « Il lui suffirait de se retourner, peut-être ainsi pourrait-il » (SJN 14). Le mari cherche à la posséder. Oui, « se répète-t-il agacé, irrité, tourmenté, la réduire, qu'elle ne soit qu'à moi, philtres et sortilèges, aller jusqu'au bout briser la coque, extraire d'elle tout ce qui la rend si lointaine, inaccessible, comme si » (SJN 15). Mais la femme fait preuve d'une prise de conscience agente. Elle sait que l'homme veut la dominer donc elle se demande « comment faire pour ne pas » (SJN 16). Pour ne pas devenir l'objet qu'il cherche à briser « comme si » elle appartenait à lui.

Mais la femme trouve le pouvoir de ne pas obtempérer. Quand il parle de « puissance. Pouvoir. Il peut. Il lui suffirait de vouloir. Il se promet qu'un jour » (SJN 19). Qu'un jour il allait prendre contrôle. Mais il n'est pas certain. Toutefois, la voix narrative est certaine. La phrase qui suit l'ellipse dans les paroles de l'homme met l'accent sur l'action, la mobilité et le pouvoir d'agir chez la femme : « Elle se lève. Dans la cuisine, elle s'immobilise un instant. Il va bientôt rentrer. » (SJN 19). De plus, quand le scénario est joué une dernière fois, c'est-à-dire quand l'homme tente de la regarder dans son sommeil, la femme effectue les dernières actions pour compléter son évolution afin de devenir une femme-sujet :

Penché sur elle, il la regarde. Elle semble profondément endormie. Totalement immergée. Il entend les battements désordonnés de son cœur. Soudain, cette

certitude il suffirait qu'il lui tende la main pour qu'elle remonte à la surface. Il le sait en cet instant. L'épaule nue luit dans la pénombre. Il lève le bras comme pour elle ouvre les yeux, surprend le geste, la main levée [hésitante tendue indécise]⁴⁴⁰ la main qui tremble. Suspendue au-dessus d'elle. Elle ne referme pas les yeux. Ne détourne pas la tête. Elle le regarde. Simplement. (SJN 21).

Nous aimerions mettre l'accent sur la présence des points à la fin de chaque courte phrase qui insiste sur l'action de la femme. Alors que tout au long de la nouvelle le lecteur trouve des fins de phrases et de paragraphes sans point, ce dernier paragraphe de la nouvelle en a plusieurs. Cela va de pair avec l'évolution agente de la femme. L'incertitude qu'elle ressent par rapport à sa capacité d'agir ainsi que l'incertitude de son avenir avec son mari violent sont communiquées par l'absence de point. Ainsi, les nombreux points finals qui se trouvent à la fin des phrases actives illustrent la prise de pouvoir et le fait de devenir agent.

Enfin, la nouvelle « Nonpourquoiparceque » aborde de façon explicite le rôle que jouent la syntaxe et la ponctuation en ce qui concerne l'agentivité intratextuelle. La manière dont la subordination grammaticale est traitée dans la nouvelle en question est intéressante, car la dénonciation s'effectue par rapport à la langue française; langue imposée par les Français, l'ancien colonisateur. Ainsi, la prise de conscience concernant la subordination de la femme, même au niveau grammatical, est un renversement non pas du patriarcat algérien, mais du pouvoir colonial français. La narratrice explique qu'elle se fait dire « parce que » chaque fois qu'on lui interdit un acte ou un savoir. Elle comprend donc que c'est « inutile d'insister, de chercher à comprendre, de trépigner, de boudier, de pleurer, de manifester quelque révolte » (SJN 92). Toutefois, la révolte s'opère effectivement à travers ses interrogations textuelles et ses remises en question de la phrase française canonique :

⁴⁴⁰ Il faut bien noter que la ponctuation vient du texte original. Les crochets se trouvent à plusieurs reprises dans la nouvelle, à l'intérieur desquels nous trouvons des adjectifs qui qualifient le substantif qui précède.

Parce que : conjonction de subordination. Suivie, dans des conditions normales, d'une phrase qu'on appelle dans les livres et chez les profs : proposition subordonnée de cause. Avec un verbe à l'indicatif. Subordonnée, oui, c'est ça! Mais chez nous les causes sont tellement indiscutables que les propositions sont supprimées, d'office. On ne fonctionne plus que par ellipses (SJN 92).

Puisque l'emploi de l'ellipse est subverti dans les autres nouvelles que nous venons d'étudier, nous aimerions souligner le choix de la narratrice d'analyser les conjonctions de subordination. Elle énumère plusieurs expressions de cause, par exemple « étant donné » et « puisque » et puis précise qu'elle entend souvent ces expressions se compléter avec les propositions qui évoquent l'« irrévocable » (SJN 93). Dans son cas, les propositions qui reviennent « selon les réalités sociales, morales et culturelles [sont] : — Étant donné que tu es une fille... — Du fait que tu n'es pas encore mariée... — Vu que c'est un bon parti (SJN 93).

Pourtant, la narratrice n'adhère pas aux règles grammaticales imposées. Elle convainc son père de la laisser aller étudier chez son amie dont le grand frère l'intrigue. Ainsi, elle a « eu droit à une phrase normalement constituée sur le plan grammatical, comportant même, et surtout, un élément masculin qui, comme chacun sait, l'emporte sur tout le reste » (SJN 95). Elle parvient à manipuler la langue qui lui permet de renverser le pouvoir du père, celle du colonisateur. De plus, elle arrive à parler de l'homme (de son père ainsi que des hommes de la famille de son amie) tout comme l'homme parle souvent de la femme. Réussir à manier le langage s'ajoute aux commentaires existants effectués par les femmes occidentales qui tiennent à revoir les mécanismes dits sexistes de la langue. En anglais, par exemple, on commence à écrire *womyn* à la place de *women*, tandis qu'en français on encourage la féminisation des métiers telles une auteure ou une professeure. À la lumière de cette idée, nous pouvons également dire que le fait que les femmes occidentales

ainsi que les femmes algériennes se prononcent contre les mêmes instances de pouvoirs dominants, renforcent un des éléments qui donnent appui à l'idée de la constitution du sous-habitus et donc du sous-champ. Autrement dit, en étant femme algérienne, l'écrivaine partage avec l'homme algérien une relation de pouvoir subordonnée par rapport au pouvoir colonial, mais elles se positionnent également contre le patriarcat algérien. C'est ce dernier aspect qui distingue l'habitus algérien du sous-habitus algérien au féminin.

En second lieu, les romans du corpus fournissent une place propice aux dialogues entre femmes. Sylvie Durrer précise, dans son œuvre *Le Dialogue dans le roman*, qu'à partir de 1830, « de nombreux romanciers retiennent comme ingrédients romanesques de première importance l'alternance du discours du narrateur et des dialogues de personnages [...]. Un mot revient fréquemment sous les plumes des romanciers et des théoriciens, le qualificatif "animé". Le dialogue doit permettre d'animer le roman⁴⁴¹ ». Alors, par extension, il permet également d'animer, de rendre actifs, les personnages qui participent aux dialogues. Sur le plan de l'agentivité intratextuelle, rendre le personnage féminin actif sert à développer son rôle agent dans le texte.

Prenons à titre d'exemple les romans de Djébar, *La Soif* et *Ombre sultane*. Afin de donner une place importante à la parole active féminine, il y a une abondance de dialogues entre les femmes qui s'oppose à une présence silencieuse (sans ou avec très peu de dialogues) de la part des hommes. Lors d'un épisode où la narratrice, Nadia, veut communiquer à sa sœur que Hassein est amoureux d'elle, la narration déjà à la première personne du singulier aurait pu rapporter l'échange discursif de manière indirecte, mais Djébar opte pour le discours direct :

⁴⁴¹ Sylvie Durrer, Paris, Nathan Université, 1999, p. 116.

J'appelai Myriem pour la lui déclamer. [...] Alors, j'ai eu envie de lui secouer les épaules, de lui crier, de crier à toutes les femmes que la jouissance n'avait ni éclat ni lumière, et qu'elles feraient mieux toutes d'écraser sur leur visage les rôles de leurs tristes plaisirs, avant d'en éclabousser le monde, dans les matins honteux

— Pourquoi m'as-tu appelée? fit-elle, placide.

— Je voulais te dire que Hassein est amoureux de moi, que je m'en fous, mais que j'y pense...

— Tu devrais y penser sérieusement. C'est le moment de songer à te marier.

— A me marier? (Je ris nerveusement.) A me marier? Mais il suffit de te contempler aujourd'hui, là, devant moi... pour en avoir l'envie coupée (LS 66).

Le dialogue rend plus actif l'échange entre les femmes. On fait face aux deux positions opposées des femmes quant au mariage et l'assertion agente de Nadia de ne pas vouloir finir comme sa sœur mariée est ainsi soulignée davantage. Aussi, les opinions de Nadia concernant Hassein sont plus évidentes et plus concrètes, une fois qu'elle les prononce à haute voix.

Le fait de vouloir mettre l'accent sur les opinions de Nadia, la protagoniste, relève de la deuxième fonction des dialogues d'après Durrer, selon laquelle « un dialogue peut avoir pour fonction première de laisser transparaître le caractère d'un ou de plusieurs personnages. À travers leurs propos, les locuteurs exposent leurs sentiments, dévoilent leurs mobiles et leurs objectifs⁴⁴² ». De cette manière, le dialogue ci-dessus a la fonction de dévoiler aux lecteurs que la femme principale ne considère pas le fait d'adhérer aux normes sociales traditionnelles comme étant nécessaire et qu'elle n'est pas prête à se marier tout simplement parce que l'homme prétend être amoureux d'elle. Plus loin dans le roman, Nadia désire dire ce qu'elle ressent dans son for intérieur une autre fois lorsqu'elle est sortie en couple avec Hassein, Jedla et Ali :

⁴⁴² *Ibid.*, p. 118.

Je m'aperçus qu'Ali nous avait suivis du regard pendant que nous dansions, et je me sentis rougir. Soudain, j'eus envie de parler, de parler haut; comme si un dégoût intérieur, creusé au fond de moi, se réveillait. Je parlai, et j'étais vraiment sincère.

- Par moments, j'en ai assez de ce monde, de ces gens, de cette race. Tout se vide en moi brusquement. Je ressens alors une amertume de vieille femme. Mais le regret ne me servira à rien. Je ne sais où fuir.

[...] Je dis mes rêves d'une vie calme, d'une paix dans le silence, dans le soleil, dans l'oubli (LS 82).

Le désir de dire à haute voix ses besoins et ses sentiments profonds est relaté par la présence du dialogue ainsi que par la narration qui annonce clairement le désir de parler à haute voix au lieu de rester à l'intérieur des pensées du personnage féminin.

Or, dans le roman plus tardif de Djébar, *Ombre sultane*, nous voyons une évolution quant au style et aux techniques d'écriture qui privilégie la place aux dialogues féminins. Bien que la narration imite déjà le style du discours direct en employant une voix narrative à la deuxième personne du singulier, le « tu »⁴⁴³, Djébar emploie de nombreux dialogues entre femmes, ce qui a comme conséquence que les hommes ne prennent que rarement la parole de façon active⁴⁴⁴. Par contre, le récit est parsemé de dialogues entre femmes, d'exclamations et de commentaires de la part des femmes. Certes, plusieurs insertions du discours direct sont présentes tout simplement pour insister, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, sur la présence active des femmes dans le récit. De plus, les dialogues ont la même fonction que dans *La Soif*, à savoir développer le caractère des personnages et leur permettre d'exprimer leurs désirs profonds. De fait, les dialogues menant à cette fin sont

⁴⁴³ Nous étudierons davantage ce point dans le chapitre suivant consacré aux voix narratives.

⁴⁴⁴ À la fin du roman, un vieillard inconnu s'exclame après l'accident de Hajila : « Le salut sur elle ! » (OS 168); l'Homme appelle directement Isma (OS 93); mais il est surtout important de noter la déclaration active de l'Homme lorsqu'il apprend que Hajila sortait de l'appartement : « Cela fait longtemps que tu t'échappes ainsi chaque jour ? » (OS 92). Les paroles de l'Homme à la suite de cette déclaration (p. 95-96) ont pour fonction d'insister sur la violence que subit Hajila pour avoir quitté l'appartement. Bref, on accorde à l'Homme un discours direct mais toutes les paroles sont concentrées autour de quelques pages (p. 92-96).

partagés essentiellement entre Isma et Hajila à la fin du roman, notamment celui qui mène à la libération de Hajila :

Je me penchai pour t'embrasser. La vieille servante qui entrait pensa, c'est normal, que je te donnais le protocolaire baiser avec bénédiction, c'est le rite de la sortie du hammam... Mais moi, je chuchotai comme si, définitivement, tous les déchets du passé avaient disparu. S'étaient noyés.

— Voici, prends cette clef que je tiens là! Prends! Répétais-je.

Tu as pris l'objet sans comprendre. Je t'embrasse. Je murmure la formule habituelle, puis :

— Touma t'empêche de sortir, sauf pour ce bain hebdomadaire. Que tu gardes cet enfant dans ton ventre ou que tu le rejettes, c'est à toi d'en décider! Sors, consulte un médecin, une amie, qui tu veux. Sors seulement pour sortir!

Tu me dévisageais, yeux grands ouverts, les bras ruisselants de vapeur. [...] Je perçois enfin ta grâce de femme, ton secret (Et je me rappelle que, dans mon dialecte arabe, au-dessus de la beauté qu'on peut célébrer chez une femme, c'est 'le secret' qu'on loue, la trace inlassable qu'il laisse transparaître sur une face.)

— La clef de l'appartement? demandes-tu, interloquée.

— Je ne sais pas pourquoi j'en avais gardé le double!...Mais c'est ta clef! Je ne viendrai plus chez toi, ni même désormais à ce bain. Si tu veux me parler, demande à Nazim, il sait où nous trouver ce prochain été, sa sœur et moi. Il doit même venir nous voir!

— Merci! réponds-tu en serrant la clef (OS 204-205).

L'importance de ce dialogue, qui se trouve vers la toute fin du roman, révèle non seulement la prise de conscience d'Isma, mais aussi la prise de pouvoir éventuelle de Hajila. Pour ce qui est d'Isma, ce court extrait nous indique qu'elle s'est finalement rendu compte de l'effet que ses choix ont eu sur la vie de Hajila. En quittant l'homme et en choisissant la femme qui allait la remplacer au foyer, Isma a contribué à l'emprisonnement ressenti par Hajila. Vouloir lui offrir sa clé de l'appartement est donc un symbole de compassion et de solidarité féminine. Aussi, Hajila possède la clé — au sens propre et au sens figuré — pour accéder à sa liberté. Elle contrôle désormais ses sorties en ville.

Il est important de souligner un commentaire d'Isma concernant la langue du dialogue. Elle précise dans un commentaire entre parenthèses qu'elle s'adresse à Hajila dans un arabe dialectal, un arabe qu'elle décrit comme le sien. Ainsi, elle se rappelle (et rappelle aux lecteurs) la possibilité d'employer la langue arabe pour souligner la beauté et la liberté de la femme. En disant ceci pendant qu'elle est au hammam, symbole de la tradition arabe au féminin, Isma suggère que c'est l'intervention des hommes au sein des traditions et des coutumes qui empêchent la liberté de la femme et non pas la tradition même. C'est au cœur du hammam, lieu traditionnel, que les femmes peuvent accéder à un état de femme agente où elles effectuent une prise de conscience et de pouvoir par rapport à leur position de femme-objet. Autrement dit, Djébar met l'accent sur la capacité de la femme arabe de sortir des contraintes d'oppression dans la tradition et la langue arabes pour suggérer que ce n'est pas nécessairement dans un contexte occidental que la femme peut ou doit devenir agente; il faudra tout simplement apprendre à apprivoiser, voire contourner, les conditions imposées par le patriarcat.

Chapitre deux : Les métamorphoses des voix narratives au féminin

Jean-François Lyotard suggère que « le droit de décider de ce qui est vrai n'est pas indépendant du droit de décider de ce qui est juste, même si les énoncés soumis respectivement à l'une et l'autre autorité sont de nature différente. C'est qu'il y a un jumelage entre le genre de langage qui s'appelle science et cet autre qui s'appelle éthique et politique : l'un et l'autre procèdent d'une même perspective ou si l'on préfère d'un même "choix", et celui-ci s'appelle l'Occident »⁴⁴⁵. C'est à la lumière de ce constat que ce chapitre souligne la prise de pouvoir narratif de l'écriture féminine algérienne qui exemplifie les choix « autres », tels que la voix collective, le « je » multiple et la deuxième personne du singulier. L'agentivité s'opère donc non seulement par rapport à ce qui est raconté, mais aussi la manière dont cette vérité personnelle est racontée.

Georg Lukács affirme que « de tous les types de récits la nouvelle est le plus "artistique" »⁴⁴⁶. De par cette qualité, la nouvelle est apte à raconter les histoires de femmes, contrairement aux *Histoires des hommes* ou de l'Occident. Autrement dit, ce sont la subjectivité et l'hybridité de la nouvelle qui permettent de mieux articuler les histoires de femmes, s'opposant ainsi à la nature objective et uniformisée de l'Histoire, contrôlée par l'Occident.

Pourtant, l'art de l'écriture s'opère non seulement au niveau du genre dont il relève, mais aussi au niveau de la voix narrative. D'après Grojnowski, il existe deux styles narratifs, soit un récit à la première personne du singulier où « le narrateur est soit un personnage de

⁴⁴⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 20.

⁴⁴⁶ Cité par Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 114.

l'aventure qu'il raconte, soit un simple témoin⁴⁴⁷ », soit un récit à la troisième personne du singulier où « le médiateur est un narrateur extérieur à l'histoire qu'il raconte et adopte des points de vue qui varient selon les récits ou dans le cours du même récit⁴⁴⁸ ».

Au sujet du récit à la première personne, il dit qu'il « s'y manifeste, s'y construit, s'y recompose, mot après mot, l'identité du sujet⁴⁴⁹ ». Par contre, pour le récit à la troisième personne, l'argument de Grojnowski est que cette voix est plus distante, car elle « ne cesse de [...] rappeler une présence médiatrice⁴⁵⁰ ». La distance est créée par les auteurs eux-mêmes qui optent pour un des choix suivants : « Ou bien ils placent au premier plan les événements et gommement, autant que faire se peut, la présence d'un narrateur [...] ou bien ils en révèlent la présence et l'exploitent à des fins diverses⁴⁵¹ ». Il importe de rappeler notre hypothèse en ce qui concerne les théories de Grojnowski sur la nouvelle, selon laquelle ce dernier présente des théories d'analyse littéraire en fonction d'une perspective et d'un corpus masculins. Pourtant, les voix narratives employées par les écrivaines du corpus — que ce soit dans un roman ou dans un recueil de nouvelles — sont diverses. Certes, deux des perspectives narratives adoptées dans les écrits du corpus sont la narration à la première et à la troisième personne. Toutefois, la voix à la troisième personne n'a ni la fonction de gommer la présence narrative ni l'intention de ne faire valoir que l'aspect événementiel du texte, comme Grojnowski le stipule.

Les deux premières sections de ce chapitre ont pour but de souligner, d'abord, la fonction particulière de l'écriture féminine à la troisième personne, à savoir la construction

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

de la voix féminine collective et le glissement entre la troisième et la première personne du singulier. Ensuite, nous passerons à la voix à la première personne, qui, contrairement à ce qu'en dit Grojnowski, n'est ni un simple témoin ni une voix incapable de se mettre à l'extérieur de l'histoire. Enfin, nous mettrons l'accent sur la présence d'une voix narrative dont Grojnowski ne présente même pas la possibilité, à savoir la narration à la deuxième personne du singulier, dans le but de souligner la capacité de cette voix narrative à articuler, de manière efficace, l'agentivité des personnages féminins.

I. La voix féminine collective

Dans le recueil de nouvelles, *Sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey, la voix féminine collective est construite de nombreuses manières. Nous avons déjà fait allusion au fait que la voix narrative de la nouvelle « Improvisation » permet une prise de pouvoir féminin à travers une « prise de parole de la femme qui peut s'exprimer librement en public⁴⁵² ». Cette prise de parole met en scène la thématique de la lutte contre le racisme et le sexisme. La voix de la femme qui auditionne pour une pièce de théâtre rappelle à l'audience le fait qu'une voix à la fois féminine et arabe est capable d'effectuer un renversement double : d'abord le patriarcat en tant que femme et ensuite le colonisateur en tant qu'arabe. Ces deux renversements révèlent également, et surtout, l'appartenance à la collectivité, c'est-à-dire au sous-habitus au féminin. La voix à la première personne du singulier représente bien plus que la personne qui se présente sur l'estrade, elle représente la collectivité de femmes en quête identitaire. Elle n'est ni tout à fait arabe, ni tout à fait française. Elle précise : « Enfin je ne suis pas née ici. Vous l'aviez deviné? Hum... Ça m'étonnerait! J'espère que cela

⁴⁵² Ana Soler, *loc. cit.*, p. 94.

n'aura aucune incidence sur la suite des événements... parce que tout le monde me le dit, vraiment, on ne dirait pas une Arabe... [...] Le hasard des combinaisons génétiques, vous savez bien... les mélanges... Berbères, Vandales, Phéniciens, Arabes, Turcs, Espagnols, Français... » (SJN 49-50). Ainsi, ils sont incapables de la catégoriser. Sa voix devient celle non pas d'une femme, mais de la femme. L'auditoire reste silencieux tout au long de la nouvelle, à part une phrase à la toute fin de la nouvelle qui invite la protagoniste à quitter la scène. La femme ne subit pas de jugement de la part de l'auditoire. Elle peut présenter sa version des faits, son identité hybride et articuler sa propre vérité. Ainsi, le monologue à l'œuvre dans cette nouvelle sert à miner la présence de l'Autre afin de mettre en évidence l'expérience personnelle de la femme.

De la même manière, la narration de la nouvelle « Sur une virgule » permet à Bey d'insister sur la solidarité des femmes en construisant le texte autour d'une dualité narrative qui renverse plusieurs éléments des dichotomies soi/autre, arabe/français. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'intrigue se développe à l'aide de deux histoires séparées : celle de Marie, la Française qui a vécu pendant la guerre d'Indépendance et celle de Sarah, l'Arabe qui vit au moment présent de la nouvelle. Le premier renversement est spatio-temporel. Pendant l'Indépendance, la famille française de Marie, vivant dans un quartier arabe, est remplacée par la famille arabe de Sarah (SJN 86). En fait, la famille française doit quitter la ville et une famille arabe lui succède dans la maison. De plus, Sarah remarque que tous les lieux « ont changé de nom depuis l'Indépendance » (SJN 76), ce qui fait que Sarah vit de façon différente l'espace qu'a occupé Marie pendant qu'elle écrivait son journal intime.

La superposition des vécus renvoie à ce que Soler dit au sujet de la structure narrative : « [À] la narration effectuée par Sarah, narratrice autodiégétique, se greffe un autre niveau narratif⁴⁵³ ». Les récits des deux filles sont tressés pour raconter les mêmes événements, ce qui provoque un mélange narratif qui réussit davantage à évoquer une voix collective plutôt que deux voix distinctes. Ainsi, le lecteur est un témoin d'une expérience féminine collective qui échappe aux limites traditionnelles de l'espace et du temps. Par exemple, Sarah et Marie subissent le même regard de l'homme peu importe l'époque. Les espaces où règne le regard de l'homme sont semblables même si les conditions politiques sont changées. Marie raconte : « *[Jean-Paul] a failli se disputer avec un groupe de jeunes gens, des Arabes, qui me regardaient avec trop d'insistance* » (SJN 79). Sarah reprend le fil narratif et déclare qu'elle n'aime pas non plus les regards des hommes. Ils sont « souvent bien plus insolents et explicites que les paroles qu'ils n'osent prononcer à haute voix » (SJN 80). Elle considère que son voile, habit que Marie ne portait pas, ne fait qu'exacerber (SJN 80) cette situation.

L'expérience des deux filles est aussi partagée dans la mesure où l'avenir de chacune est incertain. De son côté, Marie doit fuir la maison familiale et ne sait pas si elle réussira à rejoindre son amoureux. C'est pour cette raison que son histoire se termine sur une virgule. Quant à Sarah, elle fait face à l'imminence de son mariage arrangé. Elle raconte : « Je vais, moi aussi, quitter ma maison natale. Pour une nouvelle vie. Mais j'emmènerai le cahier avec moi » (SJN 90). Et ce, pour qu'elle puisse terminer l'histoire de Marie à l'aide de la sienne, en espérant que son mariage fera résonner en elle, au moins « quelques instants seulement le même chant d'amour » (SJN 90) qu'a entendu Marie. En emportant le cahier de Marie avec

⁴⁵³ Ana Soler, *op. cit.*, p. 95.

elle, Sarah sera capable de concilier le passé avec le présent et d'écrire grâce à son vécu, la fin de l'histoire de Marie. C'est par la capacité de réunir les deux avenir distincts que Bey réussit à faire ce que propose Soler, à savoir construire une voix narrative qui relève de l'expérience collective et de la condition féminine au sens plus large.

La voix collective au féminin, construite « sur une virgule » à l'aide de deux personnages, est développée davantage dans « Si par une nuit d'été » grâce à la mise en œuvre d'un jeu de présages appelé *boqala*⁴⁵⁴. Le jeu permet à Bey de présenter sept sœurs, dont l'aînée occupe un rôle fondamental dans la vie des autres sœurs. Assises dehors la nuit, les sept sœurs tentent d'« ouvrir les portes du destin » avant que « les regards des hommes n'en dissipent la tendresse » (SJN 62). Le destin est une autre façon d'évoquer l'avenir. Tout comme Marie et Sarah, les sept sœurs ne savent pas ce que l'avenir leur apportera.

Nous rencontrons Selma, « depuis toujours sage, depuis toujours soumise, peut-être même avant d'ouvrir les yeux sur le monde, pressentant obscurément qu'il ne saurait avoir de place ou de bonheur, pas même quelques miettes, pour elle, la septième fille, elle dont la venue au monde fut, un soir d'hiver, accueillie dans la colère, les larmes et la désolation » (SJN 62-3). Quand c'est son tour de faire un vœu, elle commence d'abord en souhaitant voyager autour du monde, mais sa voix se brise et elle se rend compte du fait qu'elle voudrait tout simplement « être aimée de tous » (SJN 68). En fait, c'est la première fille à jouer le jeu, Aziza, qui semble destinée à partir. Leïla récite la formule magique⁴⁵⁵ qui entame le jeu et elle voit un avion dans le ciel : « J'en suis sûre, un jour tu traverseras les

⁴⁵⁴ Ana Soler, *loc. cit.*, p. 100.

⁴⁵⁵ Il faut noter que cette formule magique diffère de celle dont il est question dans la troisième partie de cette étude, à savoir la formule de répudiation, quoiqu'elle nous fasse y penser quand même. Pourtant, cette formule magique arrive à accorder plus de pouvoir à la voix féminine et fait le contrepoint à la voix masculine qui, seule, a le pouvoir de prononcer la formule de répudiation.

océans » (SJN 64). Warda interprète le présage et raconte que cela voudra dire qu’Aziza sera libre, mais loin, détachée des étés et de la lumière « jaillie d’entre les jasmins. Là-bas, loin de nous » (SJN 65). Aziza en pleure, mais Selma essaie de la réconforter en lui rappelant le fait que Warda est poète et « se laisse[] emporter trop facilement par la magie des mots » (SJN 65).

Selon Soler : « Face à sa claustration et devant l’absence de stimuli externes, l’amnésie temporaire procurée par le langage concède à la femme l’unique exutoire possible à son spleen. Les mots demeurent confinés au monde féminin sans pouvoir s’extérioriser et pénétrer par osmose dans l’univers masculin⁴⁵⁶ ». Pourtant l’écriture de Bey permet l’extériorisation du message de Warda. Ainsi la nouvelle de Bey peut être vue comme un outil qui valorise l’espace féminin extérieur qui crée un exutoire où les destins de chaque fille peuvent être partagés. Le fait que cet espace est propice à la divulgation des destins se trouve dehors laisse entendre que les sept sœurs ont dû transgresser les règles établies par le père pour sortir sur la terrasse en plein milieu de la nuit. Il ne faut pas mettre de côté la réalité de la situation dans laquelle se déroulent les actes agents.

