

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oum El Bouaghi
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français



THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : Français

Option : Littérature francophone

Présentée par : Mustapha LAHOUSSA

Thème :

**Féminin/Masculin : Lectures psychanalytique et
sociologique de : Anne Hébert, Faïza Guène, Hélène
Cixous, Ken Bugul et Maïssa Bey**

Dirigée par Pr Samira BOUBAKOUR

Le jury :

| | | |
|--------------------------------|--|---------------------|
| Mme Souad Benabbes | MCA, Université de Oum El Bouaghi | Président |
| Mme Samira Boubakour | Pr, Université Batna 2 | Rapporteur |
| Mme Ikram Aya Bentounsi | MCA, Université d'Oum El Bouaghi | Examinatrice |
| Mme Amina Saker | MCA, Université d'Oum El Bouaghi | Examinatrice |
| Mme Meriem Boughachiche | MCA, Université de Constantine | Examinatrice |
| Mme Souad Labidi | MCA, Université de M'sila | Examinatrice |

Année universitaire : 2020-2021

Remerciement :

Dieu merci.

Tous les mots de remerciements que je pourrai annoncer sur cette page ne suffiront pas à dire ma véritable redevance envers mon professeure et directrice de thèse :

Madame, Samira Boubağour

En laquelle j'ai trouvé appui et encouragements, compréhension, confiance et soutien aux moments les plus décisifs et les plus difficiles de ce travail de recherche. Qu'elle trouve ici, les expressions sincères de ma gratitude et de ma reconnaissance pour les nombreuses lectures qu'elle a effectuées, à chaque fois qu'il a été nécessaire, et ses conseils judicieux qui m'ont permis de mieux concevoir mon travail et le mener à terme.

Mes remerciement aux membres de jury qui ont accepté lire et évaluer mon travail de recherche.

Mes remerciement à ceux et celles qui m'ont donné courage et soutien durant la période de la réalisation de ce modeste travail et en premier lieu mon père et mes frères.

Dédicace :

A ma mère et ma grand-mère...

Sommaire

| | |
|---|------------|
| SOMMAIRE..... | 4 |
| INTRODUCTION GENERALE | 6 |
| PREMIERE PARTIE : DES FEMMES – AUTEURES ET LEUR(S) ECRITURE(S) | 16 |
| INTRODUCTION DE LA 1 ^{ERE} PARTIE..... | 17 |
| CHAPITRE I : AUTEURES ET ŒUVRES..... | 19 |
| INTRODUCTION | 20 |
| I. ANNE HEBERT : LE FEMINISME LITTERAIRE..... | 21 |
| II. HELENE CIXOUS : UN FEMINISME THEORIQUE | 27 |
| III. KEN BUGUL : UNE VIE DE FEMME | 34 |
| IV. MAÏSSA BEY : UNE SOCIETE DE FEMMES | 39 |
| V. FAÏZA GUENE : UNE FEMME EN DEVENIR..... | 45 |
| CONCLUSION | 49 |
| CHAPITRE II : L'ECRITURE FEMININE | 51 |
| INTRODUCTION | 52 |
| I. L'ECRITURE FEMININE | 53 |
| II. D'HEBERT A GUENE : UNE HISTOIRE DE FEMMES..... | 67 |
| CONCLUSION | 87 |
| CONCLUSION DE LA 1 ^{ERE} PARTIE..... | 90 |
| DEUXIEME PARTIE : LECTURE PSYCHANALYTIQUE | 91 |
| INTRODUCTION DE LA 2 ^{EME} PARTIE | 92 |
| CHAPITRE III : SYMBOLIQUE DES ESPACES | 93 |
| INTRODUCTION | 94 |
| I. DES ESPACES AU FEMININ..... | 95 |
| II. DES LECTURES LATENTES | 154 |
| CONCLUSION | 166 |
| CHAPITRE IV : L'INTIME DANS LE FEMININ/MASCULIN | 169 |
| INTRODUCTION | 170 |
| I. L'INTIMITE AU FEMININ | 170 |
| II. L'INTIME AU NOM-DU-PERE | 177 |
| III. DES TROUBLES FEMININS..... | 212 |
| CONCLUSION | 223 |
| CONCLUSION DE LA 2 ^{EME} PARTIE..... | 224 |
| TROISIEME PARTIE : LECTURE SOCIOLOGIQUE..... | 226 |
| INTRODUCTION DE LA 3 ^{EME} PARTIE | 227 |
| CHAPITRE V : ENTRE GENRE ET AGENTIVITE | 228 |
| INTRODUCTION | 229 |