En fait, l’agentivité de Warda est révélée par sa réaction au jeu. Lorsque vient le tour de sa sœur Naïma, « dont la famille unanime s’accorde à dire que toutes les fées se sont penchées sur son berceau, la belle qui semblait déjà endormie » (SJN 63), celle-ci avoue que tout ce qu’elle veut c’est l’amour d’un homme, tout comme sa sœur Assia qui décide de mettre son destin dans les mains de son amoureux Mourad (SJN 72). Or, Warda n’est pas comme ses sœurs :

⁴⁵⁶ Ana Soler, *loc. cit.*, p. 101.

Warda, silencieuse depuis un moment, saisit Leïla par le bras. — Je passe mon tour. Moi qui n'attends personne et que personne n'attend, je sais où trouver les clés. Je sais où puiser la force d'accomplir ma destinée. C'est à moi de démêler les fils. Nul besoin d'interroger les étoiles. A-t-on jamais vu une créature telle que moi échapper à ce qui, dès l'instant où je fus conçue, a déterminé toute mon existence? Je n'ai de mon enfance que le souvenir d'une longue traversée solitaire et difficile. [...] Mais il est d'autres signes, essentiels à ma vie, des signes qui m'ont ouvert, et continueront je l'espère, de m'ouvrir tous les chemins. C'est grâce à eux seuls que je suis vivante (SJN 69-70).

Ainsi, la poète, celle qui raconte, celle qui interprète les récits des autres est en fait la plus agente de toutes les sœurs, contrairement à ce que suggère Soler. Cela dit, il ne faudrait pas critiquer les choix des autres sœurs. En jouant le jeu, elles participent pleinement à leur vie et à la planification de leur avenir. Bey nous présente la collectivité des femmes en nous montrant les nombreux chemins possibles à frayer. Warda y fait allusion lorsqu'elle parle de l'ouverture des chemins. Le fil conducteur parmi toutes les pistes est l'idée du choix actif. L'acceptation de soi qui découle du choix actif révèle le caractère agent des jeunes filles, prêtes à assumer leur avenir et à faire des choix distincts. De cette manière, Leïla, la sœur qui contrôle le jeu, incite ses sœurs à prendre connaissance de leurs désirs et de leurs forces. Même si la nouvelle s'ouvre sur la voix de Leïla qui narre, toutes les voix des sept sœurs parviennent à se faire entendre en créant une sorte de collectivité discursive féminine⁴⁵⁷.

Comme Bey qui s'intéresse au lien entre le présent et l'avenir, Djébar se concentre sur la relation entre le passé, le présent et le futur, notamment dans le dernier passage d'*Ombre sultane* qui s'intitule « Luth ». D'après Beïda Chikhi, « Luth » clôt le roman et clôt également le questionnement de Djébar par rapport au « sens d'un itinéraire en transformation, [afin] de voir comment le récit de la “sultane des aubes” peut sauver l'une

⁴⁵⁷ Nous tenons à signaler que cette nouvelle, « Si par une nuit d'été », renforce ce dont nous avons discuté dans le chapitre précédent en ce qui concerne la présence des dialogues. Il est important de noter que la voix collective est en fait rendue audible grâce aux prises de parole successives au discours direct.

des opprimées⁴⁵⁸ ». Autrement dit, dans « Luth » les possibilités futures sont examinées à la lumière de ce qui s'est produit dans le passé et en fonction de la situation actuelle. Pour Ringrose, la macro-structure de ce passage adopte la forme de la spirale. Elle explique que le récit :

[c]omes to encompass not only the story of Hajila and Isma but [...] also doubles back to take hold of the story of Les Mille et une nuits and then spirals into the future and out of the narrative context of the story to extend over recent Algerian history. [...] Liberated only to be bound by tradition or blighted by prostitution, Isma and Hajila, the two faces of Algerian women, modern and traditional, have both been awakened only to be hemmed in by the blackest of nights, their fates mirroring the fate of all the other "femmes d'Algérie"⁴⁵⁹.

Cette lecture pessimiste de Ringrose est partagée par d'autres critiques. Pourtant, la voix collective et la manière dont Djébar réussit à transformer l'histoire des protagonistes en une histoire collective ouvrent la porte à d'autres lectures.

Comme le signale Ringrose, la spirale permet d'abord d'adopter le pronom personnel « nous », puisque Djébar traite à la fois des femmes du passé, du présent et du futur. Les quatre paragraphes sont ainsi organisés pour qu'on insiste d'abord sur le passé, ensuite sur le présent et enfin sur l'avenir. En outre, la narration passe d'abord des femmes précises — « toi et moi », « toutes deux », pour ensuite inclure plusieurs voix : « que toutes trois, que toutes » (OS 214). Pour plusieurs critiques la collectivité est piégée dans la noirceur de l'oppression⁴⁶⁰. Or, le premier paragraphe dit : « *Sitôt libérées du passé, où sommes-nous? Le préambule n'est pas tout à fait clos, la reine des aubes, sur son estrade, n'espère survivre que jour après jour, son salut, n'est assuré que par la traversée de chaque nuit de harem, par chaque envolée dans l'imaginaire. Où sommes-nous donc, dans quel désert ou quelle*

⁴⁵⁸ Beïda Chikhi, *op.cit.*, 2007, p. 33.

⁴⁵⁹ Priscilla Ringrose, *loc. cit.*, p. 214-215.

⁴⁶⁰ Beïda Chikhi, *op. cit.*, p. 33; Priscilla Ringrose, *loc. cit.*, p. 214.

oasis? » (OS 213) Djébar retourne donc aux sources, à son inspiration intertextuelle, à savoir les protagonistes des *Mille et une nuits*. Elle précise clairement, grâce aux sources, que les femmes, et par extension le « nous », sont effectivement libérées des contraintes du passé.

Djébar suggère également que puisque Schéhérazade et Dinarzade se sont libérées du sultan, Hajila et Isma seront aussi été capables de se libérer du pouvoir de l'Homme : « *Le présent se coagule. [...] Toi et moi, nous regardons du premier regard, nous palpitions de la première angoisse. Bruit d'ailes là-haut dans le pigeonnier, la liberté commence; plus exactement, elle s'apprête à commencer* » (OS 213). Ce deuxième paragraphe fait allusion à la liberté qu'Isma a offerte à Hajila en lui donnant la clé de l'appartement. Il y a un espoir évident pour l'avenir non seulement des deux protagonistes du roman, mais de la collectivité des femmes puisque le troisième paragraphe pose la question suivante : « *Dans quel lieu faire halte? Nos rires ont fusé en gerbes évanouies, nos danses se sont emmêlées hier, dans le désordre de l'exubérance; quel soleil ou quel amour nous stabilisera* » (OS 213)? Les réponses à ces questions se trouvent dans le dernier paragraphe.

En effet, la narratrice y dit qu'elle a peur, qu'elle a cru réveiller l'autre femme. Elle a peur « *que toutes deux, que toutes trois, que toutes — excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores — , nous nous retrouvions entravées là, dans "cet occident de l'Orient", ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner* » (OS 214). Ainsi, le lieu où faire halte est dans cet occident de l'Orient. Ce point est important à souligner, car elle n'a pas écrit cet orient de l'Occident qui aurait renforcé l'emprise coloniale. Au contraire, elle renverse le rapport de pouvoir et met l'Orient en position de force. De même, le rapport de force entre la

lumière et l'ombre ou la nuit se trouve inversé. Si les femmes vivent dans un espace qui est cerné, voire défini ou encerclé, par le crépuscule, cela veut dire que cet espace est la lumière. Autrement dit, Djébar souligne l'importance de la solidarité féminine, c'est-à-dire du sous-habitus au féminin, qui se distingue de l'espace des hommes, celui du crépuscule. Djébar écrit, dans le premier paragraphe, que Schéhérazade était la reine « des aubes » et que son salut est assuré par « la traversée de chaque nuit ». Ainsi, si Schéhérazade et Dinarzade peuvent vaincre le pouvoir du sultan et de la nuit, les femmes de l'avenir peuvent également le faire en profitant des liens sororaux et en prenant la parole pour défaire le pouvoir de l'homme. L'avenir n'est pas encore écrit. Djébar souligne la nécessité de cultiver les liens entre les femmes pour ne pas se retrouver sous l'emprise des pouvoirs dominants.

II. Le « je » à la troisième personne du singulier

La narration à la première personne du singulier a largement été étudiée par les critiques s'intéressant à littérature postcoloniale au féminin. L'affirmation du sujet au « je » est considérée comme une valorisation de l'identité déconstruite auparavant par le colonisateur. Les analyses de ce type portent surtout sur les écrits de Djébar, notamment *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*⁴⁶¹. Bien que nous ayons traité de l'autobiographie au féminin dans la première partie de cette étude, il sera maintenant question d'examiner les autres manipulations du « je » narrant dans notre corpus, une prise de parole narrative qui n'est jamais employée sans réflexion quant à l'identité du sujet narratif au féminin.

⁴⁶¹ Comme le note Anna Rocca, « la critique s'est concentrée sur la notion d'autobiographie "collective" ou "plurielle" » (*op. cit.*, p. 31). Elle fait référence à l'ouvrage de Hafid Gafaïti qui travaille sur les voix narratives de *L'Amour, la fantasia* et la manière dont la narratrice parvient à faire entendre la voix de toute femme algérienne.

Le premier roman de Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, est narré à la première personne du singulier, donc au « je » sauf pour un chapitre vers la fin de l'histoire. En fait, à la page 103, il y a un brusque changement narratif vers la troisième personne du singulier qui ne dure que deux paragraphes. La reprise de la voix à la première personne s'effectue aussi brusquement deux pages plus tard. Le passage à la troisième personne coïncide avec la transformation vécue par la narratrice. Après avoir appris qu'elle sera mariée, trop tôt selon elle, la narratrice ferme les rideaux dans sa chambre, ce qui symbolise la rupture avec sa quasi liberté. À la suite de cet événement, la narration à la troisième personne nous parle des effets émotionnels de ce mariage arrangé : « D'instinct, je hurle bêtement : "C'est trop tôt!" [...] L'incident est clos. Mes rideaux aussi. [...] Fikria voulait juste voir son visage mais l'homme savait qu'il ne fallait pas dévier le cours du destin. Rester fidèle à la tradition. [...] Elle devenait elle-même objet, chose, matière. [...] Elle allait devenir une femme. Une femme sous le corps d'un homme » (VI 102-104). Ainsi, les détails qui sont fournis dans les deux paragraphes narrés à la troisième personne illustrent que la narratrice est incapable de s'exprimer à la première personne face aux injustices qu'elle doit subir; le mariage la prive de son autonomie et donc de son agentivité. Comme le note Fisher, l'anonymat de la voix narrative à la troisième personne « fait écho au titre générique désignant déjà la mise en demeure de la narratrice dans l'exclusion et la défection identitaire⁴⁶² ». Autrement dit, Fikria n'a ni le droit de voir le visage de son futur mari ni de se connaître à travers sa propre voix. Elle ne peut donc pas *se dire*; elle doit *être dite*.

Or, le changement de courte durée peut aussi avoir pour but de mettre un peu de distance protectrice entre la narratrice et son vécu. C'est comme si cette instance narrative à

⁴⁶² Dominique Fisher, *loc. cit.*, p. 47.

la troisième personne lui permettait de se protéger, de ne pas se montrer trop vulnérable face à la situation, de s'en dissocier. Ainsi, c'est une façon d'illustrer la perte d'identité individuelle qui a lieu quand il y a un mariage imposé, non-voulu et traditionnel. C'est également un outil narratif qui fait valoir une voix plus collective, c'est-à-dire qui représente les femmes qui subissent toutes cette même injustice. La reprise de la narration à la première personne qui est aussi abrupte que le premier changement illustre une certaine prise de conscience ou de pouvoir de la part de la narratrice, qui finit par *dire*, malgré tout, son vécu et par raconter la suite de son histoire à elle.

Nous retrouvons une technique narrative semblable chez Bey dans *Sous le jasmin la nuit*. La nouvelle « C'est quoi un Arabe? » débute avec une narration autodiégétique qui se distingue de l'instance narrative hétérodiégétique en raison de la typographie : les insertions autodiégétiques paraissent en italique alors que celles à la troisième personne du singulier sont en lettres romaines. Pourtant, les deux types d'insertions renvoient au même personnage. Pour Soler, le fait que le récit autobiographique est écrit à la troisième personne crée ce qu'elle appelle des « métadiscours auctoriels [qui] reflètent la difficulté de structurer le récit »⁴⁶³ et font appel à la difficulté de reconstituer la mémoire de notre enfance. Prenons à titre d'exemple le passage qui ouvre la nouvelle :

Enfance.

Je plonge mes mains dans l'informe. Je cherche. Sables mouvants, tièdes. Je m'enfonce.

Première prise : une question.

L'enfant est debout. Droite. Elle lève la tête, se protège du soleil de sa main en visière et demande : « C'est quoi un Arabe? » (SJN 141).

⁴⁶³ Ana Soler, *loc. cit.*, p. 96.

Ainsi, la structure narrative, qui alterne entre une voix au « je » et une voix au « elle » qui renvoient toutes les deux à la même fille, symbolise la tension ressentie par la narratrice qui cherche à réconcilier son passé avec son présent. En fait, la voix adulte au « je » s'oppose à la voix autodiégétique de l'enfant qui est paradoxalement à la troisième personne. L'alternance entre les deux voix donne une version plus nuancée, moins univoque de l'histoire.

La fonction des deux voix est évidente à travers ce deuxième passage :

Tout est là. L'air. La voix si juste de la mère. Les rayons de soleil dans ses yeux et sur son visage quand elle regardait le père. C'était peut-être ça le bonheur. Cette lumière. Avant.

□ Mais alors, les Arabes peuvent aussi parler français?

Parler une langue. La faire sienne sans toutefois perdre de vue qu'elle ne nous appartient pas. Inextricable souffrance. Entrer dans cette certitude. Mais quand? Comment? (SJN 145).

La première partie est la transcription de ce que la jeune version de l'instance narrative a vécu et des questions qu'elle pose. La deuxième partie devient ainsi une sorte d'analyse ou de raisonnement derrière le constat offert par la voix adulte qui comprend maintenant ce qu'elle ne comprenait pas comme fille, ce qui rend la perspective sur l'histoire plus complexe. En d'autres mots, « l'emploi de la troisième personne pour se désigner ne peut occulter les liens sentimentaux entre ce "elle" et le "je narrant", soulignés par la fonction émotive. Le regard porté sur son passé déclenche chez la narratrice une réaction qu'elle ne peut dominer⁴⁶⁴ ». En fait, nous dirions que c'est une réaction qu'elle ne *veut* pas dominer,

⁴⁶⁴ Ana Soler, *loc.cit.*, p. 97.

car elle garde l'émotion dans l'histoire tout en affirmant le soi féminin en disant et en extériorisant les sentiments. Les extérioriser veut ainsi dire les rendre vrais⁴⁶⁵.

III. Te dire « tu »

Arrivée à la voix narrative à la deuxième personne du singulier, nous devons souligner que bien que les critiques fassent mention de l'adoption de cette voix narrative en parlant de la relation entre les deux protagonistes d'*Ombre sultane*, ces derniers ne traitent pas des transformations du « tu » et l'effet de ces transformations sur les thématiques du récit. De même, il n'existe aucun commentaire sur le « tu » dans les écrits de Bey. En fait, dans les deux récits à l'étude dans cette section, *Ombre sultane* et « En tout bien tout honneur » du recueil *Sous le jasmin la nuit*, le « tu » est employé spécifiquement pour s'adresser à la coépouse. Chez Bey, la femme raconte comment elle a appris que l'homme comptait prendre une deuxième épouse. À la fin du récit, elle parle directement à sa coépouse : « Tu vois, ce qui m'étonne un peu, c'est qu'il se soit laissé convaincre si facilement de ma docilité [...]. Quand il a enfin prononcé ton nom, j'ai même pensé, oui, je m'en souviens, je me suis dit, elle a de la chance d'avoir un si joli prénom » (SJN 45). C'est grâce à cette insertion au « tu » que le véritable locataire est révélé; elle ne parle pas dans le vide mais à une autre femme.

Chez Djebbar, la narration à la deuxième personne est beaucoup plus élaborée. À part quelques passages adoptant une perspective narrative différente, le roman en entier est au

⁴⁶⁵ N'oublions pas notre hypothèse concernant l'extériorisation des voix multiples des sœurs dans « Si sur une nuit d'été » du même recueil. Même si Soler ne croit pas à la capacité des sœurs, notamment de Warda de rendre son discours extérieur à l'espace féminin pour transpercer l'univers masculin, il est difficile de contester la capacité de la présente narratrice à accomplir cette tâche.

« tu ». L'identité du narrataire est davantage problématique dans un récit à la deuxième personne du singulier. Comme le note Miraglia :

[L]'usage de "tu" invite d'autres commentaires de nature différente. Tout d'abord, les pronoms personnels, "je" et "tu" sont des déictiques, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas d'identité fixe : leur signifié est instable. Dans *Ombre sultane*, par exemple, "tu" peut renvoyer à la protagoniste Hajila, à la narratrice Isma qui se parle à elle-même, et aussi au narrataire, analogon de la lectrice hors-texte. De cette façon, l'histoire racontée peut être à la fois celle de Hajila, d'Isma elle-même et de toute autre femme⁴⁶⁶.

Ainsi, le « tu » narratif réussit, de manière encore plus efficace que le « je » multiple ou la troisième personne du singulier, à créer une voix collective au féminin.

D'ailleurs, il y a d'autres passages qui adoptent une narration qui résultent d'un glissement temporaire vers le « vous » à la suite d'une prise de conscience chez Isma. Elle se rend compte de l'effet qu'elle a sur la vie de Hajila et elle dit : « Te dire "tu" désormais, est-ce te tuer » (OS 209)? Effectivement, deux pages plus loin quand Hajila se lance devant une voiture afin de se faire avorter, Isma n'est plus capable de la tutoyer. Elle dit : « Moi, j'ai regardé ton visage pâle. J'ai vu le mien, que je n'avais jamais pu voir, à ce même instant où l'aile de la mort vous caresse, où son sourire imperceptible semble vous dire "pas maintenant"! » (OS 211) Le « vous » représente Hajila, mais aussi Isma et Hajila ensemble. Ce chagement narratif réussit à la fois à fusionner les deux femmes et à créer sorte une distance narrative qui permet également à Isma de changer de perspective, se dissociant de la vie de Hajila. Cette distance lui permet également de comprendre que pour que les deux réussissent à vivre en liberté, il faut qu'Isma la quitte; chose qu'elle fait par la suite.

⁴⁶⁶ Anne-Marie Miraglia, « Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane* », dans *Assia Djebar*, Najib Redouane et Yvette Bénayoun (dir.), *op. cit.*, p. 191.

Bien que ce soit sur ce ton que finit le récit principal, l'importance de la solidarité féminine pour l'avenir des femmes présente tout au long du récit devient évidente dans la dernière section qui s'intitule « Luth ». En fait, la solidarité est évoquée à l'aide du pronom personnel « nous ». Miraglia suggère que « le passage du “je” de la première personne du singulier au “nous” de la première personne du pluriel est en lui-même révélateur de l'abandon d'un féminisme individualiste au profit d'un féminisme collectif⁴⁶⁷ ». Cela est donc encore plus vrai si l'on considère le glissement du « tu » vers le « nous » puisque le « tu » isole l'Autre et le Soi tandis que le « nous » les réunit. Chez Bey, ce glissement a lieu à la suite de l'acceptation de la deuxième épouse de la part de la première. Comme nous l'avons déjà expliqué dans la troisième partie de cette étude, la narratrice décide de ne pas quitter le mari qui lui impose une deuxième femme pour pouvoir prendre soin de son enfant. Aussi, elle se rend compte du pouvoir qu'elle détient en tant que première épouse dans la hiérarchisation de la polygamie. Ainsi, la nouvelle se clôt sur la transmission de la réalité de son mariage polygame, de sa vérité personnelle : « Et si nous nous levions maintenant ? Viens là, laisse-moi te coiffer ma douce rousse, fille de Satan, et dépêche-toi de t'habiller, il ne va pas tarder à rentrer » (SJN 46). Même si elle accepte la présence de la deuxième épouse, elle n'est pas prête à l'aimer, d'où le surnom « fille de Satan ». Pourtant, elle comprend que pour survivre, il faut qu'elles s'allient face au pouvoir de l'homme.

Toutefois, chez Hajila et Isma, la solidarité est accompagnée de sentiments positifs et non pas rancuniers. Il est à noter que cela est en raison du fait qu'Isma a divorcé avec l'homme qui est devenu le mari de Hajila et donc il n'y a aucune compétition entre épouses. Cela dit, Isma exerce malgré tout un certain pouvoir sur Hajila jusqu'à ce que les deux

⁴⁶⁷ Anne-Marie Miraglia, *loc. cit.*, p. 187.

femmes se rencontrent dans un espace neutre, un espace dit féminin, propice aux échanges féminins, soit le hammam. La solidarité du hammam est renforcée par la narration qui rend compte du pied d'égalité sur lequel se trouvent Isma et Hajila à travers adoption du « nous » narratif : « Dans ce royaume de pénombre, nous nous sommes retrouvées » (OS 199)! Plus loin, Isma explique la raison pour laquelle le hammam est propice à la solidarité :

Deux femmes — ou trois, ou quatre — qui ont eu en commun le même homme (durant des mois, des années, ou une vie entière car dans ce prétendu partage, c'est la durée surtout qui lancine), si elles se rencontrent vraiment, ne le peuvent que dans la nudité. Au moins celle du corps, pour espérer atteindre la vérité de la voix; et du cœur (OS 199).

Ainsi, Isma s'adresse non seulement à Hajila, mais comme Miraglia le souligne, à toi, aux lecteurs, à toute femme partageant cette même expérience. En aidant Hajila à sortir de l'appartement et en l'incitant à prendre possession des lieux et de sa vie, elle incite la collectivité à faire de même. De cette manière, la narration à la deuxième personne du singulier permet l'articulation de l'agentivité sociale, aspect décrit par Havercroft selon lequel la femme agente est celle qui a la capacité d'apporter des changements sur le plan social⁴⁶⁸. Autrement dit, la femme agente est celle qui est capable non seulement d'apporter des changements à sa vie individuelle, mais aussi d'inciter d'autres femmes à prendre le pouvoir, un pouvoir possible grâce à la solidarité.

⁴⁶⁸ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, 1999, p. 94.

Chapitre trois : L'onomastique et les champs sémantiques

Ce chapitre portera principalement sur les choix de vocabulaire ainsi que sur l'onomastique dans les récits qui constituent notre corpus. Dans un premier temps, nous allons examiner la manière dont les écrivaines traitent la langue arabe dans le texte. Il s'agira de voir si l'arabe sert d'outil langagier rassembleur, ou si la langue arabe crée un fossé non seulement entre les Français et les Arabes, mais aussi entre Arabes. Si le deuxième cas s'avère juste, il nous importera de souligner les motivations agentes qui sous-tendent les insertions des mots arabes et les références à cette langue dans le texte. Dans un deuxième temps, il importe d'étudier l'usage d'un vocabulaire français pour parler de sujets tabous, à savoir le corps féminin, la relation père-fille, et l'amour. De plus, il sera important d'illustrer comment le vocabulaire utilisé en français chez Bouraoui et Sebbar reflète l'évolution culturelle vers un espace culturel dit beur, ce qui nous permettra d'insister sur le lien entre le sous-habitus et le sous-champ au féminin. Dans un dernier temps, l'étude des noms des personnages féminins et masculins permettra de faire ressortir certaines techniques d'agentivité intratextuelle à l'œuvre dans le corpus.

I. Opter pour un vocabulaire arabe

Pour explorer les emplois des mots arabes et les références à la langue arabe, nous nous concentrerons sur deux écrits de deux écrivaines, à savoir Assia Djébar et Leïla Sebbar. Notre analyse servira à montrer que les insertions textuelles de la langue arabe ont pour but soit de créer un fossé entre les cultures ou les groupes, soit de mieux cerner les éléments identificateurs d'un groupe donné. Dans le dernier cas, cela est accompli de façon positive et

selon la trajectoire spatio-temporelle de la culture arabe, voire algérienne et beure. En fait, ce n'est pas pour rien que les seules œuvres de notre corpus qui comportent un vocabulaire arabe sont celles de Djébar et de Sebbar. Comme notre analyse le montrera, cette technique d'agentivité intratextuelle souligne les regroupements à l'intérieur du sous-habitus au féminin ainsi qu'à illustrer l'évolution des paramètres identitaires associés à l'existence d'un sous-habitus. Cette notion rappelle la subdivision que nous avons créée lors de notre examen de l'agentivité interdiscursive selon laquelle Sebbar et Bouraoui tendent vers un sous-habitus au féminin contemporain et beur, qui se distingue du contexte discursif dans lesquels s'inscrivent les écrits de Djébar et Bey. De la même manière, nous verrons comment l'emploi d'un vocabulaire arabe chez Djébar s'effectue dans un contexte franco-algérien plutôt traditionnel (même dans son roman le plus récent de 2007), alors que chez Sebbar, il se fait dans un contexte contemporain qui tient compte de la réalité beure⁴⁶⁹.

Dans *La Soif* de Djébar, la langue arabe souligne le fossé qui existe déjà entre Nadia et Jedla. Comme nous l'avons déjà illustré, l'amitié de Nadia et Jedla suit un parcours problématique. En effet, Nadia explique que « l'amitié de Jedla, sa présence qui [lui] était douce; et le regard qu'elle avait eu ensuite pour [lui] crier son refus, dans le noir, à la porte du lycée, alors [qu'elle se] sauvai[t] des bras du premier garçon [qu'elle] avai[t] trouvé beau — ce regard dur, pour [lui] cracher sa douleur, peut-être même sa haine. [...] Elle avait tourné le dos, muette » (LS 15). Jeune, Jedla lui tourne le dos quand elle n'approuve pas ses choix, le silence étant sa façon de s'exprimer et de s'opposer. Or, lors de la rencontre en tant

⁴⁶⁹ Ces regroupements servent non pas à créer des limites à l'intérieur desquelles les femmes doivent écrire, mais à signaler l'hybridité de l'écriture féminine, ses multiples facettes et les nombreuses manières dont les femmes participent au sous-habitus. Autrement dit, il n'est pas problématique que Sebbar puisse à la fois se rapprocher de Bouraoui dans ses écrits plus récents et partager des buts communs ou des traits semblables à l'écriture de Djébar, que ce soit dans ses écrits des années 1950 ou de 2007. Au contraire, ce fait souligne davantage l'hybridité et la permutabilité de l'identité algérienne au féminin.

qu'adulte, Jedla reste encore silencieuse face à Nadia. Par contre, elle raconte à son mari dans « son arabe aux accents rudes » (LS 27) comment elle a connu Nadia. C'est un accent étrange pour Nadia : « Et ce parler que [Jedla] n'avait jamais utilisé avec moi creusait davantage le fossé entre nous. Je me raidis contre elle » (LS 28). De cette manière, la langue arabe est employée pour exclure l'autre femme, celle qui ne fait pas partie de la culture de la première femme, celle qui n'adhère pas aux mêmes normes et aux mêmes coutumes.

Plus loin, quand Nadia pense aimer Ali, le mari de Jedla, cette première essaie de se distinguer de Jedla. Elle précise que Jedla ne sera jamais trompée parce qu'elle est « fière » (LS 48). Cela est considéré comme une qualité négative, car elle explique que Jedla a « le regard trop aigu [...] fixé vers un but inconnu » (LS 48). Sa fierté est donc trompeuse, puisqu'elle n'est pas capable de voir que Nadia aime son mari. Pourtant, le lecteur ainsi que Nadia apprendront plus loin que Jedla n'est pas aussi ignorante qu'on le croit. Cela dit, au moment où Nadia tente de se dissocier de Jedla, elle rattache toutes les caractéristiques mentionnées ci-dessus à la culture arabe des femmes comme Jedla; un groupe auquel Nadia ne s'associe pas. Pour renforcer la différence, Nadia continue en précisant : « Je ne comprenais pas l'arabe des paroles, un arabe qui se courbait en cercles lents » (LS 48). Cependant, à la suite de la mort de Jedla, Nadia tente de colmater la brèche émotionnelle et linguistique qui existe depuis longtemps entre les deux femmes. Nadia apprend la nouvelle de la mort de Jedla et en elle, « tomba un vide pesant, qu'envahit ensuite, comme une tornade, le seul nom de Jedla. Jedla! Jedla! Tout [s]on être répétait ce nom soudain étrange » et elle prononçait « avec précaution, tout haut, en pesant sur le J, à la manière arabe : Djedla » (LS 153)! Ainsi, Nadia répare la fissure en reproduisant l'arabe oral de sa contre-partie.

Alors que dans le premier roman de Djébar l'arabe sert d'outil séparant les deux femmes, dans le dernier roman de cette auteure, *Nulle part dans la maison de mon père*, la langue arabe ainsi que les règles imposées dans cette langue séparent la fille de son père. Djébar raconte dans son récit autobiographique un épisode où son père lui parle en arabe, chose rare puisqu'étant instituteur de français, elle l'associe plutôt à cette langue étrangère. Lorsqu'elle voulait apprendre à faire de la bicyclette, activité qui montrerait ses jambes « nues », la fille du récit se fait ordonner d'arrêter : « Surprise, déçue, je suis descendue du vélo » (NMP 48-9). Par la suite, elle est plongée dans un état de mémoire embrumée où elle se pose la question suivante : « “Mon père est-il le même? Peut-être devient-il soudain un autre?” Je n'ai retenu de sa phrase vibrante, comme une flèche d'acier qui résonne entre nous, que ces deux mots en arabe : “*ses jambes*”. Qu'est-ce que cela veut dire : sa phrase, son ton, sa colère » (NMP 49)?

La fille ne reconnaît plus son père. Elle ne comprend pas la connotation de ses mots en arabe. Pourtant, il reste un certain malaise qu'elle tente d'effacer ainsi que « l'impression qu'un autre, un inconnu, survient, qui prend l'apparence de [s]on père... Un être sans identité, doté d'une voix nouvelle pour cet éclat incontrôlable, cette colère d'aveugle et ce ton qui pourtant [lui] faisait honte » (NMP 49). Pour la fille, c'est comme si les mots dits en arabe la séparaient de son corps; tout comme son père n'était plus son père, ses jambes n'étaient plus à elle non plus. Le fossé qui survient est produit par l'incongruité entre l'identité de son père en français et de celle en arabe. Elle finit par comprendre qu'en fait, les deux identités en font une seule, mais que certaines choses ne pourront se faire que dans une des deux langues.

L'arabe est donc réservé aux traditions culturelles, aux normes et aux coutumes. Le père rappelle à sa fille en arabe qu'elle ne doit jamais montrer ses jambes nues, tout comme cette même fille apprendra les versets du Coran, oralement, en arabe (NMP 102). La langue française est donc réservée au savoir acquis à l'école, notamment aux études littéraires. En effet, la narratrice nous raconte : « J'ai ainsi reçu d'un coup, *L'invitation au voyage*, plus que cela : l'invitation à la beauté des mots français » (NMP 103). C'est cette beauté et cette admiration de la littérature française qui sous-tendent plusieurs relations amicales et intimes, notamment à l'adolescence⁴⁷⁰.

Par contre, la narratrice, bien qu'elle partage l'appréciation de la littérature et de la culture françaises avec son père, ne pourra jamais franchir la barrière qui existe entre un père arabe et sa fille. Il y a certaines choses qui ne se font jamais. En rentrant de l'école, la narratrice explique : « Chaque fois, d'instinct, je sais que je dois me retenir de ne pas lui sauter au cou : nous sommes dehors, devant tous; or, chez les "nôtres", on n'embrasse pas les deux joues paternelles (mon père ne se serait d'ailleurs pas incliné) » (NMP 115). Grâce à cette image, nous pouvons bien distinguer entre ce qui est permis entre femmes contrairement à ce qui se fait entre un homme et une femme ou une fille. Certaines règles énoncées en arabe creusent davantage le fossé entre la fille et son père. C'est pour cela que le père lui dit, en arabe, de ne pas faire du vélo. Son autorité paternelle s'exprime mieux dans la langue qui relève des règles et des normes culturelles.

Chez Sebbar, la langue arabe est aussi employée pour mieux définir des éléments culturels. Pourtant, dans son œuvre, la fonction n'est pas de créer une distance entre Arabes,

⁴⁷⁰ Voir pages 135 à 140 où l'on rencontre Mag, sa sœur « complice » (NMP 137).

c'est-à-dire le Soi féminin et le l'Autre algérien patriarcal, mais entre les Arabes et les Français, donc entre le Soi et l'Autre. Prenons à titre d'exemple *Le Fou de Shérazade* et *La jeune fille au balcon*. D'un côté, la langue arabe sert à distinguer Shérazade des Autres qui tentent de l'emprisonner soit dans une vraie prison, soit dans une prison au sens figuré, à savoir le paradigme culturel dans lequel elle se trouve à Paris. L'homme qui la conduit vers sa prochaine destination lui demande d'où elle vient :

Les filles du pays ne montent pas avec des inconnus. Les étrangères, oui. Et elle?
Elle parle en arabe. Il l'interrompt dans un éclat de rire :

— Vous parlez l'arabe?

— Oui.

— Vous parlez l'arabe des Arabes de France (FS 16).

Ainsi, elle n'est pas tout à fait arabe comme ceux de chez elle parce qu'elle a un accent différent, ce qui fait qu'elle n'est pas tout à fait acceptée dans les pays arabes. Les soldats libanais qui l'arrêtent l'entendent parler arabe et se disent : « Qu'est-ce qu'elle raconte encore? On comprend à peine ce qu'elle dit. Quelle langue bâtarde elle parle? Faites-la taire » (FS 37). Les mêmes soldats lui diront qu'elle aura le temps en prison d'apprendre « l'arabe, l'arabe le plus pur, le plus beau, [celui du] Coran dans la langue du Prophète » (FS 73). À maintes reprises, Shérazade fait face à des barrières linguistiques qui l'empêchent de s'identifier au groupe. Ainsi, son identité est constamment remise en question, reconsidérée et positionnée par rapport à celle des Autres.

L'arabe est cependant aussi employé afin de créer des liens entre arabophones et pour les dissocier des Français. Dans *La jeune fille au balcon*, les mots arabes insérés dans le texte sont définis en note en bas de page. Tous ces mots sont reliés à la culture arabe. Puisque son lectorat est majoritairement français, elle souligne l'ignorance de cet Autre face

à la culture arabe en définissant les termes employés dans le texte. Un lecteur arabe n'aurait pas besoin des définitions et c'est pour cela que nous pouvons dire que les insertions arabes définies en français en bas de page soulignent le fossé entre les deux cultures. Les mots qui paraissent en italique dans le récit suivis d'une définition en bas de page sont les suivants : *hijeb, moudjahidine, haïk, gandoura, oued, muezzin, wilaya, djilbab, le Coran, raï, ablutions* (JFB 12, 15, 16, 19, 27, 28, 33, 40, 47, 55). Essentiellement, les aspects de la culture arabe qui s'opposent le plus à la culture française sont ceux que Sebbar définit en notes, notamment les pratiques religieuses comme le rôle du muezzin, les ablutions et le Coran ainsi que les pratiques vestimentaires comme le port du voile islamique (le hijeb) et la différence entre ce dernier et le haïk, le gandoura, et le djilbab.

Dans un contexte contemporain (n'oublions pas que le récit a été publié en 2001), ces différences religieuses et vestimentaires sont à la base des conflits socio-politiques et culturels auxquels font face non seulement la population beure, mais tout immigrant d'origine autre qu'européenne en France. Ainsi, l'agentivité intratextuelle s'opère au niveau du choix de vocabulaire qui finit par affirmer la culture et les pratiques de l'Algérie et par renverser le système de pouvoir pour placer la France en position d'ignorance, de faiblesse.

II. Le champ lexical agent

Jusqu'à présent, on a beaucoup étudié les raisons pour lesquelles les Algériens (hommes et femmes) décident d'écrire en français au lieu d'écrire en arabe ou en berbère⁴⁷¹. Certaines écrivaines se sont longuement penchées sur la question telle Assia Djébar dans

⁴⁷¹ Nous nous sommes attardée brièvement sur la question dans l'introduction (section IV à partir de la page 14).

*Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*⁴⁷², alors que d'autres n'en parlent pas. C'est le cas de Nina Bouraoui. Cela dit, à notre avis, parler de l'écriture féminine de l'Algérie en fonction de la langue choisie c'est renforcer tout simplement la relation de pouvoir Soi(colonial)-Autre(colonisé) et insister davantage sur le *not-quite* de Homi Bhabha. De fait, mettre l'accent sur le choix d'écrire en français, c'est enlever aux écrivaines l'authenticité de ce qu'elles expriment par le biais de l'écriture. C'est leur dire que la façon de se dire est moins « naturelle » que si elles l'avaient fait dans la langue maternelle. Si nous voulons tenter d'effacer l'opposition entre centre et le périphérie, le Soi et l'Autre, il ne faut plus qualifier cet Autre, « cette périphérie » *en fonction* du centre. Il est préférable de dégager les éléments qui affirment le statut autonome du Soi (algérien et féminin). Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, cela ne veut pas dire qu'on pourra oublier l'Histoire ou le rapport socio-politique et culturel avec la France, car toute identité, tout rapport de force se construit soit en s'opposant, soit en s'identifiant à l'Autre. Ce que nous suggérons est un glissement de paradigme conceptuel où l'on valorise les forces et les qualités du corpus, voire du champ, et de l'habitus, non pas *en fonction de* la norme occidentale, mais plutôt *à la lumière* de cette dernière.

Aussi, l'analyse du vocabulaire et des champs lexicaux ne peut pas se limiter à dégager les forces de l'écriture en fonction de l'identité étrangère de l'auteure⁴⁷³, mais se

⁴⁷² Assia Djebar, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

⁴⁷³ Ainsi, nous éviterons une analyse semblable à ce qu'ont fait les critiques à propos de l'écriture, par exemple, de Nancy Huston (Voir Névine El Nossery qui dit que la quête identitaire « passe nécessairement par la langue » (390) d'écriture, dans « L'étrangeté rassurante de la 'bi-langue' chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, no. 3, 2007, p. 389-397), Assia Djebar (Voir Anthère Nzabatsinda, « Le français langue marâtre d'Assia Djebar : Enjeux d'une écriture de belligérance », *LittéRéalité*, vol. 14, no. 2, 2002, p. 51-60) ou les auteurs nationaux algériens (Voir Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française: vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985; Abdallah Mdarhri Alaoui, « Francophonie et roman algérien postcolonial », dans *Littératures postcoloniales et francophonie*, Bessière et Moura (dir.), Paris, Champion, 2001, p. 43-66).

doit de porter sur la capacité des écrivaines, en tenant pour acquis que la langue d'écriture est le français, de positionner la femme en tant que sujet de son discours. Autrement dit, il importe de souligner, en demeurant proche du texte, l'agentivité qui se dégage sur le plan intratextuel.

En fait, le statut de la femme-sujet, la femme agente, est établi à travers un corpus qui ose traiter des sujets tabous. Les écrivaines osent parler de leurs expériences en insistant sur leur vécu. Tout d'abord, dans *Sous le jasmin la nuit*, il y a un champ lexical qui se développe à travers plusieurs nouvelles quant au corps féminin. Dans la nouvelle « Sous le jasmin la nuit », Bey qualifie certains substantifs en ajoutant une série d'adjectifs entre crochets après les mots en question. C'est l'ensemble de ces adjectifs qui définit le champ lexical. D'abord, il y a le mot « corps », celui de la femme, qui est qualifié ainsi : « [offert pris labouré] » (SJN 11). Plus loin, le corps de la femme est « habité, [absent, refermé, attentif] » (SJN 18). Ainsi, son corps est possédé par quelqu'un d'autre et même si elle l'habite, elle est absente et refermée sur soi. Pourtant, le dernier adjectif le qualifie d'attentif, ce qui implique une certaine prise de conscience par rapport à l'état de son corps. Elle n'est donc pas inconsciente; elle est active mentalement même si elle a du mal à être active de façon physique. C'est effectivement l'attention qu'elle porte à son corps qui la pousse à observer ses relations et à s'observer et qui lui permet finalement, à la fin de la nouvelle, de se rebeller contre l'oppression du mari.

Les gestes de la femme sont aussi qualifiés : « [domptée soumise vaincue] » (SJN 20). Cependant, elle n'écoute pas, c'est-à-dire elle ne se soumet pas aux descriptions qu'on fait d'elle. Elle mène un combat pour renverser le pouvoir de son mari. Dans la dernière section du texte consacrée à sa révolte, il n'y a plus de crochets pour enfermer les adjectifs

qui la décrivent. Tout est raconté à la voix active : « Elle avance dans un dédale de rues, meurtrie, les mains en sang à force de se heurter aux murs qui la cernent. Se retenir pour ne pas tomber. Elle contourne d'immenses bûchers traverse les saisons elle avance ne se retourne pas guidée par les couleurs qui barrent son horizon » (SJM 20). Elle trouve finalement la force de se battre contre les pouvoirs qui l'entourent en trouvant sa voix, un « long hurlement qui sort d'elle et se fracasse contre nos silences » (SJM 21). Les silences de qui? Des femmes qui se trouvent dans une situation semblable. Ainsi, la voix de la protagoniste a un effet sur les autres femmes. En plus de pouvoir rejeter les qualificatifs qui lui sont imposés, elle avance son corps, active sa voix et, surtout, elle renverse le pouvoir de l'homme. Son pouvoir est davantage connoté par l'usage des mêmes crochets qui contiennent à présent des qualificatifs, sauf que cette fois-ci, ils décrivent l'impuissance de l'homme et de son outil principal pour exercer son pouvoir : « Il lève le bras comme pour elle ouvre les yeux, surprend le geste, la main levée [hésitante tendue indécise] la main qui tremble » (SJM 21).

On retrouve également dans *Le Fou de Shérazade* une réflexion sur la manière dont les femmes peuvent briser le modèle qu'on leur impose. En effet, Sebbar arrive à remettre en question la transmission des images stéréotypées grâce à la scène où la mère de Shérazade, accompagnée de son autre fille, Mériem, rendent visite à un marabout. Elles y sont allées parce qu'elles s'inquiètent de Shérazade et de son style de vie. Dans la petite salle d'attente il y avait plein,

de femmes comme elles, même des Françaises. [...] Elles étaient là pour leur fille, grève de la faim contre un mariage forcé, grève du lit contre **un mari violent**, grève des enfants pour la pilule... Fugue, drogue, prostitution, prison... refus de l'école, du travail de la maison, du travail à domicile... Tentatives de suicide, avortements ratés... Le marabout, que pouvait-il faire pour que toutes ces filles soient comme

leur mère? **Pieuse, obéissante, soumise, respectueuse, patiente, travailleuse, réservée, serviable, affectueuse...** Les qualités d'une bonne épouse, bonne mère, bonne musulmane. Peut-être ces femmes n'étaient pas ce qu'elles devaient être? (FS 80 c'est nous qui soulignons).

Ce commentaire est intéressant parce que ce sont les mères qui veulent imposer des standards à leurs filles. De cette façon, la mère impose aux filles l'oppression patriarcale sous forme de normes auxquelles il faut adhérer. En outre, pour parvenir à les subjuguier, les mères ont recours à un homme, le marabout. Ainsi, les mères, les vieilles femmes, cherchent l'appui d'un homme afin d'être capables de contrôler leurs filles. En refusant de se conformer aux normes prônées par leur famille, les filles, dont Shérazade, deviennent des femmes agentes tout comme la protagoniste de la nouvelle de Bey. Les deux femmes fournissent un modèle agent aux filles de la jeune génération qui ne veulent plus adhérer aux injustices et aux contraintes imposées par le patriarcat.

Bien que les raisons pour lesquelles la mère est inquiète ne soient pas explicitées, il est possible d'en déduire quelques-unes en comparant les actions et les opinions de Shérazade et celles de sa mère. La mère de Shérazade représente la femme de l'ancienne génération qui reste chez elle et qui ne quitte jamais sa famille et son mari. La voix narrative nous explique que même le voyage pour voir le marabout était pour elle « si loin » qu'il fallait dépendre des connaissances de Mériem qui « avait [le] plan de métro » (FS 80) pour y aller. Par contre, Shérazade est toujours en mouvement. Elle a d'ailleurs quitté la maison familiale, chose que la mère ne comprend guère (FS 81). La mère souligne la différence entre elle et sa fille en disant que bien que ses amis croient que Shérazade « trouverait facilement un travail et un mari... Un diplôme français et ses yeux verts, qui dirait non » (FS 79), elle pense plutôt que ce sont ces mêmes choses qui lui « ont porté malheur » (FS 80). Même la relation qu'entretient Shérazade avec Julien s'oppose à celle de la femme

« parfaite », « soumise » et « obéissante » : Shérazade est libre, « imparfaite » et soumet Julien à ses propres désirs.

Tout comme Shérazade qui contrôle la relation qu'elle entretient avec Julien, Nadia domine Hassein dans *La Soif* de Djébar. Puisqu'elle a déjà quitté son fiancé et verbalisé son intérêt pour le mari de Jedla, Nadia représente de toute évidence la femme libre qui ne se plie pas devant les contraintes sociales et religieuses quant aux relations homme-femme. La langue française permet à Nadia de s'épanouir dans sa relation avec Hassein et d'exercer son pouvoir de femme : « Quand pour la première fois, nous nous trouvâmes seuls, je fus désappointée par son humeur. Je m'étais habituée à son mordant, à son cynisme. Cela donnait à nos conversations un rythme cinglant qui m'excitait — en somme : la meilleure forme d'un duel » (LS 62). Le terme « duel » qualifie bien les échanges discursifs du couple puisqu'il souligne non seulement que les personnages ont des rôles opposés, mais aussi que chacun détient une part du pouvoir; ils sont seuls à se battre l'un contre l'autre à l'aide de leurs propres compétences.

Ses qualités d'oratrice lui octroient une position de pouvoir dans la relation. Elle avoue : « Un homme veut une femme parce qu'il a froid; pour cette seule raison ils cherchent tous à se frotter si souvent au plaisir. Pauvres petits vers qui tous, un beau jour, finissent par se prendre pour des dieux! Moi, je n'aime pas les dieux » (LS 65). Ainsi, elle refuse d'être la femme qui chasse l'homme qui se considère comme un dieu. C'est la raison pour laquelle elle sourit, « flattée » en diagnostiquant « que Hassein [l]'aimait, et ne voulait pas se l'avouer » (LS 64). L'amour devient un outil pour définir le rapport de force entre l'homme et la femme. En fait, quand Nadia tombe amoureuse de Hassein et se rend compte que son pouvoir en est diminué, elle se fâche :

Je ne sais comment je fus brusquement dans ses bras, contre sa poitrine. Je ne cherchais pas à me débattre. Une espèce de soumission s'empara de mon corps, une mollesse que je connaissais bien. Il me prit les lèvres avec une violence qui soudain me fit peur. [...] Puis, il tourna le dos et disparut dans le noir. Je restai plantée sur le seuil; je suivis des yeux son dos large qu'absorba la nuit. Une colère me souleva. Je rentrai rêveuse, mécontente de moi (LS 64).

Elle réagit d'ailleurs de la même façon quand Jedla la convainc de séduire son mari, Ali. Puisque Nadia ne veut pas être celle qui chasse son dieu, elle trouve que le rôle de séductrice équivaut à une perte de contrôle : « Alors tu acceptes, oui ou non? Je répondis d'un ton faussement **léger, vaincue, enfermée** pour toujours dans ses plans et son drame [...]. Je m'étais **soumise, humiliée — vendue** » (LS 112 c'est nous qui soulignons). Il est à noter que ce sont les mêmes qualificatifs que ceux que nous trouvons dans le récit de Bey qui reviennent dans ce roman; quand elle est en position subordonnée, la femme se sent humiliée, vaincue et enfermée. Or, Nadia se libère d'Ali et pendant un certain temps elle quitte Hassein également. De nouveau seule, face à la vie qui était « ce déchaînement, ces insultes, ce viol », Nadia se dit « enfin libérée » (LS 117). En d'autres mots, la protagoniste a l'impression de surmonter les défis associés à vivre une relation amoureuse en égalité.

Le champ lexical transmet l'idée de surmonter des défis qui résultent des normes sociales dans l'œuvre de Bey a d'ailleurs fait l'objet d'une l'analyse textuelle de Soler. En fait, Soler met l'accent sur « le fécond champ lexical », qui a pour « objet d'insister sur le caractère insurmontable des obstacles⁴⁷⁴ », constitués des mots ou des expressions suivants : « montagne couronnée de pics tranchants », « le mur », « cogner » (SJN 91), « infranchissable frontière », « entrelacs inextricables », « arguments violemment assénés » (SJN 92). Tous ces mots et ces expressions se trouvent dans les deux premières pages de la

⁴⁷⁴ Ana Soler, *loc. cit.*, p. 101.

nouvelle. Comme le note Soler, la fille se voit « acculée à recourir au mensonge⁴⁷⁵ » afin de se libérer de l'autorité de son père.

Or, vers la fin de la nouvelle, la narratrice dit : « Ainsi, il suffit de s'arranger avec la vérité pour faire une brèche. Pour entamer le mur. Et voilà! C'est ainsi qu'on peut avancer. À pas feutrés, enrobés de mensonges » (SJN 95). Dans son analyse, Soler n'aborde pas l'idée que la fille réussisse à contourner le pouvoir du père. Pourtant, elle arrive à sortir après l'école « pour aller muser, le nez au vent. Pour faire les boutiques. Tout simplement » (SJN 98). Soler choisit donc de souligner plutôt le fait que la petite fille avoue que sa liberté est « étroitement surveillée » (SJN 98) et qu'elle est accompagnée d'un sentiment dans « l'arrière-gorge de dégoût de soi » (SJN 97). Ainsi, la fille musulmane est réduite à choisir entre la soumission aux règles injustes du père et la dégradation de son caractère parce qu'elle doit mentir à son père pour échapper à ses règlements. De cette manière, Soler met l'accent sur l'impuissance de la fille et ne lui accorde aucun pouvoir décisionnel.

Néanmoins, une lecture quelque peu optimiste est aussi possible. Quelquefois, il est nécessaire de tout remettre en question, même nos propres actions. L'ascension vers le statut d'agente est un parcours individuel et n'oblige pas la femme à être parfaite. L'important ici est que la fille ait repoussé les limites de ce qu'elle connaissait. Elle n'a pas tenu pour acquis le pouvoir du père et elle a écouté ses propres besoins et désirs dans le but de poursuivre des expériences qui lui étaient essentielles. Dès lors, comme la narratrice le dit, elle pourrait être en mesure de mieux juger des situations futures pour que « bien plus tard » (SJN 99), quand elle deviendra mère, elle sache répondre différemment aux questions de sa fille. Autrement

⁴⁷⁵ *Ibid.*

dit, ses actions et les conséquences qu'elles entraînent servent à changer éventuellement les générations futures. Ainsi, la fille devient agente grâce au fait qu'elle a su interroger le système et sait s'écouter.

Les champs lexicaux qui se trouvent dans *Avant les hommes* de Bouraoui et *Le Fou de Shérazade* de Sebbar relèvent des mêmes objectifs. Ils connotent tant la tentative de renversement des pouvoirs dominants que la quête d'agentivité. Si, chez Bey, il est question d'une fille qui remet en question l'ordre social en se servant de la syntaxe et de la grammaire françaises pour souligner l'oppression patriarcale, d'où le titre de la nouvelle « Nonpourquoi parceque », chez Bouraoui et Sebbar, le langage se transforme différemment en outil de subversion dudit pouvoir dominant. Sachant qu'ils font partie de la première génération dite beure de leur famille, les protagonistes adoptent volontairement un vocabulaire argotique français pour faciliter leur intégration socio-culturelle. Aussi, le développement des champs lexicaux qui relèvent de l'argot français est-il une technique adoptée par les auteures afin de refléter les réalités actuelles des personnes d'origine maghrébine en France. Ces choix intratextuels révèlent la capacité des auteures à traiter des problématiques contemporaines auxquelles font face les jeunes beurs, surtout si nous comparons, par exemple, le premier roman de Bouraoui à son dernier, ou la trilogie de Sebbar à ses autres romans. Chez Sebbar, il est évident que la thématique principale est celle de la quête identitaire beure et les défis socio-politiques et culturels qui y sont rattachés⁴⁷⁶; d'où la présence d'un vocabulaire français argotique qui est absent dans d'autres récits qui suivent. De même, *La voyageuse interdite* traite d'une thématique entièrement algérienne et ne fait aucune référence à un contexte français, géographique, socio-politique ou autre. Or,

⁴⁷⁶ Voir notre analyse dans la troisième partie de cette étude, chapitre quatre, deuxième section.

Avant les hommes, publié en 2007, parle explicitement des problèmes relatifs à l'intégration et de la génération beure. L'adoption d'un vocabulaire français argotique chez Jérémie, le narrateur du roman, va ainsi de soi.

Plus précisément, le vocabulaire nous situe dans un contexte contemporain français des jeunes et leur monde qui est influencé par le sexe, la drogue et l'interdit. Au lieu de parler d'« homme », on emploie le terme « mec » (AH 12), terme connoté sexuellement qui insiste sur le statut d'amant dudit homme⁴⁷⁷. De plus, le vocabulaire est associé à des pratiques transgressives qui se rattachent aux mœurs plus libérales que celles d'une famille musulmane pratiquante. Prenons à titre d'exemple le fait que Jérémie fume « du shit » (AH 16), un terme qui s'inspire du juron anglais pour désigner la marijuana. Certaines expressions désignent l'action de boire de l'alcool, notamment le verbe « tiser » (AH 61), ainsi que l'expression « trouver quelque chose sexe » (AH 35). Cette dernière est doublement transgressive, car non seulement parle-t-on de la sexualité, mais on le fait dans un contexte d'homosexualité.

Pareillement, chez Sebbar, nous retrouvons l'équivalent féminin du terme « mec », le mot « nana » (FS 84) et certaines expressions comme « draguer » (FS 84) et « cinglé » (FS 114), qui relèvent tantôt du champ lexical de la sexualité, tantôt du champ lexical de tout ce qui est en dehors de la norme. Dans les deux cas, un vocabulaire français adopté par un personnage ayant des racines maghrébines aide à créer une identité hybride typique des jeunes beurs. Alors que certains verront cette hybridité comme étant une preuve du fait que la génération beure se trouve piégée dans un entre-deux culturel, cette hybridité peut aussi

⁴⁷⁷ Certains croient que ce terme puise ses racines dans le mot « maquereau », ce qui renforce davantage notre lecture. Voir Henriette Walter, *Le français dans tous les sens*, Paris, Laffont, 1988, p. 239-240.

être perçue comme la capacité d'apprivoiser de nombreux éléments identificatoires dans le but de se créer une identité qui ne se conforme pas aux normes sociales et qui réussit à mieux dire⁴⁷⁸ le sujet beur. Cette idée se rattache également au concept du *Third Space of Discourse*. Le discours hybride qui n'est ni tout à fait français ni entièrement arabe circonscrit un espace tiers où le sujet (agent) beur peut s'épanouir.