| | |
|---|------------|
| I. DU BIOLOGIQUE AU GENDER..... | 230 |
| II. DOMINATION MASCULINE ET PATRIARCAT | 239 |
| III. LA DIMENSION SOCIOLOGIQUE | 245 |
| IV. L'AGENTIVITE DU FEMININ : VERS UNE AFFIRMATION DE SOI..... | 249 |
| V. UN UNIVERS COMMUN..... | 273 |
| CONCLUSION | 281 |
| CHAPITRE VI : LA SOCIALIZATION DES IDENTITES FEMININES | 283 |
| INTRODUCTION | 284 |
| I. REPRESENTATIONS ET CONSTRUCTIONS DES IDENTITES FEMININES..... | 285 |
| II. LA SOCIALIZATION | 289 |
| III. DES MODELES FEMININS : ENTRE IMMUTABILITE ET CHANGEMENT..... | 296 |
| IV. UNE HISTOIRE UNIVERSELLE | 333 |
| CONCLUSION | 340 |
| CONCLUSION DE LA 3 ^{EME} PARTIE..... | 342 |
| CONCLUSION GENERALE | 344 |
| REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES..... | 354 |
| TABLE DES MATIERES..... | 364 |

INTRODUCTION

GENERALE

La « littérature francophone » est la littérature écrite en langue française quelle que soit la nationalité de l'auteur(e). Cette appellation est apparue pour déterminer les limites entre la littérature écrite en langue française et les autres littératures en d'autres langues qui coexistent dans un même pays. Les lettres francophones sont alors réunies dans un même champ littéraire :

Le terme « littérature francophone » tend progressivement à remplacer les autres termes comme « littératures de langue française hors de France » ou « littératures d'expression française » pour prospecter la vie des lettres francophones dans le monde, en optant pour un découpage géographique, comme la plupart des études sur le sujet. (Ndiaye, 2004, p. 15)

Le découpage géographique fait naître des littératures francophones qui s'alignent pour servir un projet culturel commun. Se situant en dehors du champ linguistique européen, les littératures francophones usent des langages, des cultures et des situations différentes comme elles se produisent dans des contextes multiples. Ces particularités attribuent à ces littératures la spécificité de l'universalité. Dans un sens global, il s'agit d'une littérature francophone qui désigne les œuvres écrites en langue française mais dans un sens particulier relatif à une zone géographique de production. On distingue la littérature francophone d'Afrique, du Maghreb, des Caraïbes, de Suisse, de Belgique, du Québec... Les thèmes traités dans la littérature francophone relèvent de la réalité de toute l'humanité et constituent les soucis communs de toute la catégorie intellectuelle.

La relation entre l'homme et la femme et par extension le rapport entre le Féminin et le Masculin est un des thèmes littéraires par excellence, la/les littérature(s) francophone(s) n'y échappe(nt) pas. Des écrivain-e-s des quatre coins du monde se sont attelé(e)s à traiter de cette dualité fondatrice de l'humanité et des sociétés. Ce rapport à la fois singulier et pluriel a été saisi par les auteur(e)s différemment selon les époques historiques et les influences socioculturelles.

Cependant, cette dualité entre le Féminin et le Masculin est beaucoup plus abordée dans la littérature féminine où les auteures créent des personnages féminins pour dire la condition de la femme dans la société. Même si les auteures depuis la nuit des temps ont voulu évoquer la situation des femmes par rapport aux différents contextes

sociohistoriques, le 20^{ème} siècle reste l'époque qui a vu l'affirmation des femmes en tant qu'auteures car les conditions sociohistoriques leurs ont été favorables.

La Première Guerre Mondiale (1914-1918) a réellement changé la donne pour les femmes, et c'était une époque qui a connu une transformation majeure de la conception du rapport Féminin/Masculin, car le départ des hommes à la guerre a permis aux femmes d'accéder au monde du travail afin de subvenir aux besoins de leurs familles. Cette opportunité a été saisie pour bousculer les anciennes représentations portant sur les femmes comme n'ayant de place qu'aux foyers conjugaux. Ainsi, cet élément sociohistorique a été à l'origine du début de la reconsidération des systèmes limitant la femme au domestique :

La première guerre mondiale décime les hommes et met les femmes au travail. Elles perdent leur mari, leurs pères et leurs frères, et commencent à entrevoir la possibilité de s'assumer seules, de gérer les biens, de travailler moyennant salaire pour pouvoir entretenir la maison et élever les enfants. (Flaumenbaum, 2006, p. 156)

La Deuxième Guerre Mondiale (1939-1945) a plus grandement facilité l'accès, pour la femme, au monde du travail. Le pouvoir acquis par les différents syndicats de travail, la scolarisation massive des filles, ont donné lieu durant les années 1970 au féminisme : un mouvement prônant l'égalité sociale entre Homme et Femme et militant pour les droits de la femme dans les sphères publique et privée.