En fait, cette écriture qui reflète l'identité hybride non seulement des Beurs, mais de la femme algérienne se rattache à notre conception du sous-habitus. L'emploi d'un vocabulaire arabe sert à cerner l'habitus principal arabe dont font partie toutes les femmes du corpus (auteures et personnages) ainsi que les personnages masculins. Toutefois, le vocabulaire français — qu'il soit argotique ou non — aide à délimiter davantage le sous-habitus au féminin en parlant du corps féminin, du renversement des pouvoirs patriarcaux et de l'identité hybride. Le fait que nous retrouvons des techniques semblables parmi les écrivaines, en plus des mêmes cibles patriarcales et coloniales à renverser, donne appui à notre hypothèse sous-jacente, à savoir la définition d'un sous-champ littéraire algérien au féminin.

III. La signification de l'onomastique

Il est également possible de retrouver des techniques partagées par les écrivaines du corpus en ce qui a trait à l'onomastique et de dégager plusieurs tendances thématiques et identitaires, notamment la relation entre la tradition et la modernité ainsi que le sens qui sous-tend les noms de femmes jouant un rôle central dans les récits du corpus. Selon Frédérique Biville,

⁴⁷⁸ Dans le sens accordé au mot par Charles Bonn dans son ouvrage, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 189.

[l']onomastique, envisagée dans la perspective de l'intertextualité, prend une tout autre dimension, bien plus large, à la fois comparative et évolutive, qui engage la recherche dans des directions multiples. Elle conduit à s'interroger sur les personnages dénommés, sur leur statut historique ou fictif; sur l'origine linguistique des noms propres et la langue employée : sa nature, [...], son niveau, soutenu ou familier; sur la diversité des genres littéraires et les rapports qu'ils entretiennent entre eux; sur les stratégies visées par l'auteur, simplement informatives ou axiologiques, ludiques ou esthétiques, sans oublier, bien sûr, la question, plus théorique, du statut du nom propre⁴⁷⁹.

Elle continue en disant qu'en « matière d'onomastique, l'intertextualité peut se comprendre comme une simple mention ou reprise de nom propre, à visée communicative et informative »⁴⁸⁰. Ainsi, notre analyse portera sur les noms propres qui reviennent à l'intérieur même de l'œuvre d'une écrivaine, c'est-à-dire de façon intratextuelle, ainsi qu'à l'intérieur de notre corpus. Il sera question de dégager la signification des choix de noms dans la culture arabe ainsi que la fonction agente liée au choix de certains noms pour les personnages principaux féminins des récits. En effet, la fonction agente n'est parfois évidente qu'en considérant la source ou une occurrence intertextuelle particulière du nom. Il importe également de traiter de la question de l'onomastique pour ce qui est des personnages masculins afin de déceler l'agentivité intratextuelle présente à ce niveau.

D'abord, il est nécessaire de revenir sur la nouvelle « Improvisation » dans *Sous le jasmin la nuit* où la narratrice, une femme arabe, nous décrit l'importance des choix de noms et le sens derrière certains choix. En disant qu'elle s'appelle Leïla, elle précise qu'elle « aurai[t] préféré être la lumière, Nour » puisque Leïla veut dire « la nuit [...] ténèbres et velours... obscurité et silence » (SJN 50). Elle ne veut pas s'identifier au sens accordé à son

⁴⁷⁹ Frédérique Biville, « L'onomastique un axe de recherche privilégié de l'équipe *Romanitas* », dans *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*, Frédérique Biville et Daniel Vallat (dir.), Lyon, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 41, Série Linguistique et Philologique 5, 2009, p. 11.

⁴⁸⁰ *Idem.*, « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Perspectives », *op. cit.*, p. 34.

prénom qu'on lui a imposé. En fait, pour éviter l'ombre de ce nom, et pour mieux s'intégrer à la culture française, elle « a supprimé le deuxième L de [s]on prénom, un L en moins, ou une aile, et ça donne Léïa, ça passe mieux ici » (SJN 50). Ainsi, la femme a transformé son nom, d'origine arabe, pour mieux paraître en France, pour se débarrasser à la fois des connotations sombres rattachées à son nom en arabe et des connotations culturelles qui influencent son intégration.

Le sens accordé au prénom Leïla est repris chez Djébar dans son premier roman, *La Soif*. Une des sœurs de la protagoniste qui s'appelle Leïla représente la présence de la culture arabe. Nadia explique que Leïla est en fait sa demi-sœur, qu'elles partagent un père, mais que la mère à Leïla vit dans un village lointain et parle « l'arabe avec un accent trop prononcé » (LS 80). De même, Leïla est la seule dans la famille à parler arabe à Nadia. Ce personnage s'oppose à la protagoniste, Nadia, d'origine moitié française qui est qualifiée de femme libre et de femme forte. Dérivé du nom épelé en arabe, Nâdya, et du verbe *nadaha*, le prénom signifie « appeler ». Si nous jugeons le personnage en fonction du sens de son prénom, nous pourrions dire que ce dernier évoque une certaine agentivité. Nadia est celle qu'on appelle pour de l'aide (dans le cas de Jedla qui veut se débarrasser de son mari) et elle est celle qui représente plusieurs actions synonymes du verbe appeler, à savoir exprimer, nommer, entraîner, exiger, prononcer. De même, dans une optique intertextuelle, le personnage principal du roman *Au commencement était la mer* de Bey, publié près de quarante ans après celui de Djébar, incarne les mêmes qualités agentes. Nadia avoue son amour pour Karim, exprime ses désirs tout comme la première Nadia et entraîne sa propre mort en exigeant que son frère la tue pour illustrer les injustices envers la femme musulmane.

Ensuite, nous retrouvons le prénom Myriem ou Mériem dans trois des romans du corpus, à savoir *La Soif* et *Ombre sultane* de Djébar ainsi que *Le Fou de Shérazade* de Sebbar. Une femme au nom de Meriem se trouve également dans la nouvelle « Sur une virgule » dans *Sous le jasmin la nuit* et s'oppose au homologue français de sa fille, Marie. De fait, la mère Meriem est l'instance arabe de la Française Marie, ayant toutes deux à peu près le même âge. La protagoniste dit qu'elle « n'aime pas penser à Marie sous les traits d'une femme, une femme qui pourrait ressembler à [s]a mère » (SJN 78). C'est peut-être parce que, pour la protagoniste, Marie représente la liberté d'expression et d'amour alors que sa mère « ne comprend pas [s]on insistance et envie » (SJN 78) de pénétrer dans cet univers.

Les autres femmes qui s'appellent Mériem (ou Myriem) occupent des rôles de femmes traditionnelles, silencieuses, et à la limite soumises. Dans *La Soif*, la sœur Myriem représente la femme traditionnelle au foyer, mariée, qui encourage Nadia à faire de même : « Tu devrais y penser sérieusement. C'est le moment de songer à te marier » (LS 66). Dans *Ombre sultane*, la fille d'Isma s'appelle Mériem et malgré le fait qu'elle a « six ans » (OS 10), elle affiche « un sérieux de femme » (OS 19). Ainsi, toutes deux font écho aux normes culturelles traditionnelles reliées à l'épouse idéale.

Enfin, dans le roman de Sebbar, Mériem joue également le rôle de la sœur traditionnelle qui se tient à côté de la mère et qui prêche les valeurs classiques de la famille arabe. Toujours avec sa mère, que ce soit pour aller voir le marabout au sujet du destin de sa sœur Shérazade (FS 80) ou que ce soit pour aller interroger le réalisateur (FS 110) et Julien à propos du tournage du film, Mériem est l'ombre de la mère. Elle sert d'intermédiaire entre la sœur qui cherche sa liberté en fuguant et la mère qui croit sa fille morte. Le roman se

termine sur les paroles de Mériem, qui dénonce finalement les comportements de la mère, notamment les problèmes qu'éprouve la mère à distinguer entre la réalité et l'imaginaire : « Imma! Imma! Tu deviens folle! Shérazade n'est pas morte. C'est le film... » (FS 203). Le roman se clôt donc sur la prise de parole et la prise de conscience de Mériem qui voit de ses propres yeux la réalité de la liberté qu'a trouvée sa sœur.

De manière similaire, le nom de la protagoniste de ce même roman, Shérazade, est sans doute celui qui est le plus reconnu et le plus étudié. Dans son étude sur le mythe de Schéhérazade, Deville rejoint les propos de Biville sur la fonction intertextuelle de l'onomastique en précisant que : « *Both Western and non-Western Francophone authors started to use Sheherazade as a vehicle for refuting hegemonic colonial and patriarchal domination, because, in both contexts, she is a multicultural figure who also displays an overt link between women, political power and orality*⁴⁸¹ ». Sebbar joue de ce mythe en changeant l'épellation du prénom en lui enlevant une syllabe pour faire : Shérazade. Comme le mentionne Kian,

il faudrait peut-être souligner que ce n'est pas par hasard que Sebbar a choisi le nom Shérazade. Selon *l'Oxford Dictionary of First Names*, le nom "Shahrzad" comprend deux parties : *Shahr* qui veut dire *ville* et *zad* qui veut dire *personne*. Ces deux mots persans ont été combinés pour former étymologiquement, un nom qui cherche ses racines dans la ville⁴⁸².

Sa présence dans les villes et les villages du monde vient naturellement.

Or, la transformation du prénom qu'effectue Sebbar permet à Shérazade de se faire une nouvelle identité contemporaine et hybride. Comme le note Deville, c'est dans *Le Fou de Shérazade*, le dernier volet de la trilogie, que la protagoniste récupère la syllabe perdue,

⁴⁸¹ Jennifer Suzanne Deville, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁸² Soheila Kian, « La traversée des frontières : Ecritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar », Thèse doctorale, University of California, 2002, p. 112.

« *thereby referring to herself as “Shéhérazade”, and thus a woman of Maghrebian origin*⁴⁸³ ». Cela rejoint l'idée de Lionnet selon laquelle Shéhérazade représente « *the paradigmatic postcolonial subject*⁴⁸⁴ » qui est capable de se créer une nouvelle culture « mosaïque, significative de sa vie en France⁴⁸⁵ ». Cette mosaïque ou cette identité hybride, se construit à travers l'adoption volontaire des pseudonymes. Shéhérazade remet en question les idées préconçues en incitant un voyageur à la voir autrement : « Vous êtes sûr? Et si j'étais une Israélienne du Maroc? Pourquoi pas? » (FS 169). À travers la trilogie, elle se fait appeler Camille, Rosa, Balkis et finalement dans le dernier volet Shéhérazade⁴⁸⁶. L'adoption de plusieurs pseudonymes ne fait que souligner la complexité des multiples couches identitaires de la protagoniste.

Par ailleurs, la protagoniste et narratrice du deuxième volet de la trilogie djebarienne, Isma, possède également un prénom qui met l'accent sur l'identité traditionnelle de la femme. En effet, Isma se présente dès la première ligne du texte en se distinguant de sa contre-partie, Hajila. Mildred Mortimer précise que le prénom Isma signifie « écouter »⁴⁸⁷ en arabe. Ainsi, Djebbar subvertit la conception traditionnelle qu'évoque le nom de ce personnage féminin en lui accordant tout le pouvoir narratif. De fait, le monopole narratif qu'a Isma devient une manière de renverser l'image du rôle traditionnel de la femme arabe, silencieuse, voire à l'écoute. Elle est ainsi née dans l'écoute, mais elle parvient à parler, à se libérer et à enseigner à une autre femme comment trouver sa propre liberté. Cela souligne

⁴⁸³ Jennifer Suzanne Deville, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸⁴ Françoise Lionnet, *loc. cit.*, 1997, p. 62.

⁴⁸⁵ Soheila Kian, *loc. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁶ Michel Laronde fait le bref tour de cette question dans son ouvrage collectif, *Leïla Sebbar, op. cit.*, où il propose que deux lectures intratextuelles de l'onomastique sont possibles : une première qu'il nomme horizontale parce que la lecture « se fait dans le même registre » et une deuxième qu'il nomme verticale puisque le nom du personnage « participe à une autre thématique » (43).

⁴⁸⁷ Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 1995, p. 18.

l'idée selon laquelle la femme agente se renouvelle non pas en reniant tout court ses racines et ses origines, mais en faisant preuve d'actes et de prises de conscience agentes qui renégocient les limites traditionnelles imposées par le prénom. Djébar semble suggérer, contrairement à Bey, que la femme peut garder un prénom ancré dans la tradition en même temps qu'elle parvient à franchir des barrières circonscrivant l'espace dans lequel l'emprisonne le poids du patriarcat et de la tradition.

Finalement, l'acte de se libérer des contraintes traditionnelles est mis à l'œuvre dans le récit plus récent de Sebbar, *La jeune fille au balcon*, grâce à l'onomastique de plusieurs personnages féminins. Le prénom de la protagoniste de la première nouvelle du recueil, Mélissa sert, tout comme les autres techniques qu'adopte Sebbar, à mieux refléter la réalité de la jeune génération algérienne ou beure. En fait, l'octroi du prénom occidentalisé, Mélissa, à la fille principale du récit tranche, de façon efficace, entre la tradition et la modernité. Nous retrouvons la même technique dans la nouvelle « Vierge folle, vierge sage » où les jumelles Dina et Dora représentent les dichotomies incarnées par les filles musulmanes : permis/pas permis; acceptable/non acceptable; tradition/transgression. Les filles auraient pu avoir d'autres prénoms, à savoir Aïsha et Fatima ou Solaya et Yasmina, mais le frère ne voulait pas qu'elles aient des noms trop traditionnels (JFB 110). Le fait même de transmettre le soin qu'accompagne le processus de nomination des filles s'oppose tout à fait à l'onomastique des personnages masculins.

En fait, il existe deux pôles quant à l'onomastique des hommes. Le protagoniste-narrateur du roman récent de Bouraoui, Jérémie, représente, tout comme Mélissa, Dina et Dora, la réalité contemporaine des Maghrébins vivant en France. Le même commentaire pourrait se faire pour Julien, du *Fou de Shérazade* qui a du mal à définir son identité mixte.

Nous retrouvons tout le contraire chez Djébar dans le roman le plus ancien, *La Soif*, à savoir deux personnages masculins qui représentent la tradition et les mœurs qui y sont rattachées. Ces derniers s'appellent Ali et Hassein, deux noms arabes traditionnels. Entre les deux pôles, c'est-à-dire entre la tradition et la modernité, se trouve un vide. Que ce soit le mari d'Isma et Hajila, le futur mari de la narratrice Fikria dans *La voyageuse interdite*, l'homme riche qui subventionne le film dans lequel paraîtra Shérazade, tous sont anonymes.

L'anonymat dans lequel les auteures plongent les personnages masculins est en fait une technique d'agentivité intratextuelle qui permet aux écrivaines d'insister sur l'identité féminine. En outre, cette technique fait le contrepoids à la réification des femmes de la part des hommes. Prenons à titre d'exemple l'essai de Sebbar qui soulignait le fait que l'homme, parti en France, n'écrivait pas à sa femme, mais à « la maison ». En effet, en insistant sur les noms des femmes ainsi que le sens de ces derniers qui est défini soit par l'étymologie soit par les récurrences intertextuelles, les écrivaines parviennent à mettre l'accent sur le rôle actif que jouent les personnages féminins. Cela s'oppose au statut d'*in-fans* ou d'objet que les femmes se sont vu attribuer non seulement dans les romans ou les œuvres orientalistes, notamment dans les tableaux d'Ingres ou de Delacroix ou dans les récits des écrivains français du XIX^e siècle, mais aussi dans les récits nationaux et nationalistes patriarcaux, notamment *Nedjma* de Kateb Yacine. Le rôle actif, défini et précis des personnages féminins est central dans le développement des thématiques ainsi que des problématiques récurrentes dans l'ensemble du corpus. Le dernier chapitre se concentre principalement sur trois éléments thématiques, à savoir la redéfinition de l'espace; le personnage féminin, son regard et ses actions; et la solitude et la solidarité.

Chapitre quatre : L'exploration des thématiques associées à la femme agente

I. La (re)définition de l'espace

Dans les études menées sur la littérature algérienne, ou maghrébine en général, il est souvent question de la thématique d'espace. Dans une optique postcoloniale, l'analyse de l'espace sert à remettre du pouvoir aux anciens colonisés qui se posent comme maître de leur terre. De l'œuvre de Mouloud Feraoun ou de Mohammed Dib, on dit que ce sont les descriptions exhaustives de l'espace ainsi que la prise de contrôle narrative qui rendent le colonisé sujet du récit accordant une certaine autorité aux auteurs algériens de *dire* leur propre existence. Ainsi, dans une perspective féministe et agentiviste, la redéfinition de l'espace normalement occupé par les hommes peut être considérée comme un acte intratextuel de l'agentivité.

Au sujet de l'espace au féminin, Joëlle Vitiello remarque que « l'étroite surveillance des femmes dès qu'elles franchissent le seuil de la maison paternelle ou conjugale revient comme un leitmotiv à travers les romans/autobiographies de femmes maghrébines⁴⁸⁸ ». Dans l'œuvre de Djébar, l'espace féminin par excellence est le hammam et c'est à travers l'exploration de ce lieu que Djébar « nous entraîne à la découverte d'un monde "autre" », c'est-à-dire un monde « féminin divers, multiple, complexé, qui ne se pose pas en victime, mais utilise les traditions pour résister et s'affirmer en tant que collectivité⁴⁸⁹ ». Comme

⁴⁸⁸ Joëlle Vitiello, « Écriture féminine maghrébine et lieux interdits », *Notre Librairie*, Numéro spécial : Nouvelles Écritures féminines, vol. 117, 1994, p. 84.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 85, 86.

nous l'avons vu ailleurs dans notre étude, cet espace, le hammam, est propice aux échanges féminins et devient le lieu où Isma fournit la clé dont Hajila a besoin pour se libérer.

Toutefois, dans *Ombre sultane*, le hammam est peu décrit. Nous retrouvons quelques détails au sujet des eaux purificatrices, notamment la réaction d'Isma en ce qui concerne ce lieu : « Moi, si je devais prier, ce serait dans cette nudité du bain, corps inondé, exsudant. Je ne m'oublie que dans les brumes de vapeur brûlante. [J]e ne m'abîme que dans l'eau mère » (OS 197). Djebbar insiste sur la fonction du hammam, « le bain maure, qui sert de dortoir aux ruraux de passage, devient un harem inversé, perméable — comme si, dans la dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de renaissance nocturne » (OS 198). Pourtant, son rôle demeure ambigu en raison du fait qu'on surnomme ce lieu la « prison liquide ». Il y a toutefois dissolution des peaux mortes, « transfusion » et jaillissements des « éclairs de connivence » (OS 198) et c'est également un lieu propice aux échanges féminins et à l'octroi de la liberté aux femmes soumises, surtout pour Hajila.

Dans le recueil de Sebbar, *La jeune fille au balcon*, le hammam comme lieu féminin occupe une place positive et importante. La narratrice Mélissa raconte comment la mère assiste aux rencontres hebdomadaires au hammam avec ses voisines, et ce, parce que « l'eau manque dans les maisons » (JFB 21). L'eau, voire le hammam, est considérée comme un « trésor » (JFB 21) et est juxtaposée à l'image qu'évoque le balcon, l'extension de la prison chez soi. Alors que le dehors est normalement un espace réservé aux hommes, la jeune fille goûte à la liberté que sa mère ressent en allant au hammam quand elle sort sur le balcon, à cheval entre l'espace clos de l'appartement et l'espace du dehors proprement dit. De cette manière, le « trésor » de Mélissa devient le balcon, un espace hybride où elle peut

s'impliquer dans la réalité du dehors sans devoir aller à l'encontre des règles imposées par le père.

Or, dans la dernière parution de Djébar, l'auteur revisite cet espace féminin qu'elle explore à peine dans *Ombre sultane*. Puisque ce dernier roman de Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, est le plus ouvertement autobiographique, l'importance accordée au hammam est rendue davantage personnelle à l'aide d'une partie qui y est entièrement consacrée. Ce sixième chapitre de la première partie du roman comporte cinq épisodes, ou mouvements, consacrés à la description détaillée du vécu féminin dans cet espace clos, cet espace réservé aux femmes, mais dans lequel a pénétré le regard masculin depuis l'invasion de Delacroix et les fantasmes orientalistes. Ce chapitre sert, finalement, à mener une dénonciation double : d'abord de l'image sexuée des corps féminins en espace clos (que ce soit le harem de Delacroix ou le bain turc d'Ingres); et ensuite du pouvoir que l'homme orientaliste a cru s'octroyer en prétendant comprendre cet univers et les rituels qui y ont lieu.

Le rituel est d'abord rendu personnel en raison de la mise en contexte dès la première page : « chaque jeudi après-midi, ma mère et moi (j'ai alors quatre ans, puis cinq, puis six) nous y prenons place avec sérénité, comme dans un véritable salon » (NMP 59). Les expériences des femmes sont décrites de façon à ce que se dessine un tableau, ce dernier s'opposant à la connotation sexuelle des toiles d'Ingres ou de Delacroix. Les femmes sont accueillies dans la salle d'attente dite « fraîche, bruissante de lointaines rumeurs, de ruissellement d'eaux à l'arrière de l'écho des voix criardes de baigneuses à demi nues, régnant sur les salles intérieures, leur peau sans doute déjà rougie par la chaleur humide » (NMP 59). La mère de la jeune fille est reconnue facilement par les autres baigneuses, puisqu'elle est la femme du maître d'école. La fille reçoit aussi une attention particulière.

Avec sa mère, elle pénètre le cercle de baigneuses « épaules dénudées, cheveux mouillés » (NMP 60); chacune observant sa mère « dont l'arrivée continue d'être célébrée » (NMP 60). Il est à noter que les baigneuses sont toutes « encombrée[s] d'une marmaille d'enfants qui les attendent en gémissant ou en chantonnant » (NMP 60). Ainsi, le rassemblement des femmes de tout rang de la société se fait entre mères et enfants, créant une sorte de solidarité féminine loin de l'image sexuée et hiérarchisée chez Delacroix et Ingres.

De même, les descriptions des corps, quoiqu'elles évoquent la nudité, soulignent la beauté raffinée et l'élégance au lieu de la sexualité; d'où la mention des voiles de satin, surtout celui de la mère de la narratrice qui « laisse admirer un intérieur doublé de satin rose, orné de multiples poches brodées, ainsi que de deux ou trois miroirs incrustés » (NMP 61). Aussi, le corps nu est qualifié d'ombre, une forme indistincte dont les détails sont insaisissables. La narratrice explique :

Me voici dans ce royaume obscur, aux eaux ruisselantes : univers des ombres dont je rêverais longuement, la nuit suivante, avec sa houle de sons profus, fluctuants, les égosillements de tant de voix d'inconnues, souvent le corps déjà nu, dont je ne distingue que vaguement la silhouette. [...] Il fait chaud, mais cette chaleur s'insinue parcimonieusement, tandis que l'ombre opalescente, comme venue d'un autre monde, me fascine davantage. Comme si des fantômes m'attendaient, moi, à la suite de ma mère (NMP 67).

De cette façon, le hammam devient tout simplement le lieu propice à la rencontre entre l'eau et l'ombre, deux symboles récurrents du féminin dans l'œuvre de Djébar.

Néanmoins, la rencontre n'est pas sans importance. Comme Djébar l'explique dans les derniers épisodes du chapitre, aller au hammam représente une manière de soigner la relation mère-fille, laquelle est très peu exploitée ailleurs dans l'œuvre de Djébar comme dans les autres récits du corpus de la présente étude. Décrivant le rituel de la laveuse qui la frotte rigoureusement, la narratrice nous fait part de ses pensées personnelles : « Je pleurais

par volupté, dans le seul espoir que ce pourrait être ma mère, dont j’entendais, au loin, la voix à travers mes larmes, qui me laverait, ensuite, plus tendrement » (NMP 69). Le soin maternel devient un acte particulièrement tendre ayant lieu seulement à l’intérieur du hammam.

Plus loin, certains passages s’ajoutent au développement thématique de la relation qu’entretient la fille narratrice, et par la suite la narratrice adulte, avec sa mère. Prenons à titre d’exemple l’épisode où la narratrice nous fait part de l’acceptation qu’elle reçoit de sa mère, face au rejet paradoxal de la grand-mère maternelle. Après avoir subi l’examen de sa grand-mère, la narratrice raconte que cette dernière a conclu : « — Oui, ses yeux sont grands! ». Toutefois, « elle ne le disait pas sur le ton habituel du compliment, elle sentait bien que je me refrénais pour ne pas la braver, ni bien sûr la défier. Derrière moi, ma mère sentait couvrir ce rapport de force entre la vieille dame si longtemps accoutumée à commander » (NMP 168). À l’aide du verbe « couvrir », la narratrice fait ressortir les qualités protectrices de la mère qui réussit à faire comprendre à sa fille son amour et son approbation sans condition.

Les rituels associés au hammam servent aussi à bâtir des frontières protectrices à la fois entre les femmes et contre le regard des hommes. Alors que les descriptions des corps féminins réussissent à subvertir le pouvoir du regard orientaliste, les derniers épisodes du chapitre dénoncent le regard patriarcal contemporain :

À l’aller comme au retour du hammam, nous apparaissions au centre du village : ma mère, voilée exactement comme dans sa ville. Je ne me rendais pas compte qu’elle devait faire sensation à cause de ce voile de citadine, silhouette blanche aux plis fluides, totalement masquée, certes, mais à l’allure si élégante, et moi comme toujours accrochée par la main à sa hanche, moi, la petite qui ne lui servait plus seulement de garant, mais plutôt de protection — il ne s’agissait plus d’affronter, comme dans notre cité, les regards des hommes arabes, mais, ici, ceux des

Européens installés aux terrasses de leurs brasseries, sur la large avenue menant jusqu'à la gare et que cette Mauresque si particulière remontait chaque jeudi après-midi (NMP 70).

La mère a besoin de plus de protection quand elle se promène devant les Européens, parce que le respect qu'ont les hommes de la cité pour le maître de l'école y est absent. Puisqu'elle est l'épouse du maître, la mère verrait baisser les yeux et les têtes de ceux qui « ne se veulent pas voyeurs » (NMP 71) lors de leur passage.

Par contre, aux yeux des Européens, la mère voilée est transformée en « sultane » (NMP 71) aux vêtements brodés qui transperce l'espace public du village pour atteindre l'espace protecteur du hammam. En combinant l'image de la sultane et celle des espaces publics et privés, Djebbar fait allusion à son récit ultérieur traitant du hammam comme espace féminin et du regard masculin que subissent les femmes dans les lieux publics, à savoir *Ombre sultane*. Odile Cazenave souligne la manière dont Hajila et Isma pénètrent l'espace public normalement réservé aux hommes afin d'en faire un espace occupé par les femmes. L'acte de l'agentivité apparaît en fonction de la capacité des personnages féminins à s'introduire dans l'espace public, voire masculin. Dans le cas d'Isma, elle vit dans un espace extérieur, l'espace public, de manière plus aisée que Hajila, bien que cette dernière réussisse à y trouver sa place.

Le contraste entre les deux femmes est évident à travers le lien à la maîtrise du corps. Hajila est la femme soumise, la deuxième épouse qui voit la relation conjugale comme un viol, tandis qu'Isma, représente la femme libérée, la première épouse qui maîtresse de son corps, de ses émotions et de ses désirs. Cazenave croit qu'au fur à mesure que la protagoniste, Hajila, découvre l'espace public, son voyage intérieur « l'amène à explorer les limites du non-dit et à lever le voile de silence sur la confiscation sociale du corps féminin :

corps mutilé, défloré, caché, corps malmené don[t] chacun dispose, hormis la femme elle-même⁴⁹⁰ ». Autrement dit, la prise de possession des lieux publics motive la prise de contrôle de son corps. Sa conscience corporelle « s'accompagne [...] d'une révolte contre la soumission incontournable de la femme à la volonté de l'homme, transcrite par le corps⁴⁹¹ ». La révolte se manifeste à la fois dans sa façon de se promener « nue », c'est-à-dire sans voile, dans la rue et dans son refus de donner naissance à un bébé provenant en partie de l'homme auquel elle ne veut plus se soumettre. Il est important de noter que la révolte contre le corps ainsi que contre l'homme a lieu dans la rue, soit dans l'espace public, ce qui souligne la prise de pouvoir agent de l'espace de la part de Hajila.