A partir des années 1980, des lois ont été promulguées pour prévenir toute forme d'harcèlement sur les lieux de travail. De nos jours, des lois existent pour prévenir l'inégalité, au moins devant la loi, entre Homme et Femme, on voit même l'émergence de mouvements sociaux dénonçant les abus masculins, tels que le mouvement *Me too*.

Face à cette évolution de la condition féminine et vu que chaque auteure subit, volontairement ou non, l'influence du milieu sociohistorique où elle évolue, il serait intéressant de voir si des auteures appartenant à différentes sphères géographiques et culturelles traitent-elles de la même manière la dualité Féminin/Masculin, d'où notre question principale de recherche :

De quelles manières des auteures appartenant à différentes sphères géographiques et culturelles expriment-elles la dualité Féminin/Masculin dans leurs œuvres ?

Deux questions secondaires peuvent en découler :

- Comment les auteures traitent-elles les systèmes de domination/égalité entre le Féminin et le Masculin dans leurs œuvres ?
- Dans le cas d'une domination masculine, quelles seraient les stratégies scripturales adoptées par les auteures pour évoquer la révolte du Féminin ?

Pour répondre à ces questions, nous supposons les hypothèses suivantes :

- L'imaginaire collectif et créatif des auteures lorsqu'il s'agit de la dualité Féminin/Masculin aurait tendance à reproduire des schèmes issus du système patriarcal basé sur la domination masculine. Les auteures évoqueraient symboliquement la séparation entre les sexes à travers la séparation des espaces : domestiques et nocturnes pour les femmes et publics et solaires pour les hommes. Renvoyant en cela au complexe de castration fondé sur la différence biologique et offrant le pouvoir symbolique aux hommes au détriment des femmes, socialisant ainsi les femmes comme étant des êtres inférieurs dépendants de la volonté masculine.
- La révolte féminine serait manifeste chez des personnages féminins qui auraient une construction surmoïque défailante, de par l'absence réelle ou symbolique du père. Ce type de personnage développerait un Œdipe non résolu et aurait tendance à développer des névroses causées par le refus de l'ordre établi et de la réalité sociale, ce qui les pousseraient à se rebeller et désirer établir un ordre plus égalitaire et favorable à une affirmation de Soi. Cette révolte les ferait évoluer d'agents passifs et soumis à des agents actifs ayant un discours idéologiquement marqué par le féminisme en tant que système prônant l'égalité entre les hommes et les femmes.

Cette recherche porte sur des œuvres d'auteures francophones, qui ont traité de la condition féminine dans leurs œuvres. Le choix des auteures/œuvres analysées s'est fait selon les critères suivants :

1. La prédominance du thème du Féminin/Masculin dans les œuvres analysées afin d'y interpréter les structures relatives à cette dualité :

- Pour Anne Hébert, le choix s'est porté sur deux romans :
 - ✓ *Les chambres de bois* qui relate l'histoire d'une femme Catherine qui a été élevée dans une société patriarcale et qui décide de tout quitter pour vivre pleinement sa vie
 - ✓ *Les Fous de Bassan* qui reprend la vie de deux jumelles Nora et Olivia, premières femmes dans un village Griffin Creek, qui n'était peuplé que par des femmes-mères avant la naissance des jumelles. Ces dernières ont été assassinées par un homme élevé selon la suprématie des males.
- Hélène Cixous avec deux romans :
 - ✓ *Dedans* évoque l'expérience de l'auteure lors de la perte de son père. La petite fille du roman à travers l'écriture maintient son père en vie et construit au sein de la chambre un monde égalitaire entre le Féminin et le Masculin
 - ✓ *Souffles* présente le retour à la nature des êtres, loin des dogmes sociaux, comme une alternative pour retrouver l'égalité originelle véhiculée par la nature entre Homme et Femme, et ce à travers l'écriture comme outil qui permettra à la femme de s'affirmer en tant qu'être à part entière.
- Ken Bugul avec une trilogie fortement autobiographique :
 - ✓ *Le Baobab fou* présente une société sénégalaise fortement traditionaliste avec une séparation entre Homme et Femme
 - ✓ *Cendres et Braises* retrace l'expérience malheureuse de la narratrice avec un Européen blanc qui la maltraite physiquement et psychologiquement
 - ✓ *Riwan ou le chemin de sable* évoque le retour de la narratrice à son village natal, où elle devient la vingt-huitième épouse d'un Marabout respecté, en présentant une conception particulière du Féminin/Masculin

- Maïssa Bey avec trois romans :
 - ✓ *Au commencement était la mer* qui raconte l’histoire d’une jeune femme Nadia, qui a voulu vivre ses rêves dans une société qui limite le champ de liberté pour le Féminin
 - ✓ *Cette fille-là* qui regroupe différents récits de femmes exclues par la société résidant dans un hospice
 - ✓ *Nulle autre voix* qui narre l’expérience d’une femme, qui face à la violence de son mari, décide de le tuer
- Faïza Guène avec deux romans :
 - ✓ *Kiffe kiffe demain* qui retrace le vécu d’une jeune fille et de sa mère abandonnées par le père de famille, reparti dans son pays d’origine pour avoir une descendance male avec une autre femme
 - ✓ *Un homme ça ne pleure pas* qui raconte la vie de deux sœurs, issues de l’immigration dans une famille traditionaliste. Dounia qui a choisi de quitter le foyer familial pour vivre selon les normes françaises et Mina qui a opté pour le respect des normes familiales

2. L’expérience personnelle des auteures par rapport au féminisme des années 1970 afin de déterminer la présence/absence de l’idéologie féministe dans les œuvres du corpus :

- avec deux auteures : Anne Hébert et Hélène Cixoux, (nées respectivement en 1916 et 1937) qui sont considérées comme des représentantes du féminisme littéraire car elles ont œuvré pour l’affirmation du mouvement féministe
- deux autres auteures : Maïssa Bey et Ken Bugul (nées respectivement en 1950 et 1947) qui ont eu une jeunesse marquée historiquement par le mouvement féministe et qui ont voulu être des porte-paroles de générations de femmes
- une auteure : Faïza Guène, née en 1985, élevée en France, ayant connu le succès et l’indépendance économique très jeune, elle a eu

une jeunesse marquée par l'évolution du système juridique qui préserve les droits de femmes, de la parité, des mouvements dénonçant les abus des hommes, etc., cette auteure a connu l'émancipation féminine et a voulu être porte-parole de cette génération.

3. **Les influences socioculturelles pour dégager les systèmes de domination/soumission présents dans les œuvres et les influences du traditionalisme/modernisme** : même si les auteures élues appartiennent à différentes religions (le Christianisme pour Anne Hébert, le Judaïsme pour Hélène Cixous et l'Islam pour Maïssa Bey, Ken Bugul et Faïza Guène), il n'en demeure pas moins que les cinq écrivaines ont connu les influences des sociétés traditionnalistes. Avec l'ultra conservatisme au Québec avant la Révolution tranquille pour Anne Hébert, les normes conservatrices des familles pour Cixous, Bey et Ken Bugul élevées en Afrique et les influences de la culture d'origine pour Faïza Guène.
4. **La dimension géographique, avec un travail sur trois continents pour tenter d'établir une lecture universelle de cette littérature féminine et francophone** : les auteures choisies appartiennent à des sphères géographiques assez distinctes, avec l'Amérique du nord pour Anne Hébert, l'Afrique du nord pour Maïssa Bey, l'Afrique subsaharienne pour Ken Bugul et l'Europe pour Hélène Cixous et Faïza Guène. Même si le parcours de ces auteures est marqué aussi par les voyages et les séjours dans d'autres lieux.

Ainsi notre corpus d'analyse de compose d'œuvres qui donnent la voix à des femmes issues de différentes classes sociales, tranches d'âge avec des discours se rapportant à différentes idéologies.

Cette recherche porte essentiellement sur la production artistique de femmes pour déterminer les éléments constitutifs, selon la psychologie analytique, d'un imaginaire collectif, en tant qu'ensemble structuré d'éléments qui s'organisent pour un groupe social, à son insu, en une unité significative (Giust-Desprairies, 2009).

Ainsi la dimension individuelle biographique des auteures ne sera présentée qu'à titre indicatif, notre objectif pour cette recherche n'est nullement d'effectuer une analyse psycho-biographique des auteures, mais de travailler sur leur production en tant que

manifestation d'un imaginaire commun à ses femmes. Ainsi, et selon une conception proustienne, le Moi créateur sera mis à l'honneur.

La méthodologie adoptée pour cette thèse est pluridisciplinaire, se fonde sur la conjugaison d'approches et méthodes afin de lire les manifestations de la dualité Féminin/Masculin dans les différentes œuvres du corpus d'analyse. La méthode d'analyse est à la fois thématique et discursive, où dans un premier temps, les caractéristiques du rapport Féminin/Masculin seront déterminées dans les différents récits, puis il sera procédé à la recherche des figures féminines porte-paroles des différentes idéologies véhiculées par les textes et leurs comportements et discours face aux différentes situations narratives. Enfin il sera question d'observer l'échec ou la réussite des personnages féminins, dans leurs quêtes d'une identité propre et d'un rapport Féminin/Masculin plus égalitaire, dans des contextes de domination, d'obligation et d'imposition.