Nous retrouvons la même subversion de l'espace public dans *Le Fou de Shérazade* de Sebbar. L'idée selon laquelle l'espace public, voire l'extérieur, est réservé aux hommes est remise en question par la relation de pouvoir qui s'installe entre Shérazade et Julien dès le premier volet de la trilogie. Surtout dans le dernier volet, nommé ci-dessus, il est évident que la trilogie est dominée par les déplacements multiples de Shérazade. Julien se trouve à l'intérieur alors que Shérazade se promène librement à l'extérieur. Tantôt à Beyrouth, tantôt espérant aller à Jérusalem (FS 103), Shérazade est le contraire de Julien qui est toujours en attente (FS 89) et qui « ne sa[ît] rien » (FS 110) de ce qu'elle fait. À la fin du roman, et par extension de la trilogie, femmes et hommes se trouvent dehors pour le tournage du film : « Lorsque [Shérazade] enlève ses lunettes noires pour le baiser à la vieille femme, les autres femmes la reconnaissent et hurlent des youyous, pour prévenir la mère et Mériem, si elles sont revenues du marché. Julien se précipite vers l'olivier, suivi du réalisateur. [...] Tout est

⁴⁹⁰ Odile Cazenave, *loc. cit.*, p. 64.

⁴⁹¹ *Ibid.*

en place. On tourne » (FS 201-2). Cette rencontre spatiale symbolise le pied d'égalité sur lequel se trouvent finalement Shérazade (représentante des femmes) et Julien (représentant des hommes).

La déconstruction de la relation binaire, extérieur/intérieur : homme/femme, présente chez Sebbar est effectivement l'élément fondateur d'*Ombre sultane*. Dans son article sur le renversement des espaces masculins, Philippe Barbé se sert du texte de Fatima Mernissi, *Beyond the Veil*⁴⁹², lequel traite, entre autres choses, de l'espace et des concepts reliés à la *Umma*, la sphère masculine et publique. Barbé explique que les principes qui règnent dans la sphère masculine sont « *equality, reciprocity, confidence and unity*⁴⁹³ ». Au contraire, la sphère féminine est un lieu où « *the principal social rules correspond to an inverted model of the Umma. Thus, the private sphere is regulated by the principals of inequality, segregation, subordination and mistrust*⁴⁹⁴ ».

Effectivement, la redéfinition de ce modèle est au cœur du projet djebarien, notamment dans *Ombre sultane*. D'abord, la complicité des personnages féminins est renforcée par les multiples emplois d'intertexte rappelant aux lecteurs la relation féminine essentielle au récit des *Mille et une nuits*. De plus, la complicité partagée entre Isma et Hajila est mise de l'avant grâce au cadeau que donne Isma à Hajila, à savoir la clé de l'appartement. L'égalité s'installe à l'aide de la voix narrative qui dit « tu » et qui crée un

⁵⁹ *Beyond the Veil: Male and Female Dynamics in Modern Muslim Society*, London, Al Saqi Books, 1985. Mernissi est connue pour ses écrits féministes qui soulignent le rôle de la femme musulmane dans la société contemporaine et au temps du Prophète et qui dénoncent les injustices envers la femme dans la société musulmane. Voir : *Le harem politique : le Prophète et les femmes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987 [1^e éd.]; *Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam*, Paris, Albin Michel, 1990.

⁴⁹³ Philippe Barbé, « The Closure and Opening of Domestic Space in *Ombre sultane* by Assia Djebar », *Francophone Post-Colonial Cultures : Critical Essays*, Kamal Salhi (dir.), Lexington, Laham MD, 2003, p. 29.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

lien informel et inclusif entre Isma, Hajila, et le lecteur. De même, l'unité se développe en ce qui a trait au contenu et à la narration lors de l'épisode du hammam et surtout lorsque la narratrice se met à la place de Hajila, quand cette dernière se lance devant la voiture dans la rue pour se faire avorter. Pour dégager les preuves d'agentivité en ce qui concerne la redéfinition de l'espace, il faut comprendre que l'unité, l'égalité et la complicité s'installent autant dans le hammam que dans la rue jadis qualifiée de sphère masculine. Le fait de bien maîtriser les deux espaces est l'élément qui illustre la capacité de la femme agente de franchir les barrières préétablies et de prendre possession des lieux, peu importe la sphère à laquelle ils appartiennent.

En outre, nous pouvons déceler deux autres lieux où s'opère la subversion de l'espace. Tout d'abord, au sujet du patio, un lieu qui revient à plusieurs reprises non seulement dans *Ombre sultane*, mais dans les autres récits de Djébar, Barbé précise que les hommes voyaient « *this interior court [as] a space void of all social life* » alors que Djébar « *transform[s] this empty space into a lively, social site*⁴⁹⁵ ». Effectivement, Djébar consacre tout un chapitre de son roman aux patios. La narratrice proclame : « Patios de mon enfance! Me hante le trajet de connivences dont ces lieux du rassemblement quotidien étaient le cœur » (OS 108). Il est possible de dire que le cœur de rassemblement féminin, le patio, se transforme avec le temps en balcon ou en terrasse dans les œuvres plus récentes de notre corpus, à savoir *La jeune fille au balcon* de Sebbar et *Sous le jasmin la nuit* de Bey. Même si l'espace se métamorphose, la fonction du lieu reste la même; il est l'intermédiaire entre deux lieux distincts, l'intérieur et l'extérieur. Dans *La jeune fille au balcon*, Mélissa occupe l'espace du balcon afin de voir la réalité du dehors tout en restant fidèle aux règles du père.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

De même, dans *Sous le jasmin la nuit*, les sept sœurs sortent sur la terrasse pour voir leur entourage, pour lire les étoiles et prédire leur avenir. La terrasse est donc un espace qui les protège et qui leur offre un aperçu du monde dans lequel elles grandissent tout à la fois.

Dans le cas de Hajila, l'appropriation du dehors s'effectue non pas à l'aide d'un lieu intermédiaire, mais à travers la pénétration complète dans l'autre univers. Même la première fois qu'elle sort, Hajila s'introduit entièrement dans l'espace du dehors : « Tu entres dans l'ascenseur, tu vas déboucher en pleine rue, le corps empêtré dans les plis du voile lourd. Seule, au-dehors, tu marcheras » (OS 31). Hajila réussit à maîtriser l'espace public ainsi que l'espace privé dans la mesure où elle devient celle qui décide de ce qui aura lieu dans ces espaces. À part la nuit du « viol » (OS 82), Hajila développe des mécanismes de défense qui empêchent l'homme de profiter de ses droits conjugaux. De même, elle rencontre la première épouse, la mère des enfants qu'elle garde depuis le mariage, au hammam et reçoit la clé nécessaire pour sortir en ville.

Or, tout comme elle insiste sur le hammam qui devient encore plus évidente dans son roman récent, *Nulle part dans la maison de mon père*, Djebbar accomplit une redéfinition complète de l'espace à travers la mise en œuvre de la ville de Césarée. Djebbar fait allusion à cette ville et à son rôle essentiel pour les femmes partout dans son œuvre, notamment dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*. Pourtant, c'est dans sa dernière publication que la signification de Césarée sur le plan de l'agentivité s'articule de manière prononcée. La ville de Césarée, ou plutôt la vie de Césarée, est étroitement liée à l'espace féminin, l'espace particulièrement maternel : « Ma mère avait-elle vraiment la nostalgie de sa vie, là-bas, à Césarée, cette vie sociale féminine — visites fréquentes et fêtes bourgeoises à la moindre occasion — cette civilité que nous retrouvions dès le début de l'été, dans la maison de sa

mère? » (NMP 120). Césarée est ainsi le lieu du passé où on trouve les traces ancestrales de la grand-mère maternelle (NMP 58). C'est également le lieu qui devient un point de repère auquel Djébar fait référence pour évoquer l'espace propice à l'épanouissement féminin. D'ailleurs, ce n'est pas une nouvelle place où on fraye le chemin qui mène à l'agentivité; au contraire, c'est le lieu qui existe depuis bien avant la colonisation, bien avant l'indépendance où les femmes ont connu une liberté sans contraintes, une vie sociale dans l'espace public avant qu'il soit qualifié de lieu masculin.

Toutefois, la manière de prendre possession de l'espace de la ville de Césarée diffère de la prise de la ville effectuée par Hajila. Il est important de bien distinguer entre les deux cas afin de reconnaître le parcours de Hajila qui contraste avec le parcours de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* ainsi que toute femme associée à la ville de Césarée. Alors que les femmes peuvent s'épanouir entièrement depuis toujours à Césarée, le parcours agent de Hajila n'est pas fini. Certes, Hajila transgresse les frontières qui lui sont imposées par l'Homme en sortant en ville. Cependant, elle est loin d'avoir la même liberté qu'Isma ou que les femmes dans la famille de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans *Ombre sultane*, le voile est aussi l'outil qui permet la transgression de l'espace, une problématique tout à fait absente dans le livre plus récent de Djébar⁴⁹⁶.

Dans *Ombre sultane*, Hajila sort d'abord en portant son voile : « Tu portes tes babouches de vieille, la laine pèse sur ta tête; dans ton visage entièrement masqué, un seul œil est découvert, la trouée juste nécessaire pour que ce regard d'ensevelie puisse te guider »

⁴⁹⁶ Comme nous l'avons mentionné plus haut, Djébar parle ouvertement du voile, par exemple en ce qui concerne sa mère et les voyages hebdomadaires au hammam, mais ce discours n'est pas accompagné d'un commentaire critique visant à remettre en question la fonction du voile que nous retrouvons dans *Ombre sultane*, *Femmes d'Alger dans leur appartement* ou *Ces voix qui m'assiègent...*

(OS 31). Pourtant, une fois qu'elle est loin de l'appartement, elle ôte la laine lourde : « Enfin tes bras en action plient le voile : en deux, en quatre, en huit! [...] Tu mets le *haik* sous le bras : tu avances » (OS 47-8). Alors que ce serait possible de faire une lecture soulignant l'incapacité d'atteindre complètement le statut d'agent en raison du fait que Hajila doit d'abord sortir voilée, une autre lecture est possible à l'aide des propos de Djébar que l'on retrouve ailleurs, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En effet, le port du voile,

enveloppant totalement le corps et les membres, [...] permet à celle qui le revêt et qui circule au-dehors sous son couvert, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin. Elle y paraît surtout silhouette fugitive, éborgnée quand elle ne regarde que d'un œil. [...] Un autre œil est donc là, le regard féminin (FAA 245).

Ainsi, nous retrouvons pour la deuxième fois, l'image de la silhouette féminine qui échappe au regard masculin, que ce soit la femme nue au hammam ou la femme dans la rue voilée.

De cette manière, celle qui échappe au regard masculin devient en quelque sorte une menace pour le pouvoir masculin. Elle est capable « à tout instant de mettre à nu les autres regards du corps mobile. Comme si soudain le corps entier se mettait à regarder, à “défier”, traduit l'homme... Une femme [...] qui regarde, n'est-ce pas en outre une menace nouvelle à leur exclusivité scopique, à cette prérogative mâle » (FAA 246)? Effectivement, la femme voilée interdit l'accès à son corps et repousse le regard de l'homme. Barbé revient sur les propos de Mernissi pour nuancer l'interprétation du discours sur le port du voile. Tout comme Djébar, Barbé croit que le voile peut avoir une fonction agente, c'est-à-dire qu'il peut être vu comme un outil de libération :

While the hijab evolved against the will of the prophet into a means of controlling Muslim women, it is important to note that the veil is now sometimes used by women as a practical tool of emancipation. If the veil has been historically used and abused

*to control Muslim women, the very same veil may help them to escape from their submission*⁴⁹⁷.

En effet, c'est ce que Djébar suggère⁴⁹⁸ dans son recueil qui précède la parution d'*Ombre sultane*.

De ce fait, nous pourrions dire que Hajila se sert du voile pour faire exactement ce que Barbé et Djébar proposent : pour affirmer le pouvoir de son regard féminin qui subvertit celui des hommes. Comme le note Barbé, *Ombre sultane* est essentiel à l'œuvre de Djébar dans la mesure où « *as revealed by Hajila's trajectory, it is possible for a secluded woman to escape her imprisonment*⁴⁹⁹ ». Sur le plan de l'agentivité, cette notion est indispensable, puisque nous ne pouvons point oublier que le parcours d'une femme n'est pas semblable à celui d'une autre. Toute femme doit atteindre son statut d'agente à l'aide des outils et dans le paradigme qui lui sont propres.

II. Le personnage féminin agent : regard et actions

« Subir les regards des autres femmes parce qu'il est beau et je suis laide ».

Assia Djébar, *La Soif* (p. 110).

Le regard au féminin

À la lumière de notre analyse à la fin de la section précédente concernant le regard de Hajila et de la citation en exergue tirée du premier roman de Djébar, deux éléments s'imposent pour cerner l'agentivité des femmes : leur regard et leurs actions. La

⁴⁹⁷ Philippe Barbé, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹⁸ Anna Rocca développe davantage la question du voile dans la pensée djébarienne dans son œuvre, *Assia Djébar, Le corps invisible : voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 33.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

dénonciation du regard masculin est le premier pas vers la subversion du pouvoir dominant patriarcal. Tout d'abord, dans *Ombre sultane*, le sous-titre suivant : « La sultane regarde » est révélateur. En effet, la transformation du personnage féminin en agent s'effectue ici à deux niveaux. D'une part, en choisissant ce sous-titre, Djébar fait allusion encore une fois aux *Mille et une nuits*. La sultane représente donc la femme orientale qui subissait le regard orientaliste. L'épigraphe qui établit le ton de la dernière partie du roman à laquelle appartient le sous-titre « La sultane regarde », en est la preuve. Les quelques vers cités en exergue sont tirés de l'ouvrage de Victor Hugo, *Les Orientales*, publié en 1828 et participant du courant orientaliste. L'épigraphe se lit ainsi :

« La lune était sereine et jouait sur les flots
La fenêtre enfin libre est ouvert à la brise
La sultane regarde.»
Victor Hugo, *Les Orientales*, X,
Clair de lune, 1828.

Bien que Hugo mette la sultane dans une position active, puisque c'est la sultane qui regarde au lieu d'être regardée, Djébar exacerbe le rôle actif de la femme, comme elle a fait dans son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), en retirant l'univers dans lequel s'épanouissent les femmes de l'emprise du regard masculin.

En effet, dans la postface du recueil qui s'intitule « Regard interdit, son coupé », Djébar explique son choix d'emprunter le titre de son ouvrage au tableau de Delacroix :

Le tableau de Delacroix se perçoit comme une approche d'un Orient au féminin — la première sans doute dans la peinture européenne, habituée à traiter littérairement le thème de l'odalisque ou à évoquer seulement cruauté et nudité du sérail. [...] Dans la réalité, ce regard-là nous est interdit. Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé (FAA 242-3).

Autrement dit, même si Djebbar reconnaît également que Picasso⁵⁰⁰ a tenté d'effacer la hiérarchisation entre les femmes d'Alger de Delacroix, elle juge quand même nécessaire d'éliminer toute influence masculine pour rendre les femmes vraiment agentes. Par son appropriation du titre de la toile de Delacroix et de la série de tableaux de Picasso, Djebbar réécrit l'histoire de ces femmes qui deviennent le sujet actif dans une œuvre produite par une femme complice, une femme sœur. C'est dans le même esprit que Djebbar reprend les vers de Hugo, qui tente de rendre la sultane agente, et réussit à transformer la sultane en sujet non pas d'un vers orientaliste, mais d'une œuvre de femme agente.

Par ailleurs, l'importance du regard féminin actif, voire agent, est renforcée par les actions des personnages principaux dans les épisodes textuels qui s'ensuivent. C'est dans les derniers chapitres du roman que Djebbar traite de la complicité féminine entre Schéhérazade et Dinarzade ainsi qu'entre Hajila et Isma et la mère Touma qui « n'a pas à redresser le torse ni à relever le cou, ni à [la] narguer de regard. Elle demeure immobile; imperceptiblement en garde. [...] Pour une surveillance infaillible » (OS 191-2). La protection de Touma fait écho à la complicité silencieuse entre Schéhérazade et Dinarzade et même à celle qui s'installe au bain turc entre Hajila et Isma : « M'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire "tu", ni "moi", ne rien dire » (OS 197). En outre, « La sultane regarde » annonce l'analepse où Isma revit l'expérience au hammam avec sa belle-mère : « Je peignais mes cheveux ruisselants de mousse, un bras levé, les pommettes en feu. Elle me regarda lentement et je reçus ce regard » (OS 200). La belle-mère regarde sa nouvelle fille pour la

⁵⁰⁰ Voir notre analyse de la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* dans le troisième chapitre de la partie de cette étude portant sur l'agentivité interdiscursive.

première fois tout comme Isma voit Hajila comme le reflet d'elle-même pour la première fois.

La prise de conscience d'Isma, qui l'incite à offrir la clé à Hajila, entraîne la dernière manifestation du regard féminin agent. Grâce à la clé, Hajila peut également « regarder vraiment. Regarder d'un premier regard » (OS 208). Ainsi, la sultane éponyme s'avère Hajila⁵⁰¹, car c'est elle qui accomplit la transformation complète pour devenir femme agente à partir d'un statut de femme soumise, femme qui est dite, femme qui est regardée. Désormais, elle connaîtra la force de son regard qui « défie » (OS 71, FAA 245), qui libère « chaque femme dans la rue » (OS 209).

Il ne faut pas négliger, non plus, le pouvoir du regard féminin dans *La Soif* et dans *La voyageuse interdite*. Dans les deux cas, nous retrouvons des personnages principaux féminins qui résistent aux pouvoirs dominants et qui se rebellent contre l'oppression qui en découle. Dans *La Soif*, au départ, la voisine et ancienne amie de la protagoniste, Jedla, semble, à première vue, faible et soumise, « toujours distante » (LS 19). À la suite d'un traumatisme, on dit que son regard est « absent » en dépit de ses yeux sombres qui « restaient ouverts » (LS 41). Toutefois, au fur et à mesure qu'elle s'affirme et qu'elle commence à prendre contrôle de sa relation insatisfaisante avec son mari Ali, son regard se fortifie. Ce n'est pas « la voix de Jedla » (LS 47) qui perce le confort de Nadia, mais son regard : « Depuis ces deux jours de sorties communes, je sentais son regard constamment sur moi; elle me surveillait » (LS 49). Nadia commence même à se souvenir de l'impact du regard de Jedla comme jeune fille, avant qu'elle soit devenue la mariée mécontente : « Un jour même, son

⁵⁰¹ Notre conclusion ici complète l'analyse que nous avons faite des rôles de Schéhérazade et Dinarzade incarnés dans les personnages de Hajila et Isma. Voir le chapitre sur l'intertextualité, section II.

regard m'avait crié "Non!" » (LS 90). Ainsi, le regard de Jedla est capable de faire comprendre son désaccord sans que cette dernière se serve de la voix, rendant le regard féminin aussi, sinon plus, puissant que la parole⁵⁰².

Enfin, au point culminant de l'intrigue lorsque Jedla prend sa vie entre ses mains et se fait avorter, le regard féminin devient symbole de force pure. La femme qui les accueille au centre médical avait « le regard juste assez sec, le sourire insinuant » (LS 151) qui s'opposait aux regards du monde des instituts de beauté « où tout se faisait avec ce regard terne de la femme, où tout se réglait à coups de cisailles, d'éther » (LS 152). Après la procédure, Jedla sort « avec son même air penché, et ses yeux ardents, à peine un peu plus pâle » (LS 152), mais c'est justement dans son visage que Nadia voit la douleur qui entraînera sa mort. C'est en fermant les yeux que Jedla interdit l'accès à ses émotions, à tout ce qui se passe derrière son regard.

Chez Bouraoui, l'interdiction du regard revient dans le roman de Bouraoui de manière évidente dans le titre même : *La voyeuse interdite*. Pourtant, ce n'est plus la femme qui interdit à quelqu'un d'autre l'accès au regard, mais cet autre qui interdit à la femme son propre regard. Or, Bouraoui remet en question le pouvoir du père sur sa fille en accordant toute la perspective narratrice à la protagoniste. Tout tourne autour du regard de Fikria : ce qu'elle voit est ce qu'elle nous raconte. L'imaginaire du roman part de presque rien, comme le dit la narratrice :

S'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme. Je ne suis pas dupe de ma vision des choses. À mon gré, elles se travestissent, s'arrachent à la banalité du vraiment vrai,

⁵⁰² En effet, cette idée rejoint ce que nous avons dit du pouvoir du silence dans le recueil de Bey.

elles se réclament, s'interchangent et, une fois le masque posé sur leur étrange figure immuable, elles se donnent en spectacle (VI 10).

Et c'est effectivement ce que Fikria nous offre. Elle nous décrit tout ce qui se passe dans la rue sur laquelle donne sa fenêtre comme ce qui se passe à l'intérieur de sa maison. Elle dénonce le pouvoir du père, dénonce les injustices patriarcales et pousse à l'extrême (parfois au grotesque) son monde.

Prenons à titre d'exemple un passage à la fin du roman où Fikria récapitule ses expériences : « J'ai envie de m'enfuir, Leyla est clouée au sol à jamais, ma mère voulait coudre mon sexe, les cendres d'un cadavre bouchent les veines de Zohr, la derbouka gronde, une femme est indisposée, il y a du sang sur sa robe, Ourdhia s'est fait piquer, mon père a trahi mon secret! » (VI 133). En fait, avec franchise, la narratrice nous raconte ce qu'elle voit en dépit de son statut de voyeuse interdite. Elle nous fait part de ce qu'elle a compris du monde. Mais elle veut savoir ce que les autres ont vu, les autres filles de sa rue : « Dehors, j'entends les filles cloîtrées grignoter le cadre de leur fenêtre, enjamber la chaussée, et, comme des sangsues en manque, elles se collent aux trous de serrure de mon âme close » (VI 132). Ainsi, Fikria protège les autres filles de son monde, de son regard trop connaissant. Cependant, elle comprend que les autres filles, elles aussi, veulent savoir. Elles veulent avoir le droit à la vérité et à l'occasion de voir pour elles-mêmes ce qui a lieu à l'extérieur — que ce soit de la chambre ou de la maison. L'effet du regard féminin est ce qui encourage les femmes à passer à l'action, à chercher leur vérité.

L'action e(s)t le corps

« Parce que, dans mon corps de femme, je suis le lieu de résonance de tous ces questionnements que je fais miens et dont je cherche obstinément, douloureusement parfois, les réponses. »

Maïssa Bey, *L'une et l'autre* (p. 52).

Le second élément qui illustre l'agentivité des femmes est lié à leurs actions. Dans son ouvrage, *Can the subaltern speak?* Gayatri Spivak explique que pour les groupes de la « vraie » subalterne, « *whose identity is its difference, there is no unrepresentable subaltern subject that can know and speak itself*⁵⁰³ ». Pour Mohanram, que cite Rocca, la « femme algérienne : “est dépourvue de toute capacité d'action et incapable de se représenter elle-même. Elle peut seulement être représentée”⁵⁰⁴ ». Or, au contraire de ce que constatent Spivak et Mohanram, les actions de la femme algérienne dans notre corpus démontrent la capacité de la femme à se positionner en tant que sujet qui se représente.

Comme l'annonce le sous-titre de cette section, l'action est l'articulation du corps féminin. Pourtant, il ne faut pas oublier que le corps féminin, dans un contexte autre qu'occidental, ne représente plus un lieu de libération purement sexuelle : « Le corps n'est pas considéré comme l'instrument de revendication d'une sexualité libérée. Il est plutôt la force intime, culturellement et historiquement enracinée, à travers laquelle l'auteur fait l'expérience du présent⁵⁰⁵ ». Certes, dans le cas de Nadia dans *La Soif* de Djébar, l'appréciation du corps renforce la beauté et la capacité d'attirer les hommes chez la

⁵⁰³ Gayatri Spivak, dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, op. cit., p. 285.

⁵⁰⁴ Anna Rocca, op. cit., p. 78.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

protagoniste : « Je courus vers l'eau. Je sentis le regard de plusieurs hommes sur moi. Je fus alors heureuse d'être belle, d'être jeune, fière de ma peau dorée. L'eau était transparente; je nageais sans m'arrêter, toujours plus loin. Je jouissais de la souplesse de mes muscles, de mes jambes, de tout mon corps » (LS 50-1). Ainsi, elle est la seule à jouir des forces de son corps. L'épanouissement de Nadia ne s'exprime pas en fonction de sa sexualité et des relations entretenues avec les hommes.

Au contraire, bien que la relation intime avec l'homme soit souvent considérée comme un fardeau, la confiance corporelle de Nadia devient l'outil dont elle se sert pour mieux définir son identité. La maîtrise de son corps représente la maîtrise de sa vie et sa capacité de prendre ses propres décisions : « Deux mois auparavant, j'avais rompu mes fiançailles, sans raison apparente » (LS 12), c'est-à-dire sans raison apparente pour son père ou ceux qui ne comprenaient pas sa décision. Cependant, elle ne revenait pas sur sa décision; elle « eu[t] un sourire indulgent » (LS 12) pour laisser passer l'événement. La rupture de ses fiançailles pour pouvoir s'épanouir seule constitue un acte d'agentivité qui mène finalement à son état de *becoming woman* du *Third Space of Discourse* que nous évoquions plus haut. Nadia proclame à la fin du roman : « J'étais enfin une femme » (LS 161).

Par ailleurs, la maîtrise du corps qui mène à la prise de pouvoir agente s'opère de manière différente chez la protagoniste Nadia de Bey dans *Au commencement était la mer*. Comme nous y avons fait allusion dans la troisième partie de cette étude, Nadia se rebelle doublement contre le pouvoir de l'homme : d'abord contre son amant et ensuite contre les règles patriarcales et religieuses en ce qui concerne l'avortement. Pour ce qui est de l'action agente, Nadia refuse d'être dite, d'être représentée selon le barème du patriarcat. Elle décide de se faire avorter, de tuer le bébé en elle et de se faire tuer : « D'abord, la tentation

première : mourir. Avec le privilège rare en ces jours, le seul qui lui reste, celui de pouvoir choisir sa mort. Qu'il serait donc facile de ne plus avoir à décider, à agir, à lutter! La mort seule peut tout résoudre » (ACM 111). Bien que la décision d'agir soit la plus difficile, Nadia agit quand même, justement parce que c'était difficile de le faire et non pas lâche.

Pour entraîner sa mort, elle raconte à son frère tout ce qui s'est passé entre elle et son amant, y compris l'avortement. Elle se sent libérée : « Et puis Nadia se met à courir. Plus vite, plus fort qu'elle n'a jamais couru. Son voile se dénoue, s'envole. Elle court, lève les bras au ciel. Et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jette la première pierre » (ACM 152). Ainsi, c'est Nadia qui maîtrise son corps, sa vie, et finalement, sa mort, une fin à laquelle elle a dû s'attendre en décidant de tout raconter à son frère.

Pour conclure cette section sur l'action et le corps féminin, il faut revenir sur les propos de Barbara Havercroft qui explique que l'idée de base de l'agentivité « implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales »⁵⁰⁶. Le meilleur exemple de l'effet évident des actions des femmes dans notre corpus se trouve dans *Le Fou de Shérazade*. L'emprisonnement de la protagoniste dans une prison à Beyrouth incite toutes les filles de son village natal à manifester contre l'injustice : « Elles marchent comme si elles étaient voilées. Devant le poster de Shérazade, elles s'arrêtent » (FS 79). L'injustice commise au détriment de Shérazade fait naître chez les filles le désir de se prononcer en tant que sujet. Autrement dit, la révolte agente de Shérazade inspire une prise de conscience quant à la possibilité de se transformer en femme-sujet, acte conforme aux principes de Havercroft.

⁵⁰⁶ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, 1999, p. 94.

Il y a également trois autres personnages féminins dont les actions font preuve d'agentivité et ont un effet évident sur la société. D'abord, les actions de la vieille dame qui suit l'olivier déraciné jusqu'à Paris pour dénoncer la transgression commise par les hommes qui travaillent sur le tournage du film sont d'une importance capitale. Comme nous l'avons déjà mentionné, le parcours de la vieille dame a un impact sur des femmes, notamment sa petite-fille, qui décide de la suivre dans sa mission. De plus, la vieille dame s'assoit et « avec un stylet, patiemment, elle [trace] dans le tronc ses initiales, la date de sa naissance, celle de sa mort aussi, elle ne s'est pas trompée » (FS 97). Par cette action, la dame laisse ses traces dans le symbole de la tradition et trouve une manière de se représenter au sein de la société actuelle. Elle fait preuve d'agentivité en s'écrivant tout comme en faisant entendre ses cris au début du roman.

Ensuite, la prochaine génération, celle de la mère de Shérazade, met en scène une dame qui connaît très bien sa place et qui sait se représenter. Elle dit : « Je mourrai debout dans ma maison, je suis ma maison » (FS 119). En tenant compte de notre analyse de la redéfinition de l'espace, nous dirons que ce constat implique deux choses. Premièrement, il est évident que la mère maîtrise son espace qu'on appelle « intérieur », et en plus, qu'elle s'affirme dans cet espace. Elle ne se conçoit pas comme forcée d'occuper cet espace intérieur. Au contraire, elle l'incarne, elle se tient debout et elle devient l'espace. Deuxièmement, nous voyons l'impact qu'elle a l'intention d'avoir sur la prochaine génération. Elle compte y rester jusqu'à sa mort pour y laisser des traces de femme agente et pour ne pas se laisser contrôler par les pouvoirs dominants qui tentent de l'enfermer dans un espace imposé.

Enfin, Yaël qui joue le deuxième rôle de femme dans le film, et par extension dans le roman, refuse tout comme Shérazade d'être l'odalisque de Julien : « Non, non. Ne t'inquiète pas. Si tu reviens à Jérusalem... et si tu cherches toujours une fille rousse, frisée, les yeux verts pour ton film... je ne serai plus là » (FS 114). Ce refus sert de message aux femmes qui l'entourent : la femme n'a plus besoin de se contenter du statut d'objet qu'elle s'est vu attribuer non seulement par le colonisateur, mais aussi par le patriarcat algérien. Elle représente la femme-sujet, la femme qui se sert de son corps pour défendre le pays en étant « la fille soldate » parmi « la troupe de jeunes militaires » (FS 184). Son choix de carrière subvertit la notion préconçue du soldat masculin sans qu'elle perde ses qualités féminines. Elle projette l'image de la femme hybride qui défait le cadre et qui déconstruit les normes identitaires. Ainsi, de manière semblable à Shérazade, Yaël est une femme qui bouge, qui traverse les frontières nationales et qui le fait seule.

III. De la solidarité vers une affirmation de la solitude

« Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive de la Méditerranée... »

Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père* (p. 391).

Dans la critique portant sur le statut de la femme dans la littérature algérienne, il est souvent question de la voix collective et de la capacité de la femme d'accéder, en groupe, à une liberté féminine⁵⁰⁷. Or, il nous semble que la force agente de la femme algérienne peut transcender la notion de solidarité. En effet, bien que les auteures développent une certaine

⁵⁰⁷ Voir par exemple Mildred Mortimer, *loc. cit.*, 1995.

solidarité féminine, elles insistent sur un concept qui a, jusqu'à maintenant, échappé aux critiques, à savoir la capacité de la femme à s'épanouir et à s'affirmer dans sa solitude.

Pour effectuer cette analyse, nous commencerons par les œuvres publiées par l'auteure la plus contemporaine, Bouraoui, pour ensuite remonter aux premiers écrits de Djébar en passant par Bey et Sebbar. C'est non seulement une manière de procéder qui souligne la continuité dans notre démarche, mais aussi une approche qui diffère de celle adoptée souvent en littérature francophone et qui tend à privilégier la chronologie, voire l'Histoire⁵⁰⁸. Aussi, le retour en arrière nous permettra de compléter la boucle de notre hypothèse concernant la constitution d'un sous-champ au féminin.

La voyeuse interdite de Bouraoui présente le monde de la fille musulmane comme étant celui de la misère, de la soumission et de l'isolement. La solidarité paraît dans la mesure où la narratrice encourage les autres à agir ou à réfléchir : « Un message? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps! » (VI 14). Il y a donc l'espoir — dans la solidarité — qu'elles pourront transformer la société. Cependant, cela n'arrive pas dans le cadre du roman. Comme nous l'avons déjà mentionné, Fikria finit par quitter la maison du père pour celle du mari.

Par contre, la narratrice note qu'elle se sent seule même en présence des autres membres féminins de la famille : « Solitaire dans la foule, irrespectueuse du groupe et de la famille, misanthrope au bord de la mort, que pouvaient-elles comprendre à ma tristesse? Je

⁵⁰⁸ En fait, plusieurs penseurs s'intéressent actuellement à la remise en question des approches historiques dans l'étude des littératures dites francophones. Voir surtout le travail de Justin Bisanswa qui traite de la notion de la modernité singulière du roman francophone.

la vis seule, je la balade comme un fardeau et parfois même elle me tient chaud. Trop tard aujourd'hui pour m'en séparer! » (VI 86-7). Ainsi, les femmes ne partagent pas leurs douleurs, leurs malheurs comme nous pouvons le voir, typiquement, chez Djebbar⁵⁰⁹. La narratrice « erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal! » (VI 15). Il faut donc se demander ce qu'elle retient de sa solitude. Plus loin, elle répond à cette question en précisant qu'elle reçoit « la froideur, l'égoïsme et la résignation » (VI 62). Ainsi, elle se protège de l'extérieur masculin nocif. Elle se crée un monde dont elle est le seul sujet et dans lequel elle dénonce les imperfections et les problèmes du monde réel; d'où ses nombreuses réflexions sombres, grotesques et franches. De cette manière, elle refuse d'occuper une position de victime impuissante. Plutôt, elle s'affirme dans la solitude qui est la sienne — et non pas celle d'une autre fille — et s'en sert pour la transformer en un lieu de dénonciation.

Dans *Avant les hommes*, Bouraoui reflète l'évolution de ses pensées quant à la solitude. Contrairement à Fikria, à qui Bouraoui accorde le statut d'agente à travers et en dépit de sa solitude, Jérémie est l'objet de sa solitude. Bouraoui subvertit le rapport de force, homme/femme : soumetteur/soumise, en mettant en œuvre un narrateur masculin qui se dit isolé : « Quand je me regarde de l'intérieur, je me dis que je suis le garçon le plus seul au monde » (AH 25). Toutefois, ce n'est pas à cause des femmes qu'il est seul, ce qui aurait fini par mettre la femme en position de coupable. En fait, au sujet de l'homme qu'il aime, Jérémie explique : « Avec Sami, ou dans les rêves de Sami, je suis seul au monde; aimer les hommes, c'est faire le vide autour de soi » (AH 84). Jérémie n'agit pas. Ici, c'est l'homme

⁵⁰⁹ Nous pensons, par exemple, à Hajila qui demande la présence de sa sœur pour aller au hammam après le viol qu'elle prétend subir du mari.

qui est dépourvu d'action, qui est incapable de se représenter face aux Autres et de se sortir des contraintes de l'oppression.

Dans les œuvres de Bey, nous retrouvons des personnages féminins qui parviennent à se représenter et à atteindre le statut d'agent grâce à la solitude. Quand Nadia, la protagoniste d'*Au commencement était la mer*, se voit abandonnée, enceinte, par son amant Karim, elle profite du lien avec sa tante pour se faire avorter : « Farida est là. Farida et les autres. Une chaîne, une immense chaîne de solidarité aussitôt se met en branle, s'organise » (ACM 113). Et Nadia se sent forte en raison du courage de toutes les filles qui sont venues avant elle. Toutefois, en dépit de cette solidarité, la solitude dans laquelle elle est morte à la fin du roman est révélatrice. De même, le fait d'être seule tout au long du récit lui permet de réfléchir. En effet, Nadia sait que pour « les vraies réponses, elle doit les chercher ailleurs. Seule » (ACM 35). Tout comme la narratrice Fikria, Nadia a besoin « d'obscurité et de solitude. Pour voir clair en elle » (ACM 56). Ainsi, la solitude devient l'outil qui permet de développer l'identité féminine et la capacité d'auto-représentation, c'est-à-dire de comprendre ce qui nous motive, l'affecte et la rend capable de projeter une image qui reflète la confiance.

Dans *Sous le jasmin la nuit*, il y a également quelques références aux avantages de la solidarité. Prenons à titre d'exemples les deux protagonistes des nouvelles « Sur une virgule » et « Nuit et silence ». Dans les deux cas, la femme se sent rassurée par la présence d'une autre femme, le fait de ne pas être « seule » (SJN 88), « seule pour toujours » (SJN 105). En plus, puisque, dans le deuxième cas, la narratrice précise que « seules les femmes peuvent comprendre » (SJN 114) la douleur d'être enceinte à la suite d'un viol, la solidarité féminine peut être le résultat d'expériences physiques partagées entre femmes; ceci a pour

conséquence d'exclure catégoriquement les hommes. La solidarité, basée sur des liens proprement féminins, ne risque pas d'être déconstruite par la présence et le pouvoir masculins.

La solitude est aussi qualifiée d'état impénétrable dans la première nouvelle du recueil. Pendant le sommeil feint de l'épouse, le mari reconnaît que sa femme est « ailleurs, seule. Seule? Si seulement il pouvait en être sûr » (SJN 9). Mais, il n'est pas capable de franchir les barrières de sa « solitude attendrie » où elle peut « mettre en mots ce qui s'impatiente en elle, cette incroyable douceur qui alanguit ses gestes maintenant qu'elle est seule » (SJN 14). C'est donc dans la solitude qu'elle se calme face aux comportements contrôlants du mari et qu'elle peut articuler ses désirs.

L'articulation des désirs, voire la quête identitaire, qui est au cœur du *Fou de Shérazade* de Sebbar, se fait, elle aussi, dans la solitude. Bien sûr, l'agentivité des femmes de ce roman prend forme en fonction de l'impact qu'elles ont sur la collectivité des femmes du village natal. S'ajoute à cela l'image de Shérazade qui est accueillie par les femmes que connaît Julien pendant sa fugue. Le tableau que Sebbar peint de la solidarité inconditionnelle de Shérazade, de la dame, de sa fille et de sa servante égyptienne, qui se connaissent à peine, réussit à faire le contrepoids au tableau de Delacroix. Ensemble, dans la maison de la dame « elles boivent le thé » (FS 120) et déconstruisent l'hierarchie produite dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, critiquée également par Djébar.

En fait, c'est devant cette toile que Julien trouve Shérazade la première fois où elle « était seule, attentive » (FS 27). Or, les fugues de Shérazade, et, en partie, celle de la vieille dame du village natal de Shérazade, se font dans la solitude. Au moment où les soldats

trouvent Shérazade, ils la croient espionne, car elle « est seule [sous l'olivier] » (FS 18). De cette manière, la solitude de la femme est synonyme de menace à la sécurité de l'homme. La vieille dame fugueuse fait écho à cette menace en raison du fait qu'elle ose aller à l'encontre de ce que les hommes de l'équipe du tournage veulent faire en voyageant seule à Paris. Sur la route, « la vieille femme ne s'arrête pas, elle fouille les herbes des bas-côtés avec la pointe de son bâton et parle à l'olivier, de longs poèmes étranges qu'elle n'a jamais écrits. Elle dit que les vers ne s'écrivent pas, il faut les proférer, même seule, même si personne n'est là pour les entendre » (FS 40).

Ainsi, selon les textes à l'étude, être agente ne doit pas forcément se faire parmi les autres femmes. Au contraire, il semble qu'à la base des principes de l'agentivité se trouve l'idée selon laquelle la femme devient sujet de son propre discours et de sa propre existence. Ainsi, si la femme réussit à devenir agente parmi d'autres femmes, son agentivité prendra une ampleur encore plus signifiante quand elle parviendra à s'affirmer seule. Autrement dit, une femme complètement agente s'affirmera ainsi puisqu'elle sera devenue maîtresse de son corps, de son espace et de son discours face à l'Autre.

Il est cependant essentiel de comprendre que c'est en fait l'agentivité vécue par l'individu qui accorde du pouvoir agent à la collectivité. D'abord, dans l'œuvre de Djébar dans son ensemble, notamment dans *La Soif*, *Ombre sultane* et *Nulle part dans la maison de mon père*, un lien étroit est tissé entre la femme agente solitaire et la collectivité. Certes, dans *Ombre sultane* Djébar souligne la solidarité féminine grâce aux scènes au hammam, aux références intertextuelles des *Mille et une nuits* et à la narration qui rapproche l'histoire de la femme libre de celle de la libération de la femme soumise. Il ne faut pas pour autant négliger l'importance du thème de la solitude. C'est effectivement en passant par sa propre

liberté, accomplie et vécue seule, qu'Isma est capable de libérer Hajila et c'est ainsi que « le récit de la sultane des aubes sauvera [...] une de ces opprimées » (OS 140). De même, bien que ce soit grâce à une autre femme que Hajila peut quitter l'appartement, elle sort quand même seule. Elle enlève son voile et elle s'assoit seule. Dehors, Hajila « est » tout simplement. Pourtant, c'est en passant par la solitude que sa voix et son agentivité touchent les autres femmes : « Quand tu te libères du drap, que tu déambules, ta voix te semble reléguée ailleurs » (OS 62). Seule et de façon silencieuse, elle passera éventuellement le pouvoir qu'elle a reçu d'Isma aux autres femmes en « étant » tout simplement, dehors. Elle n'a pas forcément besoin de sa voix pour apporter des changements ou pour se servir de modèle; ses actions parlent toutes seules.

De la même manière, *La Soif* dévoile la même relation entre la femme agente dans sa solitude et l'aide accordée à une autre femme. Tout au long du roman, Nadia se dit seule. Au début, elle déclare : « J'aimais ma solitude » (LS 13). Ce n'est qu'en reprenant contact avec son amie Jedla qu'elle concède : « Je sus alors que j'en avais fini avec l'ennui, avec la solitude » (LS 18). Pourtant, Nadia se trouve seule à plusieurs reprises. La solidarité qu'elle envisageait développer avec Jedla n'est pas tout à fait ce à quoi elle s'attendait. Forger une amitié allait être plus difficile que prévu. Alors que Nadia « ricanai[t] de cette avidité envieuse des femelles solitaires » (LS 20), elle voyait le fossé se « creus[er] davantage » (LS 28) entre elle et Jedla. Nadia finit par se sentir « une âme d'intrigante. [Elle] aimai[t] ce rôle, et sa solitude » (LS 75). Sa solitude et la liberté qui s'ensuivent sont symbolisées par la

voiture⁵¹⁰. Effectivement, Nadia est une des rares femmes du corpus qui conduit et qui a donc l'avantage de contrôler ses mouvements : « Avec un soulagement intense, j'ai retrouvé ma voiture; la route s'ouvrait devant moi comme une libération » (LS 113).

C'est effectivement grâce à sa liberté que Nadia peut aider Jedla. Se trouvant enceinte d'Ali, Jedla veut se débarrasser du bébé pour ne plus devoir rester avec son mari. La seule raison pour laquelle Jedla peut se faire avorter est parce que Nadia peut l'amener en ville : « Je l'ai conduite doucement, lui évitant les moindres heurts » (LS 152). Jedla fait appel à son amie pour l'aider à se sortir de sa situation malheureuse et c'est ensemble, voire en solidarité, que Nadia et Jedla transgressent des normes pour pouvoir satisfaire aux désirs de cette dernière. Ainsi, le statut d'agent qu'acquiert Nadia dans la liberté de sa solitude permet l'accomplissement des désirs de Jedla, la rendant également agente. Vers la fin de son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*, Djebbar précise que la femme seule est malgré tout une femme forte : « La solitude te réenveloppe : tu n'as pas peur » (NMP 397). Elle n'a pas peur parce qu'elle fait confiance à ses compétences et à ses capacités en tant que femme libre. À la lumière de ce constat, il est possible de dire que ni Jedla, finalement morte de l'avortement, ni Nadia, finalement seule et sans amie, ne doit pas avoir peur de ce qui vient. Jedla a légué à Nadia le besoin et l'importance de la solidarité.

Ensuite, dans *La voyageuse interdite* de Bouraoui, le personnage d'Ourdhia, la domestique de la famille de Fikria sert de modèle de femme solitaire, qualifiée d'« étrangère » (VI 55) et de « nomade » (VI 56). Elle incarne tout ce que la narratrice considère comme étant des caractéristiques positives pour une femme. Intelligente, c'est

⁵¹⁰ Il est peut-être pertinent de rappeler l'image de couverture de la traduction anglaise de ce roman, *The Mischief*, qui affiche clairement le rôle central de la voiture et son lien à la libération de la protagoniste. Voir Annexe A, figure N.

Ourdhia qui lui apprend l'histoire de Ténéré qui possédait « un seul arbre » [qui] « continuait à vivre. Depuis des siècles. Seul. En silence » (VI 55). L'image de l'arbre solitaire nous rappelle l'olivier déraciné du *Fou de Shérazade* et crée ainsi un lien entre l'arbre solitaire résistant et la femme agente. Ourdhia sert de modèle de femme forte selon la narratrice qui la voit refuser de se conformer aux règles traditionnelles de la religion : « Ourdhia ne couvrait jamais sa tête, uniquement ses épaules : premières marques d'un corps parfait pouvant attiser le désir de ces hommes toujours en rut. La démarche était fière » (VI 56).

De fait, sa fierté et sa force sont soulignées quand elle sort dans la rue. Contrairement à la narratrice qui est emprisonnée dans la maison, Ourdhia sort et « un morveux lui lan[ce] une pierre, un autre, plus courageux, lui crach[e] en pleine figure, deux jeunes hommes f[on]t courir leurs mains répugnantes sur son beau corps », mais Ourdhia « se défen[d], elle n'[a] pas peur » (VI 57). La narratrice observe la scène se dérouler à partir de sa fenêtre et elle « hurl[e] » (VI 57) pour communiquer son désaccord. Ainsi, les actions agentes accomplies seule de la part d'Ourdhia inspirent l'esprit de révolte à la narratrice. Autrement dit, les actions de l'une ont un impact sur l'autre. De plus, alors que la relation mère-fille est dépeinte de manière négative tout au long du roman, la relation que la narratrice entretient avec Ourdhia regorge d'espoir quant à la solidarité féminine. Fikria appelle la domestique « pour calmer [s]es angoisses enfantines » (VI 52) et préfère être « bercée par des mains et une voix plus douces que celles de [s]a mère » (VI 50), celles d'Ourdhia. En fait, grâce à la relation intime, et essentiellement maternelle, qu'elles partagent, la narratrice proclame : « Grâce à [Ourdhia] j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'Imaginaire » (VI 52). Ainsi, la domestique solitaire offre à Fikria non seulement un modèle

de femme agente, mais un exutoire par lequel Fikria peut échapper aux injustices du père et aux règles patriarcales, à savoir le monde de l'imaginaire. En effet, c'est vers la fin du roman que la narratrice se venge des injustices patriarcales en fabulant et en fantasmant des scènes grotesques et violentes qui, par la prise de pouvoir féminin, mèneraient à la domination du père.

Tout est calme à présent. Il n'y a que lui et moi. Et encore beaucoup de choses nous séparent! la loi, la religion, nos sexes et notre haine. [...] Je voudrais dormir sur un banc, me cacher dans un ruelle escarpée, je voudrais nager sous le soleil, courir dans la ville, pisser dans les cages d'escalier, et me battre comme une chiffonnière, je voudrais manger avec les Mozabites, flirter avec le chauffeur du bus, boire du café dans un café et déchirer les voiles des Sarrasines, je voudrais m'allonger au pied de la statue des martyrs, graver mon nom dans l'arbre du Ténéré, je voudrais me fondre aux bruits de la rue, regarder les hommes dans les yeux, taquiner les rats et nourrir les fous, j'aimerais être un bâtiment, une dalle sacrée, une pierre tombale, une fleur piétinée! est-ce donc cela la liberté papa (VI 92)?

De fait, le monde de l'imaginaire de la narratrice auquel Ourdhia l'a conviée se révèle être le monde réel des hommes. Ainsi, la prise de pouvoir effectuée et léguée par Ourdhia a permis à la narratrice de mener sa propre aventure agente et de s'ouvrir aux possibilités de la libération de la femme dans la collectivité. Le lien entre la solitude et la solidarité est précisé dans la dernière parution de Maïssa Bey, *L'une et l'autre*. Elle conclut son récit en disant :

Et même si je n'ai pour me dire que la poussière de mots suspendus au-dessus des grands abîmes du silence, même si ma voix n'est qu'un souffle fragile au point de rupture de mon être, j'ai choisi l'inconfort de l'exposition à la lumière, mais aussi la solitude, mais aussi la solidarité avec les miens. Ceux que je porte en moi, dont les voix, les silences et les blessures sont présents, au centre de ma solitude. Car écrire, c'est aussi et surtout, je le crois profondément, écouter les battements du cœur de nos semblables en humanité, être solidaire (UA 58).

Cette notion est essentielle à la compréhension de notre conception de l'agentivité et la manière dont la théorie de l'agentivité nous permet de proposer la définition d'un sous-habitus et la constitution d'un sous-champ au féminin. Effectivement, c'est en écrivant « le

nous » qu'elles écrivent « le moi » et c'est grâce à la solitude que la femme peut accéder au statut d'agente afin d'inciter la collectivité à se fortifier.

CONCLUSION :

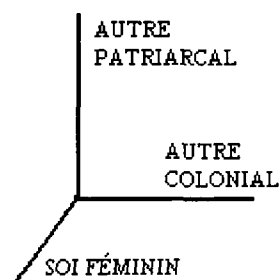
Le but de cette étude était d'analyser, dans une perspective féministe et agentiviste, les enjeux liés à la naissance de la femme-sujet dans le champ littéraire algérien. Au terme de notre parcours analytique, il apparaît que l'émergence de la littérature algérienne au féminin se signale, dès le départ, comme un processus de déconstruction de la conception nationaliste et coloniale de la vérité. Avec la prise de parole par les femmes, un discours agent au féminin commence à se produire de l'intérieur, réfutant toute instance qui met la femme en position subordonnée, la réduit au statut d'*in-fans* et la qualifie de folle, d'insensée et d'insignifiante. Pour reprendre les propos de Foucault, c'est un discours qui fait partie de ceux qui « sont dits, restent dits, et sont encore à dire⁵¹¹ ». La permanence du discours au féminin, ancré dans la tradition littéraire algérienne sans s'y réduire, nous ramène à la question que nous avons posée dans l'introduction à la lumière de l'essai de Spivak : la subalterne peut-elle parler?

L'étude agentiviste que nous avons menée comprenant un examen approfondi des techniques d'écriture, des productions discursives, des choix transtextuels et des effets extratextuels nous permet de répondre affirmativement à la question de Spivak : oui, les femmes peuvent parler, elles peuvent faire irruption dans un champ dont elles étaient exclues et y inventer un espace propre relevant du nouveau *nomos* de la femme-sujet. Ce sont les modalités de ce *nomos* qui ont fait l'objet des analyses qui constituent ce travail.

Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu suggère que « dans la phase critique de la constitution d'un champ autonome revendiquant le droit de définir lui-même les principes de

⁵¹¹ Michel Foucault, *op. cit.*, 1972, p. 24.

sa légitimité, les contributions à la mise en question des institutions littéraires et artistiques [...] et à l'invention et à l'imposition d'un nouveau *nomos* sont venues des positions les plus diverses⁵¹² ». C'est effectivement ce que l'approche agenvitiste nous a permis d'illustrer au cours de cette étude. Dans le contexte de l'écriture féminine en Algérie et la constitution d'un sous-champ au féminin, il est important de comprendre que le sous-champ découle de deux habitus et, donc, de deux champs principaux : colonial français et patriarcal algérien. Rappelons les relations de pouvoir établies par Gayatri Spivak que nous avons redéfinies dans l'introduction. Puisque les femmes répondent à deux champs/habitus différents pour se positionner comme sujet, il est possible de conclure que notre hypothèse selon laquelle la relation entre le soi féminin et les pouvoirs dominants comporte trois axes dont l'axe du soi féminin diverge des deux axes représentant les pouvoirs dominants coloniaux et patriarcaux, s'est avérée juste :



La distinction entre habitus et sous-habitus se fait ici en tenant compte des principes de Bourdieu, qui suggère que l'habitus, tout comme ses productions, témoigne d'une « homogénéisation objective [...] qui résulte de l'homogénéité des conditions

⁵¹² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 94.

d'existence⁵¹³ ». De plus, il précise que lesdites conditions d'existence sont considérées comme étant homogènes, car les productions de l'habitus tendent à « engendrer toutes les conduites “raisonnables”, de “sens commun” » qui tentent d'exclure « toutes les conduites vouées à être négativement sanctionnées parce qu'incompatibles avec les conditions objectives⁵¹⁴ ». De cette manière, l'habitus et son champ littéraire répondent au paradigme précédent, tiennent compte du vécu homogène objectif et anticipent l'avenir des membres⁵¹⁵ dudit habitus.

Toutefois, nos analyses ont bien montré qu'au contraire, les écrits de femmes participent d'un sous-habitus et donc d'un sous-champ qui ne sont point homogènes puisqu'ils répondent non seulement aux discours orientalistes et coloniaux français, mais aussi aux discours patriarcaux arabes. Comme le note Lievois, le corpus étudié propose « des relectures et réécritures de grands textes de sa civilisation, tels le *Coran* et *Les Mille et une nuits* » dans la mesure où les écrivaines les retravaillent « à la lumière de l'actualité politique et culturelle de [leur] pays d'origine⁵¹⁶ ».

L'agentivité interdiscursive s'opère ainsi en reprenant les discours des habitus dominants et en les remettant en question. De cette manière, la définition du sous-habitus se fait par le biais d'un double renversement qui résulte d'une double oppression. Les prises de conscience et de pouvoir qui présentes dans les œuvres des femmes écrivaines contribuent

non seulement à enrichir l'analyse de l'entreprise orientaliste mais peut-être aussi et surtout à confirmer le rôle de la fiction dans une entreprise de réhabilitation de regard/voix de la femme orientale d'hier et d'aujourd'hui. Assia Djébar et Leïla Sebbar pourraient en effet dire avec Edward Saïd que le récit est peut-être le seul

⁵¹³ *Ibid.*, p. 98.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 93-94.

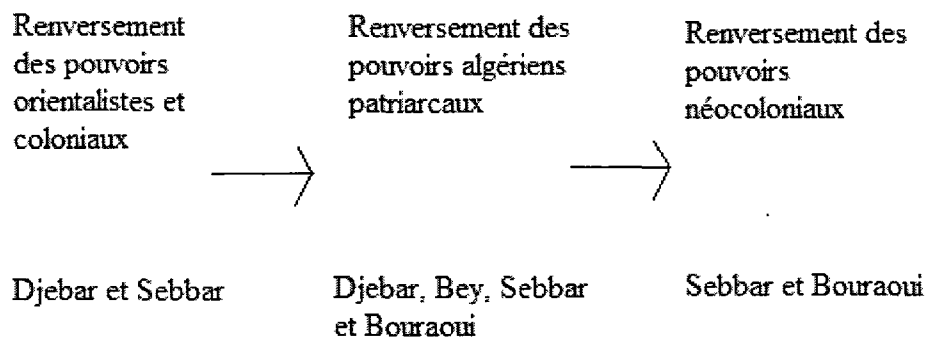
⁵¹⁵ Autrement dit, « les agents », *Ibid.*, p. 91.

⁵¹⁶ Katrien Lievois, *loc. cit.*, p. 253.

instrument possible dans une entreprise de déconstruction du regard objectifiant. Il permet à la femme orientale de prendre en charge sa propre représentation et de sortir de la dialectique [...] à laquelle elle était condamnée⁵¹⁷.