Cette recherche véhicule deux dimensions : la première symbolique inconsciente et la seconde plus manifeste porte sur les idéologies véhiculées dans les textes se rapportant au Féminin/Masculin. Cet état de fait exige la prise en considération de deux approches principales pour cette thèse :

1. **L'approche psychanalytique** qui nous offrira des pistes afin de déterminer les structures sous-jacentes et latentes présentes au niveau de l'inconscient des personnages féminins et la symbolique qui leur sont associée, ainsi que les troubles qui peuvent être occasionnés par des dysfonctionnements familiaux tels que les névroses issues d'un Œdipe non résolu. Cette approche nous aidera à mieux cerner la construction de la féminité chez la petite fille, la place primordiale du père dans la construction surmoïque de l'enfant et les complexes qui peuvent découler de la différence biologique, surtout pour le complexe de castration. Nous nous appuyerons sur des pistes de réflexion théoriques développées principalement par Freud, Lacan et Barthes.
2. **L'approche sociologique** qui nous aidera à expliquer les phénomènes de la société qui régissent le rapport Féminin/Masculin, l'établissement de la domination masculine, les discours des genres en tant qu'agents actifs/passifs, les idéologies présentes dans les textes, la socialisation des identités féminines et les représentations sociales portant sur la femme et le féminin,

dans les différents univers romanesques. Pour ce faire, nous emprunterons des outils d'analyse de :

- La sociocritique pour déterminer la socialité des textes analysés, la place accordée aux femmes et les idéologies véhiculées par les discours des personnages féminins
- La sociologie pour analyser les systèmes sociaux notamment le patriarcat et la domination masculine, ainsi que les processus de socialisation
- *Gender studies* afin de traiter de la notion du genre féminin, par opposition au masculin, et de l'agentivité en tant que prise de parole des sujets féminins voulant devenir sujet actif dans leur propre vie
- La psychologie sociale avec les notions de représentation sociale et d'imaginaire social pour déterminer les éléments consécutifs des représentations liées au Féminin/Masculin

Nous procédons à la répartition de notre travail en trois parties distinctes, chaque partie est composée de deux chapitres.

La première partie consiste, dans un premier chapitre, à présenter les écrivaines du corpus ainsi que leurs produits littéraires dans une optique biographique et bibliographique pouvant situer Anne Hébert, Ken Bugul, Faïza Guène, Hélène Cixous et Maïssa Bey dans la chaîne productive littéraire et les caractéristiques de leur écriture en tant que production personnelle s'inscrivant dans le champ de l'écriture féminine, ces éléments seront abordés dans le deuxième chapitre.

La deuxième partie sera consacrée à une lecture psychanalytique des romans du corpus. Le troisième chapitre portera sur la dimension symbolique des espaces afin de déterminer les structures latentes se rapportant au Féminin/Masculin chez les auteures du corpus. Le quatrième chapitre portera sur la construction de la féminité/l'intimité chez la petite fille et le rôle qu'y tient le père et les troubles névrotiques chez les personnages féminins résultant principalement d'un refus de la réalité vécue.

La troisième partie sera consacrée à une lecture sociologique des œuvres du corpus, le cinquième chapitre présentera des notions telles que sexe et genre, les

représentations liées au Féminin/Masculin, le système patriarcal et la domination masculine. L'agentivité, en tant que discours identitaire visant l'affirmation de soi chez les personnages féminins, sera analysée afin de dégager les discours visant une quête d'une identité propre pour les femmes dans une société patriarcale. Le sixième et dernier chapitre traite de la socialisation des identités féminines au sein du corpus, des notions telles que la représentation et la socialisation seront nécessaires pour pouvoir dégager les modèles féminins présents chez chaque auteure, pour arriver à la fin à une lecture commune des œuvres.

Le contact avec les romans est un voyage dans les détails de la vie de la narratrice. Parfois ces détails nous ressemblent mais on n'a pas su les dire, parfois les récits nous intriguent mais on les sent inachevés. *Le pied de Hanane* (2009) d'Aïcha Kassoul, est un roman écrit pendant la décennie noire en Algérie et qui a entrepris la condition de la femme algérienne et s'est achevé dans une salle d'attente qui représente que le problème n'est pas résolu. Cette situation a créé en nous une curiosité de multiplier les lectures pour saisir au mieux la situation de la femme dans une société misogyne et de chercher, par le biais de la théorie, les véritables causes de la mise à l'écart du féminin dans des sociétés patriarcales.

Le sujet de la femme est lui-même une question dont la réponse se trouve dans ses comportements. L'écriture féminine est le geste par lequel la femme devient visible et exerce des forces contre ses oppresseurs. Comprendre ses gestes permet d'assurer une vie tranquille entre les deux sexes. Donc le sujet de la femme est assez motivant pour acquérir un savoir sur les mauvaises représentations héritées et ne trouvant aucun ancrage dans le monde de la raison.

Certes ce travail de recherche se rapproche de ceux menés sur le sujet Féminin/Masculin, mais il tire son originalité de la façon d'entreprendre le sujet. D'une part il se situe à la croisée de l'interdisciplinarité psychanalytique et sociologique, ce qui lui donne plus de précision et de fiabilité, d'autre part il entreprend comme corpus une diversité de la littérature francophone : Maghrébine et littérature beure, Québécoise, Sénégalaise et Française. Notre thèse se situe dans des indices temporels et spatiaux respectivement longs et vastes. Il s'agit d'une étendue de 60 ans de production de la littérature féminine et d'une ère géographique touchant trois continents, ce qui offre à notre sujet plus de crédibilité.

**PREMIERE PARTIE : DES
FEMMES – AUTEURES ET
LEUR(S) ECRITURE(S)**

Introduction de la 1^{ère} partie

Dans un sens global le texte littéraire est une parole prise par l'auteur pour dire ses maux et pour se rendre visible. Mais aussi la parole est un signe de vie par laquelle l'auteur peut cacher sa condition sous un verbe qui lui offre la possibilité de vivre un autre monde : « La parole sépare l'homme du néant, c'est elle qui véritablement lui cache sa condition et dans son mensonge bienfaisant le guérit et le soulage, pour un instant, de l'obligation d'être. » (Malinovskà, 2010, p. 142)

La condition humaine est alors au cœur de la production littéraire. Mais cette dernière a été pour longtemps un champ réservé aux hommes ce qui offre une lecture de la condition humaine à « sens unique ».

Mais on ne peut pas passer sans évoquer des figures féminines comme George Sand, Luise Labé et Madame De Lafayette qui ont contribué à la construction du monde des lettres, sauf qu'elles étaient minoritaires dans la scène littéraire. Christine Planté résume la littérature durant le XIX siècle par : « Les hommes accouchent de livres, et les femmes d'enfants » (Planté, 2015, p. 33) une distribution qui affirme la domination des hommes sur la production littéraire. Slama Beatrice entame son article « littérature féminine » à « l'écrire-femme » par la remarque suivante : « La Littérature est aventure de l'esprit, de l'universel, de l'Homme : de l'homme. C'est affaire de talent et de génie, donc ce n'est pas une affaire de femme. Pourtant des femmes écrivent... » (Slama, 1981, pp. 51-71)

Audrey Leleu, dans son article intitulé « Christine Planté, La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur » affirme sur le résumé de l'ouvrage de Christine Planté, que les femmes auteures du XVIII et XIX siècles étaient « prisonnières des conventions sociales, des préjugés, mais aussi de leurs propres visions d'elles-mêmes, les femmes écrivains sont sans cesse, et avant tout, ramenées à leur nature féminine plutôt qu'à leurs écrits. » (Leleu, 2015)

Mais le produit littéraire n'est pas une structure close, il se construit sous l'effet des éléments hétérogènes. C'est l'idée avancée par Pierre Machery : « Il faut donc voir que le verbe structuré est absolument transitif : la structure s'applique à ses objets de l'extérieur ; elle les transforme [...] elle les construit » (1978, pp. 174-175), et la

littérature féminine a connu des transformations dans les thèmes abordés notamment avec l'apparition de l'œuvre de Simone De Beauvoir *Le deuxième sexe* (1949).

Avec la révolution féministe notamment à partir des années 1970, les femmes ont pris le pouvoir des mots, leur tâche était, désormais, de mobiliser leur plume pour prendre place sur la scène littéraire, en dehors du mutisme, par la prise de parole pour « dire autrement », créer une « parole de femme », faire « un travail urgent et révolutionnaire » (Cardinal, 1977, p. 54) et « voler l'outil » pour reprendre le terme de Simone De Beauvoir (1947, p. 333). Cette partie présentera à la fois les éléments de l'écriture féminine/féministe, ainsi qu'une présentation des auteures de notre corpus et de leurs univers romanesques.