En passant à travers les prises de conscience effectuées par le roman national et le roman nationaliste, nous mettons au grand jour le sous-champ dans la présente étude afin de faire entendre la voix féminine hybride en mettant l'accent sur ses modalités discursives.

En effet, l'interdiscursivité agente se révèle comme étant le fil conducteur du sous-habitus au féminin. En examinant la trajectoire des écrits étudiés ci-dessus, il est possible de la concevoir ainsi :



L'hybridité du sous-habitus résulte, entre autres, du fait que les femmes s'opposent toutes au patriarcat algérien. Toutefois, certaines écrivaines s'occupent davantage de la subversion des pouvoirs orientalistes et coloniaux d'autrefois tandis que d'autres tiennent à la remise en question de l'oppression néocoloniale, c'est-à-dire de la réalité contemporaine de la génération dite beure. L'hybridité du sous-champ au féminin tient aussi au fait qu'il est

⁵¹⁷ Laurence Christine Huughe, *loc. cit.*, p. 98.

changeant, en constante transformation⁵¹⁸. En fait, il reflète l'évolution sociopolitique dont dépend la juste représentation de la condition féminine algérienne. Notre conception du sous-champ tient compte des frontières temporaires dont parle Boisclair et insiste sur le fait que le sous-champ algérien au féminin a su s'adapter aux pouvoirs dominants changeants qu'il vise à renverser, mais qui a pu quand même s'avérer constant dans son hybridité depuis les années 1950.

Cette trajectoire est évidente non seulement à travers les analyses interdiscursives, mais également en ce qui a trait à l'agentivité extratextuelle. En soulignant le lien agent entre le vécu personnel, la fiction et la collectivité, nous avons illustré la manière dont les facteurs extratextuels ont un effet sur la production des écrits et donc la production des biens symboliques. Le recours aux principes de Dubois sur l'institution littéraire nous a permis de montrer comment les écrits du corpus contribuent au « développement d'un corps de producteurs de biens symboliques qui se professionnalisent » et à « la multiplication des instances de consécration et de diffusion⁵¹⁹ » à partir des espaces personnels bien définis tantôt propres à l'écrivaine, tantôt propres à la collectivité.

C'est ici qu'est apparue l'importance capitale de la création des maisons d'édition et des associations qui favorisent la circulation des œuvres des femmes. De fait, cet acte d'agentivité extratextuelle est essentiel à l'évolution du sous-champ, parce que les écrivaines « institueront une chaîne de production qui leur est propre et qui créera de la concurrence en

⁵¹⁸ Notons que c'est un élément du sous-champ que Boisclair souligne clairement en faisant allusion à Bourdieu et en rappelant la structure du champ, lequel comprend une portion dominante et une portion dominée, « correspondant aux différentes sphères de production du champ (sphère restreinte, sphère de grande production et sphère de production moyenne » (p. 55). Elle met en évidence le dynamisme, la mouvance et la temporalité des frontières entre les sphères.

⁵¹⁹ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 27.

brisant le monopole des agents et des instances (masculines) en place⁵²⁰ ». De plus, la maison d'édition devient le symbole du « premier tourniquet permettant de pénétrer le champ, [et] les féministes (autant celles qui fondent ces maison que celles qui y apportent leur manuscrit) verront là l'occasion d'affirmer la couleur idéologique du texte comme valeur symbolique/idéologique positive⁵²¹ ».

L'analyse a aussi permis de montrer que les écrivaines algériennes s'approprient une place là où la voix et le vécu de la femme algérienne s'articulent. Mieux encore, c'est à travers l'écriture de soi que le lien entre le vécu et la fiction effectue un glissement de la mémoire collective vers l'affirmation de la mémoire personnelle. De la même manière que nous avons souligné la trajectoire des cibles discursives, l'écriture autobiographique accomplit, elle aussi, une trajectoire semblable dans la mesure où nous avons découvert quatre tendances autobiographiques. Alors que Sebbar distingue ses écrits autobiographiques de ses écrits fictionnels et que Bouraoui produit des œuvres où l'autobiographie s'intègre entièrement à la fiction, Bey et Djébar font preuve d'un mouvement d'un pôle vers l'autre. En passant par la mémoire collective et le « je » multiple, ces deux dernières finissent, dans leur derniers écrits, par se dire en affirmant le soi à travers ce que nous appelons la nouvelle tendance autofictionnelle. Ainsi, en raison des parcours, voire du vécu, variés, les individus se rassemblent dans leur diversité afin de créer ledit corps de producteurs de biens symboliques, et réussissent à représenter la collectivité féminine dans toute son hybridité.

⁵²⁰ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 59.

⁵²¹ *Ibid.*

Si nous tenons à la nature hybride non seulement des écrits de femmes, mais surtout de l'identité féminine, c'est parce que nous voulons insister sur la capacité de cette hybridité à articuler l'agentivité. En s'opposant à l'effacement identitaire auquel la femme orientale a été sujette dans les tableaux et les œuvres orientalistes, au statut d'*in-fans* qu'elle s'est vu octroyer d'abord dans les récits nationaux, ensuite dans les écrits nationalistes, et finalement à l'image de l'Autre que l'Occident (masculin et féminin) lui a imposée, l'écrivaine algérienne contemporaine a su défaire le cadre de son oppression. Elle est entrée dans son *Third Space of Discourse* où elle dit, fait et se dit autrement avec l'intention d'aller à l'encontre des représentations clichés de la femme algérienne traditionnelle, contemporaine et future.

Ce *Third Space of Discourse* est réservé aux femmes et une approche qui ne passe pas par le regard féminin est susceptible d'induire en erreur un critique qui fait une lecture traditionnelle de l'œuvre. C'est, nous semble-t-il, le cas d'O'Beirne. En examinant de près ce qu'O'Beirne dit de l'œuvre de Djébar quant à l'image de la femme orientale dans les tableaux orientalistes, on voit combien un discours patriarcal contemporain risque d'enlever du pouvoir au discours féminin. Insensible aux nuances apportées par une virgule et à l'importance des références intra-intertextuelles, c'est-à-dire des références provenant d'autres récits de la même auteure, O'Beirne a mal compris le message de Djébar quant à l'image de la femme orientale dans les tableaux orientalistes. Conséquemment, O'Beirne n'a pas pu voir se dessiner l'espace agent (*Third Space*) dans lequel la femme-sujet s'épanouit. C'est un tel espace, s'opposant aux espaces créés par les œuvres de Delacroix et de Picasso, que produit Assia Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Par ailleurs, l'analyse transtextuelle et intratextuelle, dans une perspective agentiviste, nous a permis de concrétiser nos hypothèses. En raison du fait que l'approche agentiviste littéraire, jusqu'à présent, n'a pas été capable de rendre justice à tous les volets de l'écriture féminine francophone, les deux volets de cette étude ont réussi à souligner des choix agents étroitement liés au texte même et ont permis d'effectuer une étude approfondie des piliers du (sous)champ littéraire.

Les analyses transtextuelles effectuées dans une perspective agentiviste nous ont permis d'évaluer surtout les positionnements des écrivaines. En reprenant les discours dominants à travers un choix d'épigraphe et en dédicaçant leurs récits à une autre femme, les auteures réussissent à se créer un réseau féminin qui les place en position dominante agente, en dépit du pouvoir typiquement accordé aux *habitus patriarcal* et colonial. De plus, en se servant de techniques architextuelles telles que l'emploi des titres thématiques qui soulignent le rôle fondamental de la femme et la prise de conscience féminine, ainsi que l'appropriation d'un genre tantôt typiquement masculin, tantôt peu exploité par les écrivains algériens, les auteures du corpus parviennent à se distinguer du champ dominé par les hommes. C'est aussi dans ce sens que nous nous sommes intéressée à la manière dont l'écriture féminine en Algérie crée des œuvres polymorphologiques (le recueil de nouvelles) et des œuvres qui s'engagent à critiquer la société actuelle et à inciter des changements auprès des femmes (l'essai) dans le but de faire entendre la voix féminine et de libérer la femme des contraintes que lui imposent le patriarcat et l'ancien colonisateur.

Nous aimerions rappeler, à cet égard, l'image de la protagoniste affichée sur la couverture de la traduction de *La Soif*. Cette image, datant, ne l'oublions pas, de 1958, laisse présager les transformations agentes que la femme écrivaine ainsi que les femmes des récits

subiront au cours des années. Cette image nous indique la possibilité de l'existence de la femme-sujet même avant l'Indépendance. En fait, les tendances agentes présentes dans l'écriture de Djébar dès sa première œuvre, éclipsées par l'émergence des récits nationalistes, s'affirment et prennent de l'ampleur grâce aux publications subséquentes provenant de multiples écrivaines algériennes, notamment celles de notre corpus.

C'est effectivement ce sur quoi nous mettons l'accent dans la dernière partie de cette étude, consacrée à l'agentivité intratextuelle. Il a été question de souligner un grand nombre d'éléments relevant des techniques d'écriture et des thématiques qui rendent non seulement chaque œuvre, mais aussi les récits dans leur ensemble, agents. Nous retrouvons dans les textes des techniques particulières qui rendent la syntaxe, le choix de voix narrative, l'onomastique et la valorisation de certains thèmes uniques et distincts face à l'écriture des hommes. D'une part, la manipulation de la syntaxe traditionnelle française permet aux femmes de souligner certaines réalités propres à la condition féminine. D'autre part, l'adoption d'une voix narrative à la première personne qui s'oppose à celle des hommes par sa nature hybride, c'est-à-dire en raison du fait que le « je » employé par les écrivaines n'est pas forcément associé à une seule femme, et d'une voix narrative tout autre, celle qui s'adresse à un « tu », permettent aux écrivaines d'aborder des thématiques agentes.

Justement, c'est à travers la voix narrative d'*Ombre sultane* que Djébar peut aborder de manière efficace la question de la solidarité féminine en se servant d'un emploi intertextuel important, celui des *Mille et une nuits*. De même, c'est à l'aide du « je » multiple et des personnages portant des noms semblables tels que Mériem, Shérazade ou Nadia, que toutes les écrivaines explorent la question de l'identité féminine, laquelle est changeante et individuelle. La diversité des identités qu'adoptent les femmes des récits

souligne l'idée de la mosaïque identitaire dont parle Kian et sur laquelle s'appuient nos affirmations quant à l'identité féminine agente. Comme nous l'avons illustré, en plongeant l'homme dans l'anonymat ou dans un cadre dit traditionnel, les écrivaines réussissent à souligner la diversité et l'individualité des protagonistes féminines à l'aide des pseudonymes ou des prénoms qu'on leur donne. Ce fait donne appui à l'idée que, sur le plan de l'agentivité, nous ne pouvons pas oublier que le parcours d'une femme n'est pas semblable à celui d'une autre. Toute femme doit vivre et atteindre son statut d'agente à l'aide des outils et dans le cadre qui lui sont propres.

Bref, tous les aspects de l'écriture féminine, que ce soit la parution même du récit, le choix de titre, l'appropriation d'un genre canonique, la subversion des normes syntaxiques et narratologiques ou la valorisation des thématiques qui illustrent la prise de pouvoir individuelle et collective des femmes relèvent de l'agentivité parce qu'elles contribuent à la formation d'un sous-champ littéraire. Autrement dit, les auteures algériennes ont créé « un outil collectif leur permettant de lutter avec les agents du champ élargi pour la conquête des positions légitimes de ce champ, outil sans l'aide duquel [elles] sera[aient] relégué[e]s aux positions marginales et minoritaires⁵²² ».

Elles s'établissent dans des positions de pouvoir qui les libèrent et qui fournissent de l'espoir. En ce qui concerne le sous-champ au féminin, il faut insister surtout sur le fait que son émergence date d'avant l'Indépendance, presque au même moment que l'éveil nationaliste des hommes. Dans l'introduction nous disions que puisque les écrits de femmes datent d'une période pré-Indépendance, une étude adoptant une approche historique

⁵²² Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 61.

postcoloniale pourrait être problématique en ce qui a trait à la cohérence des analyses. Or, la capacité de l'approche agentiviste à mener une étude qui transcende la chronologie souligne davantage l'importance de cette nouvelle voie théorique. Autrement dit, une approche qui réussit à dépasser des barrières temporelles sert d'apport crucial au domaine des études francophones dans la mesure où la dichotomie centre-périphérie est déconstruite et le pouvoir de l'*Histoire* est renversé. Préoccupés par le rapport de force qui s'installe en se servant du terme *postcolonial* où la dichotomie centre-périphérie paraît encore, les critiques contemporains cherchent à étudier un corpus donné sans devoir passer par l'ancien colonisateur. Une approche agentiviste permet aux critiques de souligner la valeur singulière d'un texte et d'évaluer la capacité de l'écrivain(e) ou des personnages à se positionner comme sujet de leur discours et de leur existence non pas *en fonction* des pouvoirs dominants, mais *malgré* ces derniers.

En fait, l'approche agentiviste va permettre d'aborder les littératures dites de la subalterne sous un nouvel angle. Comme nous l'avons montré au cours de cette étude, une approche purement postcoloniale ne suffit pas, car le pouvoir dominant n'est pas forcément limité à l'ancien colonisateur; il peut prendre d'autres formes dont celle du patriarcat ou de toute autre instance dominante qui tente de garder un groupe de ladite subalterne en position subordonnée. Nous pensons plus spécifiquement aux études portant sur les littératures franco-ontarienne, autochtone, québécoise au féminin, anglo-indienne, franco-asiatique, migrante (dans un contexte canadien, américain ou français) ou même aux études portant sur les nouvelles perspectives transculturelles de la littérature des Amériques.

En somme, les analyses effectuées dans la présente étude nous mènent à la conclusion que la prise de pouvoir et la prise de conscience de la part des femmes se sont

faites de manière différente, bien sûr, de celles des hommes. S'il est vrai, comme nous l'avons montré, que la trajectoire littéraire d'une femme n'est pas réductible à celle d'une autre, il est aussi vrai que c'est grâce aux différences et aux invariants dans les trajectoires de Djébar, Sebbar, Bouraoui et Bey que l'on peut montrer la manière dont s'est constituée, dans le champ littéraire algérien dominé par des hommes, un sous-champ au féminin qui est, aujourd'hui, une part incontournable des littératures francophones.

Bibliographie

Corpus principal :

- Bey, Maïssa. *Au commencement était la mer*. Paris : Éditions Marsa, 1996.
——— *Sous le jasmin la nuit*. Paris : Éditions de l'Aube et Éditions de Barzakh, 2004.
- Bouraoui, Nina. *Avant les hommes*. France : Stock, 2007.
——— *La voyeuse interdite*. Paris : Gallimard, 1991.
- Djebar, Assia. *La Soif*. Paris : Julliard, 1957.
——— *Ombre sultane*. Paris : Jean-Claude Lattès, 2006 [1^e édition 1987].
- Sebbar, Leïla. *La jeune fille au balcon*. Paris : Seuil, 1996.
——— *Le fou de Shérazade*. France : Stock, 1991

Corpus secondaire :

- Bey, Maïssa, et. al. *Journal intime et politique : Algérie, 40 ans après*. Paris : L'Aube, 2003.
——— *L'une et l'autre*. La Tour d'Aigues : L'Aube, 2009.
- Djebar, Assia. *Le blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel, 1995.
——— *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
——— *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel, 2002 [1^e édition 1980].
——— *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 1995 [1^e édition chez Lattès, 1985].
——— *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2008.
——— *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, 1995.
- Sebbar, Leïla. *On tue les petites filles*, (Enquête sur les violences contre les petites filles, sévices, infanticides, incestes... en France). Paris : Stock, 1978.
——— *C'était leur France, en Algérie, avant l'indépendance*. Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar. Paris : Gallimard, 2007.
——— *Fatima ou les algériennes au square*. Paris : Stock, 1981.
——— *La Seine était rouge*. Paris : Thierry Magnier, 1999.
——— *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985.
——— *Mon père*. Paris : Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2007.
——— « Paris : Géographie de l'exil (I) ». *Temps modernes*. 413 (1980) : 945-972.
——— « Paris : Géographie de l'exil (II) ». *Temps modernes*. 414 (1981) : 1233-1269.
——— *Shérazade : 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982.
——— *Une enfance algérienne*. Paris : Gallimard, 1997.

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

Sebbar-Pignon, Leïla. « Mlle Lili ou L'ordre des poupées ». *Temps modernes*. 358 (1976) : 1794-1828.

Œuvres d'auteurs ou d'artistes masculins

Achour, Mouloud. *Héliotropes*. Alger : Société nationale d'édition et de diffusion, 1973.

Alloula, Malek. *Le harem colonial*. Atlantica-Séguier, 2001 [1^e éd. 1983].

Amari, Chawki. *De bonnes nouvelles d'Algérie*. Baleine, 1999.

——— *À trois degrés vers l'est*. Chihab Editions, 2008.

Amrani, Djamal. *Le dernier crépuscule*. Alger : SNED, 1978.

Delacroix, Eugène. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Salon de 1834. Musée du Louvre/A. Dequier-M. Bard.

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673238913&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673238913&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815.

Djaout, Tahar. *Les rets de l'oiseleur*. Alger : Entreprise Nationale du Livre, 1984.

Farès, Nabile. *L'exil au féminin*. Paris : L'Harmattan, coll. Écritures arabes, 1990 [1^e éd. 1980].

Flaubert, Gustave. *Salaambô*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

Fromentin, Eugène. *Un été dans le Sahara*. Vienne : Mantz, 1874.

——— *Une année dans le Sahel*. Paris : Plon, 1934.

Gautier, Théophile. *La Mille et deuxième nuit*. Paris : Ferroud, 1898.

Gérôme, Jean-Léon. *Les femmes au bain*. Salon de 1876.

<http://library.artstor.org.proxy.bib.uottawa.ca/library/iv2.html?parent=true>.

Hamdaoui, Dahri. *Si mon pays m'était conté*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Kacimi-El-Hassani, Mohamed. *Naissance du désert*. Balland, 1992.

Maupassant, Guy de. *La Vie errante*. Paris : Paul Ollendorff, 1890. Version électronique : Bibliothèque électronique du Québec, vol. 447.
<http://jydupuis.apinc.org/vents/Maupassant-errante.pdf>. Consulté le 23 septembre 2009.

Matisse. *L'odalisque à la culotte rouge*. 1924-25. http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_u112.htm

——— *L'odalisque à la culotte rouge*. 1921.
http://www.pileface.com/sollers/breve.php3?id_breve=563

Nerval, Gérard de. *Un voyage en Orient*. Paris: Charpentier, 1857.

Picasso. *Women of Algiers after Delacroix*, 1955.

Poe, Edgar Allan. « The Thousand and Second Tale of Sheherazade ». Dans *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. (Ed.) Rufus Wilmot Grinwold. New York : J. S. Redfield, Clinton Hall. Vol. I. 1850. p. 131-149. Version électronique consultée 15 octobre 2009. *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*.
www.eapoe.org/works/tales/schzdc.htm.

Œuvres théoriques :

Anderson, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : Éditions La Découverte, 1996.

Anderson, Marguerite. « Remarques sur la nouvelle ». *University of Toronto Quarterly*. 68.4 (1999) : 835-837.

Angenot, Marc. « Remarques sur l'essai littéraire ». Dans *Approches de l'essai*. François Dumont (dir.). Québec : Nota Bene, 2003. p. 137-157.

——— « Intertextualité, Interdiscursivité, discours social ». *Texte : L'intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte* (Numéro Spécial). 2 (1983) : 101-112.

Audet, René. *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*. Québec : Éditions Nota Bene, 2000.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

Bhabha, Homi. K. *The Location of Culture*. New York & London: Routledge, 1994.

Biville, Frédérique. « L'onomastique : un axe de recherche privilégié de l'équipe *Romanitas* ». *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*. Frédérique Biville et Daniel Vallat (dir.). Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de

- l'Orient et de la Méditerranée — Jean Pouilloux. Lyon : Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 41, Série Linguistique et Philologique 5, 2009. p. 9-11.
- « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Perspectives ». *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*. Frédérique Biville et Daniel Vallat (dir.). Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée — Jean Pouilloux. Lyon : Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 41, Série Linguistique et Philologique 5, 2009. p. 25-41.
- Boie, Bernhild et Daniel Ferrer. *Genèses du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*. Paris : CNRS Editions, 1993.
- Boisclair, Isabelle. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec : Nota Bene, 2004.
- Bonn, Charles. *Le roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé?*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Bruce, Donald. « De l'intertextualité à l'interdiscursivité : évolution d'un concept théorique ». Thèse doctorale. University of Toronto. 1987.
- Brydon, Diana. *Postcolonialism : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York : Routledge, 2000.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. (Trad.) Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2005.
- Calmes, Alain. *Le roman colonial en Algérie avant 1914*. Paris : L'Harmattan, 1984.
- Darbellay, Frédéric. *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours : Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*. Genève : Editions Slatkine, 2005.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? ». *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975. p. 29-50.
- Donaldson, Laura and Kwok Pui-Lan (dir.). *Postcolonialism, feminism and religious discourse*. New York : Routledge, 2002.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature*. Bruxelles : Éditions Labor, 1978.

- Durrer, Sylvie. *Le dialogue dans le roman*. Paris : Nathan Université, 1999.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1977.
- *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1972.
- *Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon (dir.). (Trad.) Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham et Kate Soper. New York : Pantheon, 1980. p. 109-133.
- *Society Must be Defended : Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York : Picador, 2003.
- *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (dir.). New York : Pantheon, 1984. p. 51-75.
- Gallissot, René. *Le Maghreb de traverse*. Saint-Denis : Bouchène, 2000.
- Gardiner, Judith Kegan (dir.). *Provoking Agents : gender and agency in theory and practice*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.
- *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Nathan, 2000.
- Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*. 47 (1999) : 93-113.
- « Énonciation et subjectivité au féminin ». *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry (RS/SI)*. 15.3 (1995) : 217 pages.
- « Féminisme, postmodernisme et texte-supplément ». *Tangence*. 39 (mars 1993) : 51-61.
- « Auto/biographie et agentivité au féminin dans "Je ne suis pas sortie de ma nuit" d'Annie Ernaux ». *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.). Paris: L'Harmattan, 2001. p. 517-535.

- « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan ». *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*. Julie Rak (dir.). Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2005. p. 207-234.
- Hekman, Susan. « Subjects and Agents : The Question for Feminism ». *Provoking agents : Gender and Agency*. Judith Kegan Gardiner (dir.). Chicago: University of Illinois Press, 1995, p. 194-207.
- Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. SEDES/HER, 1999.
- Koran, Le. (Trad.) M. Savary. Paris : Éditions Garnier Frères, 1955.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- Lanser, Susan. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. London : Cornell University Press, 1992.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- L'homme, Marie-Claude. *La terminologie: principes et techniques*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- Lukács, Georg. « Nature et forme de l'essai ». *Approches de l'essai*. François Dumont (dir.). Québec : Nota Bene, 2003. p. 15-48.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- Macfie, A.L. *Orientalism*. London: Pearson Education, 2002.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Quadrige/PUF, 2007.
- Mukherjee, Arun. « Whose Postcolonialism and Whose Postmodernism ? ». *World Literatures Written in English*. 30.2 (1990) : 1-9.
- Mura-Brunel, Aline. « Le temps des "œuvres migrantes" : le modèle et le genre, mémoires du littéraire ». *Problématique des genres, problèmes du roman*. Jean Bessière et Gilles Philippe (dir.). Paris : Honoré Champion, 1999. p. 125 -140.
- Murdoch, Adlai. H et Anne Donadey. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*. Florida : University Press of Florida, 2005.

Qu'ran. (Trad.) Abdullah Yusuf Ali. New Delhi : Goodword books, 2003.

Saïd, Edward. *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 1980.

Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? ». *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

——— *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988.

Stora, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*. Paris : La Découverte, 1994.

——— *L'Algérie en 1995: La guerre, l'histoire, la politique*. Paris : Michalon, 1995.

Walter, Henriette. *Le français dans tous les sens*. Paris : Laffont, 1988. p. 238-240.

Œuvres critiques:

Abdel-Malek, Anouar (dir.). *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*. Tome II. Paris : Seuil, 1965.

Abu-Haidar, Farida. « Le chant morne d'une jeune fille cloîtrée : *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui ». *Bulletin of Francophone Africa*. 3 (Spring) (1993) : 56-59.

——— « A new way of "Dealing with the Orient" ». *Women: A Cultural Review*. 14.1 (2003): 104-6.

——— « Unmasking Women : The Female Persona in Algerian Fiction ». *African Francophone Writing: A Critical Introduction*. Laïla Ibnlfassi et Nicki Hitchcott (dir.). Oxford: Berg Publishers, 1996. p. 69-81.

Alaoui, Abdallah Mdarhri. « Francophonie et roman algérien postcolonial ». *Littératures postcoloniales et francophonie*. Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.). Paris : Champion, 2001. p. 43-66.

Arend, Elisabeth, Dagmar Reichardt et Elke Richter (dir.). *Histoires inventées: La Représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Frankfurt : Peter Lang, 2008.

Armstrong, Karen. *Muhammad: A Biography of the Prophet*. New York: Harper Collins Publishers, 1993.

Ashour, Radwa, Feriel J. Ghazoul et Hasna Reda-Mekdashy (dir.). *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide*. (Trad.) Mandy McClure. Cairo/New York : The American University in Cairo Press, 2008.

- Aubry, Anne. « “Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité” : L'utilisation de la langue française dans deux romans d'Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* : Instrument d'oppression coloniale ou instrument de libération? ». *Dalhousie French Studies*. 74-75 (2006): 121-31.
- Barbé, Philippe. « The Closure and Opening of Domestic Space in *Ombre sultane* by Assia Djébar ». *Francophone Post-Colonial Cultures : Critical Essays*. Kamal Salhi (dir.). Lexington : Laham MD, 2003.
- Belle and Sebastian. « Get Me Away From Here I'm Dying ». *If you're feeling sinister*. UK: Jeepster, 1996.
- Belloula, Nassira. *Les belles Algériennes : confidences d'écrivaines*. Constantine : Média-Plus, 2006.
- Benalil, Mounia. *La Carnavalisation de l'Orient dans la prose narrative francophone (post)moderne (Québec et Maghreb)*. Thèse doctorale. University of British Columbia, 2003.
- Berty, Valérie. *Littérature et voyage: un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Bigelow, Gordon. « Revolution and Modernity : Assia Djébar's *Les Enfants du nouveau monde* ». *Research in African Literatures*. 34.2 (2003) : 13-27.
- Boibessot, Stéphanie. « Voix et Voies sur les chemins de l'identité féminine dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar ». *Dalhousie French Studies*. 57 (2001) : 137-50.
- Bonn, Charles. *Anthologie de la littérature algérienne 1950-1987*. Paris : Librairie Générale Française (pour l'introduction, les notices et les commentaires), 1990.
- Bonnafont, Jean-Pierre. *Douze ans en Algérie 1830-1842*. France : Éditions Jacques Gandini, 2005.
- Boudreau, Caroline. « Étude de la réception critique de l'œuvre novellière de Maurice Henrie », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2009.
- Bourdrel, Philippe. *Le livre noir de la guerre d'Algérie*. Paris : Plon, 2003.
- Budig-Markin, Valérie. « La voix, l'historiographie, l'autobiographie : les dernières œuvres d'Assia Djébar ». *Francophonie plurielle*. Actes du congrès mondial du CIEF. Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.). Québec : Hurtubise, 1995. p. 21-28.