CHAPITRE I : AUTEURES ET ŒUVRES

Introduction

Les auteures choisies pour notre recherche appartiennent à différentes aires géographiques francophones du monde à savoir la France, le Sénégal, le Canada et l'Algérie et sa diaspora ; ainsi qu'à différentes périodes de la littérature féminine. Nous avons jugé utile de présenter leurs biographies ainsi que leurs créations afin de mieux comprendre leurs univers romanesques.

L'utilité de cette présentation réside dans la nécessité de connaître les réalités des écrivaines pour constituer un premier pas vers la compréhension et l'analyse de leurs productions. Il s'agit donc de déterminer les conditions de production de chaque auteur(e). La compréhension d'un texte littéraire, dans une perspective non immanente, est une activité qui exige une connaissance de la vie de son auteur qui permettrait l'accès à la tendance idéologique de l'écrivain ainsi qu'à sa manière de produire.

L'auteur(e), l'œuvre, l'époque et l'espace de la production sont des paramètres qui offriraient des interprétations sur le rapport de l'auteur à son œuvre, donc les données rattachées à la vie de l'auteur(e) dévoileraient la nature et la spécificité de sa production.

Ces données théoriques imposent dans ce premier chapitre, d'une part, d'évoquer les biographies des écrivaines choisies : Anne Hébert, Hélène Cixous, Ken Bugul, Maïssa Bey et Faïza Guène pour dresser une plateforme avec un accès à leurs productions et d'autre part, de citer leurs bibliographies relatives, il s'agit aussi de présenter aussi le contexte de production propre à la littérature qui est un :

Phénomène social autant qu'esthétique et culturel, la littérature suppose une mise en contexte empirique, une prise en compte de ses conditions de production comme de réception. Ainsi, une approche socio-esthétique de l'objet littéraire se doit d'envisager la triade composée par l'œuvre, son auteur et son lecteur, notions historiquement variables dans leur définition et tour à tour mises en avant par les écoles critiques. (Bordas, *et al.*, 2011, p. 17)

Le concept « auteur », comme étant une fonction, est l'un des points communs entre les écrivaines déterminant le rapport entre le produit et le producteur ainsi que le rapport entre le produit et la société, l'activité de l'auteur est liée à des

comportements et significations, du coup elle est rattachée à une inscription dans un champ social, (Bourdieu, 1994). Ce qui inscrit cette phase de recherche comme étant un préambule à la lecture sociologique des romans sélectionnés pour notre travail. La connaissance des univers des personnages favoriserait une lecture psychanalytique structurale selon la conception barthienne (1966), ce qui dévoilerait les structures latentes qui régissent l'inconscient des auteures productrices.

Les conditions de productions des œuvres ainsi que les contextes de création contribuent à la détermination du besoin d'écrire et de la nécessité d'émancipation des femmes, auteures des romans du corpus. Cette étape est jugée nécessaire à la fois à la lecture psychanalytique et l'analyse sociologique.

Enfin ce chapitre explique le choix des œuvres qui constituent le corpus d'analyse, où nous avons sélectionné des romans en relation avec notre thèse portant sur le rapport Féminin/Masculin sous une double optique sociologique et psychanalytique.

I. Anne Hébert : Le féminisme littéraire

Anne Hébert est née le 1^{er} août 1916 à Saint-Catherine –de-Fossambault, un village situé à 40 km de Québec, elle était la cinquième enfant de la fratrie. Son père employé du gouvernement provincial devenu directeur de l'office de tourisme, était poète et critique littéraire, ce qui a favorisé l'éclosion du talent de la jeune Anne. Son père s'intéressait beaucoup aux émissions culturelles et à la littérature québécoise, une bonne ambiance régnait au sein de cette famille. A ce climat intellectuel favorable, s'ajoutait les nombreuses lectures d'enfance dont Anne Hébert se servait pour amplifier sa compétence dans le domaine de la production littéraire.

Sa mère Marguerite-Marie Hébert avait un lien de parenté avec le poète Alfred Garneau, cette ascendance familiale, rattachait symboliquement Anne Hébert au monde littéraire depuis son jeune âge et lui assurait une certaine légitimité dans ce monde principalement masculin. Sa mère qui lui avait raconté autrefois, l'histoire de Kamouraska, ce qui sera une source d'inspiration pour elle pour son roman du même titre paru en 1970.