- Cardinal, Jacinthe. « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles ». Thèse de maîtrise. UQAM, 2000.
- Cazenave, Odile. « Le corps-langage dans le roman maghrébin et antillais ». *Notre librairie*. (Numéro spécial : « Nouvelles écritures féminines »). 117 (1994) : 61-65.
- Caussée, Jeanne et Bruno de Cessole. *Algérie 1830-1962*. Paris : Maisonneuve & Larose, 1999.
- Chaouq, Boucha. « Le regard entre “je” et “l’autre” ». *Études littéraires*. 33.3 (2001) : 185-91.
- Charef, Abed. « Octobre, ses promesses son gachis ». *Le Quotidien d’Oran*. 5 octobre 2008.
- Chaulet-Achour, Christiane. « Écrire ou non son autobiographie? Écrivaines algériennes à l’épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokkedem ». *Francoфонia*. Cristina Boidard (dir.). Octobre (2007) : 1-19.
- Chikhi, Beïda. « Algériades : d’Assia Djébar à Nina Bouraoui ». *Bulletin of Francophone Africa*. 6 (Spring) (1996) : 29-40.
- . *Assia Djébar: Histoire et fantaisies*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007.
- . *Littérature algérienne : désir d’histoire et esthétique*. Paris : L’Harmattan, 1997.
- Courtivron, Isabelle de. *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- De Toro, Alfonso. *Épistémologies: “Le Maghreb”*. Paris: L’Harmattan, 2009.
- Deville, Jennifer Suzanne. « Scheherazade Reborn in the Contemporary Francophone Fiction of Leïla Sebbar, Pierre Karch and Vinciane Moeschler ». Thèse doctorale. University of North Carolina, 2006.
- Diop, Papa Samba. « L’autre face du discours: l’essai en Afrique, aux Antilles et au Maghreb ». *International Journal of Francophone Studies*. 9.1 (2006) : 3-8.
- Djebnoun, Hedi. « Naissance d’un “air de flûte” ». *Arabies*. 2.1 (1987) : 83-4.
- Donadey, Anne. « Cultural Métissage and the Play of Identity in Leïla Sebbar’s Shérazade Trilogy ». *Borders, Exiles, Diasporas*. Elazar Barkan (dir.). Stanford: Stanford UP, 1998. p. 257-73.
- (dir.). *Esprit créateur*. (Numéro spécial : « Assia Djébar : *L’Amour, la fantasia* – avant et après »). 48.4 (2008).

- . *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar*. Thèse doctorale. Northwestern University, 1993.
- Druxes, Helga. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Wayne State University Press, 1996.
- Dunwoodie, Peter. *Francophone Writing in Transition, Algeria 1900-1945*. Bern: Peter Lang AG, 2005.
- Eileraas, Karina. « Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership and Feminist Resistance ». *MLN*. 118.4 (2003): 807-40.
- El Galaï, Fatiha. *L'identité en suspens: à propos de la littérature beur*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- El Nossery, Névine. « L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston ». *Contemporary French and Francophone Studies*. 11.3 (2007) : 389-397.
- Fisher, Dominique. « "Rue du phantasme" : paroles et regard(s) interdits dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui ». *Présence francophone*. 50 (1997) : 46-66.
- Gafaïti, Hafid. *Les femmes dans le roman algérien*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Gauvin, Lise. « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique ». *Études françaises*. 40.1 (2004) : 11-28.
- Gehrmann, Susanne et Claudia Gronemann (dir.). *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française : du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Gharbi, Farah. « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture ». *Études françaises*. 40.1 (2004) : 63-80.
- Gracki, Katherine. « Assia Djebar et l'écriture de l'autobiographie au pluriel ». *Women in French Studies*. 2 (1994): 55-66.
- Gronemann, Claudia. « Autofiction-Nouvelle Autobiographie-Double Autobiographie-Aventure du texte : Conceptions postmodernes/postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine ». *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française: du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.). Paris: L'Harmattan, 2006. p. 103-124.

- Hardwick, Joe, Juliana de Nooy et Barbara E. Hanna (dir.). « Writing the Self in French : (P)actes autobiographiques ». *Soi-Disant : Life Writing in French*. Newark : University of Delaware Press, 2005. p. 1-11.
- Hargreaves, Alec. « Figuring Out Their Place : Post-Colonial Writers of Algerian Origin in France ». *Forum for Modern Language Studies*. 29.4 (1993) : 333-45.
- Hargreaves, Alec et Anne-Marie Gans-Guinoune (dir.). « Introduction ». *Expressions maghrébines*. 7.1 (2008): 1-9.
- Hart, Ursula Kingsmill. *Two Ladies of Colonial Algeria : The Lives and Times of Aurélie Picard and Isabelle Eberhardt*. Ohio: Centre for International Studies, Ohio University, 1987.
- Hess, Deborah. « L’histoire et la perception du temps: la non-linéarité chez Assia Djébar ». *Présence francophone*. 54 (2000) : 65-80.
- Hornung, Alfred and Ernspter Ruhe. *Postcolonialisme et autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximum*. Amsterdam : Rodopi, 1998.
- Horvath, Miléna. « Retour des voix perdues dans la littérature maghrébine ». *Revue de Sémio-Linguistique des textes et discours*. 18 (De la culture orale à la production écrite : littératures africaines), (2004) : 53-62.
- « Une poétique de l’entre-deux : figures de l’intermédiaire dans l’écriture d’Assia Djébar ». *Présence francophone*. 58 (2002) : 28-39.
- Huughe, Laurence Christine. « Déconstruction du regard panoptique orientaliste: la construction narrative d’Assia Djébar et de Leïla Sebbar ». *Études francophones*. 15.2 (2000): 89-99.
- Ibrahim-Ouali, Lila. « Maïssa Bey : “des mots sous la cendre des jours” : *Au commencement était la mer...* et *Nouvelles d’Algérie* ». *Esprit Créateur*. XL.2 (2000) : 75-85.
- Jawad, Haifaa. *The Rights of Women in Islam: An Authentic Approach*. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 1998.
- Kian, Soheila. « La traversée des frontières : écritures et transgressions d’Assia Djébar et de Leïla Sebbar ». Thèse doctorale, University of California. 2002.
- « Une entrevue avec Leïla Sebbar : l’écriture et l’altérité ». *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*. 78.1 (2004) : 128-36.
- Lalaoui, Fatima Zohra. « Écriture de l’oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d’Assia Djébar ». *Revue de Sémio-Linguistique des textes et discours*. 18 (De la culture orale à la production écrite : littératures africaines), (2004) : 63-74.

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

——— *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan, 2003.

Larroux, Guy. « L'essai aujourd'hui ». *L'Essai : métamorphoses d'un genre*. Textes réunis par Pierre Glaudes. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002. p. 459-472.

Lievois, Katrien. « Des femmes en morceaux : construction et destruction de l'identité du personnage et du narrateur dans l'œuvre d'Assia Djébar ». *Dalhousie French Studies*. 74-7 (2006) : 253-66.

Lionnet, Françoise. « Narrative Journeys : the Reconstruction of Histories in Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* ». *Postcolonial Representations*. Ithaca: Cornell University Press, 1995. p. 167-186.

——— « Narrative Strategies and Postcolonial Identity in Contemporary France: Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* ». *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Gisela Bunker-Gabler (dir.). Minneapolis: U of Minnesota Press, 1997. p. 62-77.

Majumdar, Margaret. A. « The Subversion of the Gaze: Shérazade and Other Women in the work of Leïla Sebbar ». *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 90s*. Gill Rye (dir.). Manchester: Manchester UP, 2002. p. 195-206.

Makarius, Laura, Raoul Makarius et Jacques Berque (dir.). *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*. Tome I. Paris : Seuil, 1964.

Martine, Mathieu-Job (dir.). *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*. Pessac, France : PU de Bordeaux, 2003.

McCullough, Mary. « Solidarity, Space and Sisterhood in Assia Djébar's *Ombre sultane* and Fatima Mernissi's *Dreams of Trespass* : Tales of a Harem girlhood ». *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French*. Jeanne Garane (dir.). Amsterdam : Rodopi, 2005. p. 119-30.

Medeiros, Ana de. « Hegemony and Hybridity in Assia Djébar's *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *L'Amour, la fantasia* et *Oran, langue morte* ». *Journal of Romance Studies*. 2.1 (2002) : 5-20.

Mekfouldji, A. « Christiane Chaulet-Achour en marraine de romancières ». *Librairie Mauguin*. Octobre, 2005. Consulté 18 mai 2009. <http://www.librairie-mauguin.com/pop18042002.htm>.

- Merini, Rafika. *Two Major Francophone Women Writers: Assia Djébar and Leïla Sebbar: A Thematic Study of Their Works*. New York: Peter Lang, 1999.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male and Female Dynamics in Modern Muslim Society*. London: Al Saqi Books, 1985.
- . *Le harem politique : le Prophète et les femmes*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1987 (1^e éd.).
- . *Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam*. Paris : Albin Michel, 1990.
- Miraglia, Anne-Marie. « Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane* ». *Assia Djébar*. Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.). Paris: L'Harmattan, 2008. p. 185-194.
- Mongo-Mboussa, Boniface. « Entre exil et enracinement : entretien avec Leïla Sebbar ». *Notre librairie*. 165 (2007) : 127-9.
- Moore, Lindsey. *Arab, Muslim, Woman. Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*. New York: Routledge, 2008.
- Mortimer, Mildred. « Parole et écriture dans *Ombre sultane* ». *CIEF*. Actes du congrès mondial du CIEF tenu à Casablanca (Maroc) du 10 au 17 juillet 1993 : « Francophonie plurielle ». Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.). Montréal : Hurtubise, 1995. p. 15-20.
- . « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien ». *Research in African Literatures*. 19.2 (1988) : 196-205.
- . « *La Soif* d'Assia Djébar : Exercice de style ou air de flûte ». *Assia Djébar*. Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.). Paris : L'Harmattan, 2008. p. 91- 101.
- Mosteghanemi, Ahlem. *Algérie : femmes et écritures*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Ndiaye, Christiane (dir). *Introduction aux littératures francophones*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004
- Norin, Luc, Edouard Tarabay et Georges Henein (dir.). *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*. Tome III. Paris : Seuil, 1967.
- Nunley, Charles. « From Shéhérazade to Shérazade : Self-fashioning in the Works of Leïla Sebbar ». *Thirty Voices in the Feminine*. Michael Bishop (dir.). Amsterdam: Rodopi, 1996. p. 238-48.
- Nzabatsinda, Anthère. « Le Français langue marâtre d'Assia Djébar : enjeux d'une écriture de belligérance ». *LittéRéalité*. 14.2 (2002) : 51-60.

O'Beirne, Emer. « Veiled Vision : Assia Djébar on Delacroix, Picasso and the Femmes d'Alger ». *Romance Studies*. 21.1 (2003) : 39-51.

Orlando, Valérie. « Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* and *Vaste est la prison* : Rewriting History and Feminine Identity ». *Nomadic Voices of Exile : Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Ohio: Ohio University Press, 1999. p. 111-152.

——— « Seeking the Becoming-Woman in the Third Space of Culture ». *Nomadic Voices of Exile : Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Ohio: Ohio University Press, 1999. p. 153-187.

Prabhu, Anjali. « Sisterhood and Rivalry In-Between the Shadow and the Sultana: A Problematic of Representation in *Ombre sultane* ». *Research in African Literatures*. 33.3 (2002) : 69-96.

Reynaud, Michel. *Elles et Eux et l'Algérie*. Paris : Éditions Tirésias, 2004.

Rice, Alison. « The Improper Name: Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djébar ». *Assia Djébar*. Ernstpeter Ruhe (dir.). Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001. p. 49-77.

Richter, Elke. « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire ». *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.). Paris: L'Harmattan, 2006. p. 155-172.

Ringrose, Priscilla. *Assia Djébar : In Dialogue with Feminisms*. Amsterdam : Rodopi, 2006.

Robin, Régine. « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut ». *Autofictions & Cie*. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.). Paris : Université Paris X, Centre de recherche interdisciplinaires sur les textes moderns, 1993. p. 73-86.

Rocca, Anna. *Assia Djébar, Le corps invisible : voir sans être vue*. Paris : L'Harmattan, 2004.

Saadallah, Aboul-Kassem. *La montée du nationalisme en Algérie*. Alger : Entrée Nationale du Livre, 1983.

Sahel, Claude. *Esthétique de l'amour : Tristan et Iseult*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Selao, Ching. « Porter l'Algérie : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui ». *Esprit Créateur*. 45.3 (2005) : 74-84.

Sermain, Jean-Paul et Aboubakr Chraïbi (Eds.). *Les Mille et Une Nuits*. (Trad.) Antoine Galland. Tome I. Paris : Flammarion, 2004.

- Servan-Schreiber, Jean-Jacques. *Lieutenant en Algérie*. Paris : Julliard, 1957.
- Samie, Amale. « Les questions après les inondations dans la capitale algérienne : tirer les leçons ». *Maroc Hebdo International*. 486. du 16 au 21 novembre 2001. http://www.maroc-hebdo.press.ma/MHinternet/Archives_486/pdf_486/page28.pdf. consulté 30 septembre 2009.
- Soler, Ana. « La pratique fictionnelle de Maïssa Bey : approche des techniques narratives de *Sous le jasmin la nuit* ». *Horizons Maghrébins*. 52 (2005) : 94-103.
- Soukehal, Rabah. *Le roman algérien de langue française (1950-1990) : thématique*. Paris : Publisud, 2003.
- Suhonen, Katri. *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*. Québec : Nota bene, 2009.
- Talahite, Anissa. « Odalisques et pacotille: Identity and Representation in Leïla Sebbar's *Shérazade, 17 ans, brune, frisée* ». *Nottingham French Studies*. 37.2 (1998) : 62-72.
- Tomiche, Nada. *La littérature arabe contemporaine*. Paris : Maisonneuve & Larose, 1993.
- Van Den Heuvel, Pierre. « Ecriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques écrivains maghrébins : Discours plurilingue et discours extatique ». *Autobiographie et avant-garde*. Ernstpeter Ruhe et Alfred Hornung (dir.). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. p. 209-220.
- Van Deventer, Rachel. « Le roman national algérien : un discours de révolte ou d'oppression ». *Initiales*. 23 (2010) : [À paraître].
- Valassopoulos, Anatassia. *Contemporary Arab Women Writers : Cultural Expression in Context*. New York: Routledge, 2007.
- Vitiello, Joëlle. « Écriture féminine maghrébine et lieux interdits ». *Notre Librairie*. (Numéro spécial : Nouvelles Écritures féminines). 117 (1994) : 80-86.
- Von Kulesa, Rotraud. « Langue-Corps-Identité. L'écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar ». *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.). Paris: L'Harmattan, 2006. p. 263-274.
- Woodhull, Winifred. *Transfigurations of the Maghreb : Feminism, Decolonization and Literatures*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
- Zeghiche, Sabrina. « Pratiques langagières et traductives en milieu postcolonial ». Thèse M.A. Université d'Ottawa, 2004.

Zimra, Clarisse. « Écrire comme on se voile ». *Assia Djébar*. Ernstpeter Ruhe (dir.). Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001. p. 79-90.

Sites Internet

« Assia Djébar ». Mis à jour février 2009. www.assiadjebar.net/index.php.

« Belle and Sebastian ». www.belleandsebastian.com. Consulté 9 juillet 2009.

Des femmes. www.desfemmes.fr/histoire.htm. Consulté 21 janvier 2010.

Éditions Barzakh. 21 janvier 2010. www.editionsbarzakh.dz/barzakh/barzakh.htm. Consulté 21 janvier 2010.

Éditions du Tell. www.editions-du-tell.com/fr/fichiers/1presentation.htm. Consulté 21 janvier 2010.

« Leïla Sebbar ». Réalisé par Carole Netter (Swarthmore College) et Anne-Marie Obajtek-Kirkwood (Drexel University). Mis à jour mars 2009.

http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/.

Librairie Mauguin. <http://www.librairie-mauguin.com/index.htm>.

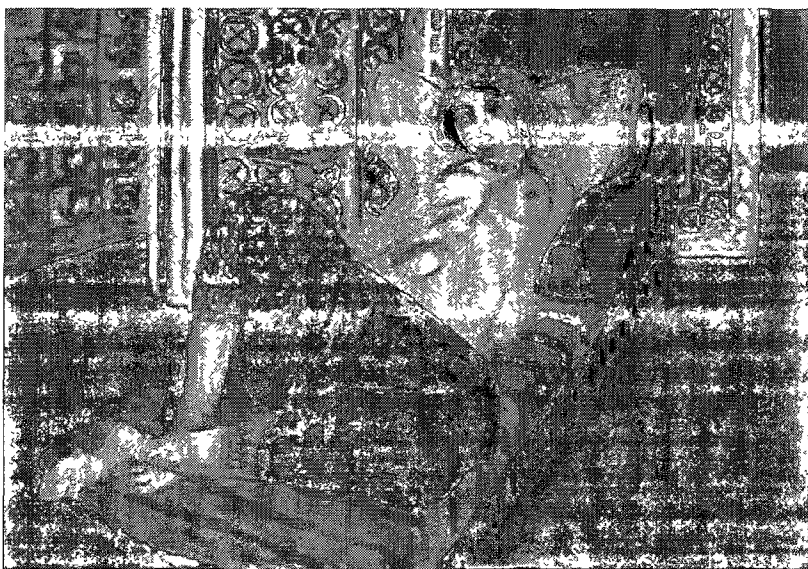
NAQD. www.revue-naqd.org. Consulté 21 janvier 2010.

Figure A



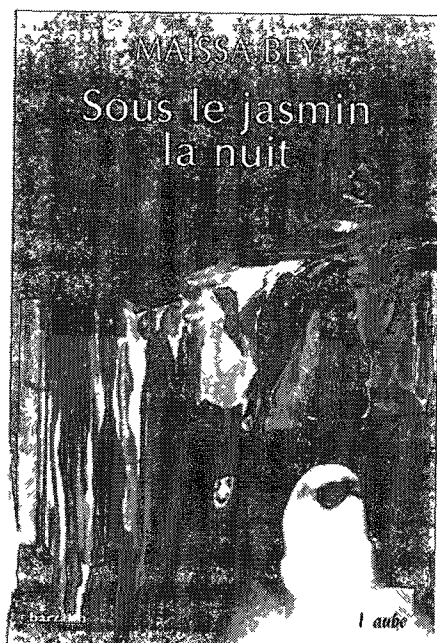
Matisse. *L'odalisque à la culotte rouge*. 1924-1925.

Figure B



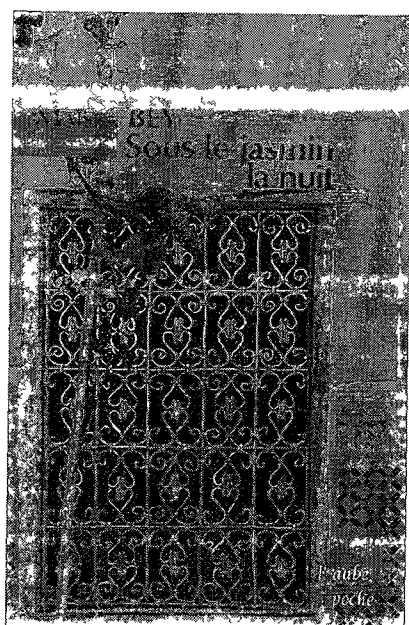
Matisse. *L'odalisque à la culotte rouge*. 1921.

Figure C



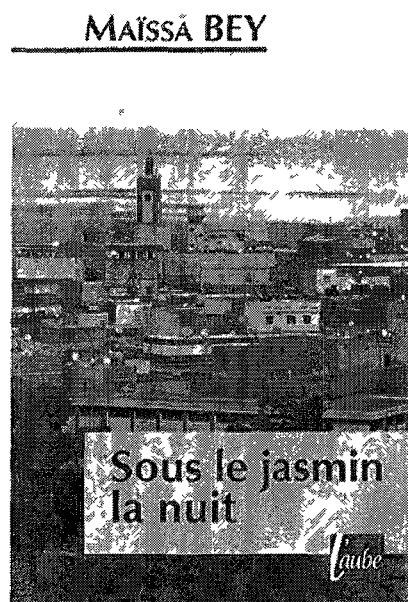
L'Aube, 2004.

Figure D



L'Aube, 2006

Figure E



L'Aube, 2008

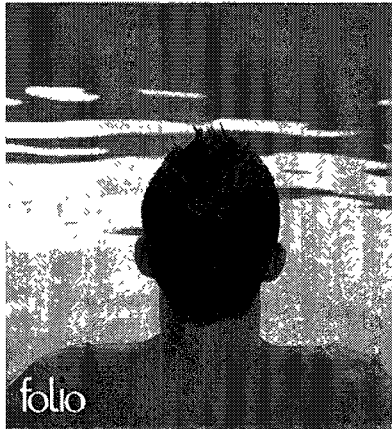
Figure F



Gallimard, 1993

Figure G

Nina Bouraoui
Avant les hommes



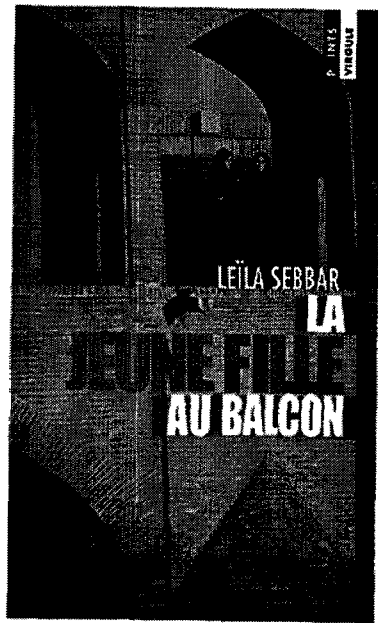
Gallimard, 2009.

Figure H



Seuil, 1996.

Figure I



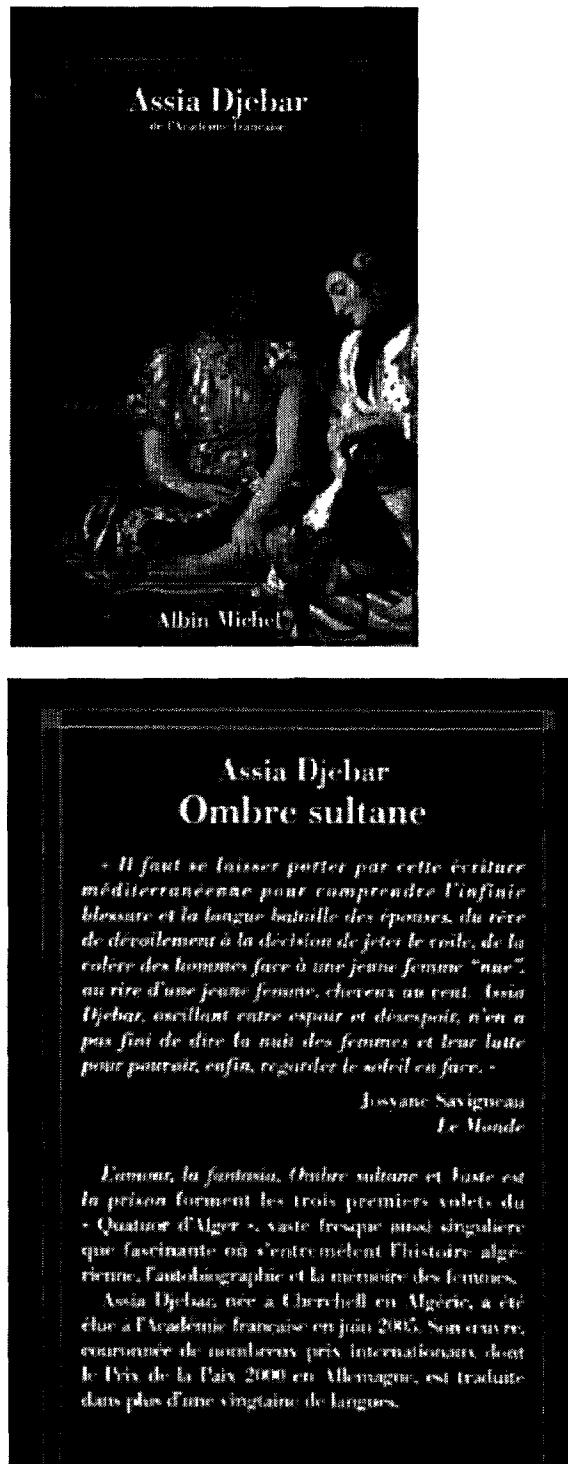
Seuil, 2001.

Figure J



Heinemann, 1993; Interlink 1997 (même couverture).

Figure K



Albin Michel, 2006.

Figure L



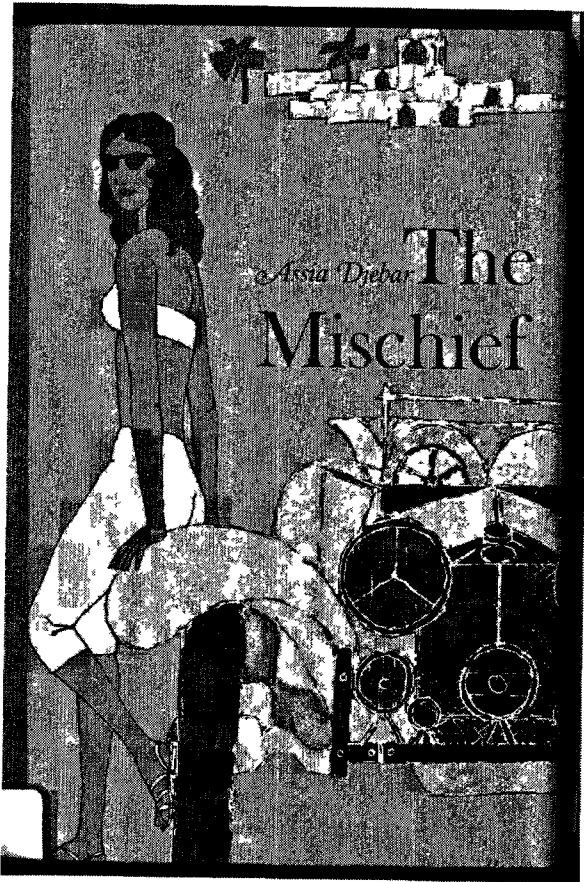
Albin Michel (Poche), 2006.

Figure M



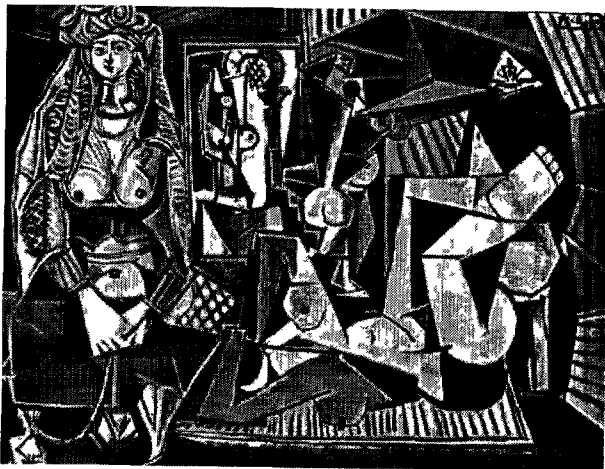
Delacroix. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Salon de 1834.

Figure N



Djebar, *The Mischief*, Simon & Schuster, 1958.

Figure O



Picasso, *Women of Algiers after Delacroix*, 1955.

Annexe B

Figure A:

Paroles: « Get Me Away From Here I'm Dying », Belle and Sebastian.

Ooh! Get me away from here I'm dying
Play me a song to set me free
Nobody writes them like they used to
So it may as well be me
Here on my own now after hours
Here on my own now on a bus
Think of it this way
You could either be successful or be us
With our winning smiles, and us
With our catchy tunes, and us
Now we're photogenic
You know, we don't stand a chance
Oh, I'll settle down with some old story
About a boy who's just like me
Thought there was love in everything and everyone
You're so naive!
After a while they always get it
They always reach a sorry end
Still it was worth it as I turned the pages solemnly, and then
With a winning smile, the boy
With naivety succeeds
At the final moment, I cried
I always cry at endings

Oh, that wasn't what I meant to say at all
From where I'm sitting, rain
Washing against the lonely tenement
Has set my mind to wander
Into the windows of my lovers
They never know unless I write
"This is no declaration, I just thought I'd let you know goodbye"
Said the hero in the story
"It is mightier than swords
I could kill you sure
But I could only make you cry with these words"

[Get Me Away From Here I'm Dying Lyrics on <http://www.lyricsmania.com/>]