Après un long parcours dans le domaine de la production artistique, poèmes, romans, nouvelles, pièces théâtrales et scénarios de film, Anne Hébert est décédée à Montréal le 22 Janvier 2000. Elle demeure une figure féminine québécoise universelle et ses

écrits rentrent dans le circuit d'une écriture plurielle, « Anne Hébert repoussa vite et loin toute frontière géographique et intellectuelle. Le pluralisme caractérisa en effet son écriture dès ses débuts. » (*Dictionnaire des grands écrivains de langue française*, p. 590). Le même dictionnaire la présente comme occupant :

une place centrale dans la littérature francophone, son œuvre même se situe à un carrefour. A un carrefour « éclaté » toutefois, eu égard à la contestation des élites d'antan et de la constante remise en cause, par l'auteure, des grandes structures des sociétés traditionnelles, notamment leur phallogentrisme. (*Dictionnaire des grands écrivains de langue française*, p. 591)

L'universalité d'Anne Hébert et la pluralité de son écriture ont bien caractérisé l'écrivaine comme un modèle de l'écriture féministe qui s'intéresse à la condition de la femme et du coup elle a pu remettre en cause les représentations sociales sur la femme.

I.1. Bibliographie d'Anne Hébert

Plus de quarante ans, est la période de présence d'Anne Hébert sur la scène littéraire en produisant des romans, des recueils de poésie, des nouvelles et des pièces théâtrales. Elle a reçu plusieurs prix littéraires et récompenses sur ses productions assez riches en quantité et en qualité.

I.1.1. Romans

La chambre de bois (1958)

Kamouraska (1970)

Les enfants du Sabbat (1975)

Héloïse (1980)

Les fous de Bassan (1982)

Le premier Jardin (1988)

L'enfant chargé de songes (1992)

Est-ce que je te dérange (1998)

Un Habit de lumière (1999)

I.1.2. Recueils de poésie

Les songes en équilibre (1942)

Le tombeau de rois (1953)

Poèmes (1960)

Le jour n'a d'égal que la nuit (1992)

Œuvre poétique (1993)

Poèmes pour la main gauche (1997)

I.1.3. Nouvelles

Le torrent (1945)

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais (1995)

I.1.4. Pièces théâtrales

La Mercière assassinée (1958)

Le temps Sauvage (1963)

Les invités au procès (1967)

La cage, suivie de l'Île de demoiselle (1990)

A côté de ses productions Anne Hébert a publié plusieurs scénarios de film tels que : *Kamouraska* en 1973 et *Les fous de Bassan* en 1987.

1.2. Œuvres analysées d'Anne Hébert

La bibliographie d'Anne Hébert est assez riche ce qui rend difficile la sélection d'un corpus pour notre thèse, cependant nous avons opté pour deux romans qui répondent le plus aux critères de choix de cette recherche, notamment en ce qui se réfère à la condition de la femme dans la société québécoise.

Nous avons pris en considération l'année de production des deux romans pour rendre compte de la condition de la femme québécoise dans deux époques différentes. Il s'agit de 1958 pour *Les Chambres de bois* et de 1982 pour *Les Fous de Bassan*.

1.2.1. Les chambres de bois

Les chambres de bois et le premier roman d'Anne Hébert, publié en 1958 à Paris aux Éditions du Seuil. Il est composé de trois parties étroitement liées. La genèse du roman se construit autour d'un personnage féminin : Catherine, qui évolue dans trois espaces différents et dans trois tranches d'âge : L'enfance, l'adolescence et la maturité.

Dans une première partie, Catherine vivait au sein d'une famille composée d'une mère et ses quatre filles. La mort de sa mère a poussé les quatre filles à rejoindre leur oncle dans une autre demeure à la campagne. Anne Hébert procède à une description de la campagne comme un monde avec une seule couleur, il n'y a qu'un seul décor qui ne varie pas.

A l'école Catherine a rencontré Michel qu'elle conçoit comme son sauveur. Il n'appartenait pas à la même classe sociale que Catherine, il vit dans un palais à proximité de la forêt. Il était pianiste mais pas artiste, il n'a pas pu apporter de la joie à sa vie conjugale. La rencontre d'un jeune homme n'a pas été une fin ou un objectif en soi, mais un espoir d'évasion d'un sentiment d'enfermement caractérisé par l'image invariable de la campagne. Catherine et Michel se marient et partent à Paris, et le palais où vivait Michel est laissé à sa sœur Lia et son amant.

La situation du couple au sein d'une même maison est différente, tandis que Catherine est dans son lit étroit, Michel jouait au piano tout en laissant les rideaux fermés. C'est un autre enfermement au sein de la maison conjugale. Catherine est alors emprisonnée dans une chambre de bois, où elle commence à s'ennuyer, en vivant une situation insupportable, mais avec l'espoir que Michel tienne sa promesse et récupère sa grande maison. Mais ce qui a fait déborder le vase de l'angoisse c'est l'arrivée de Lia, la sœur de Michel, pour vivre avec eux, après avoir vendu la grande maison où elle vivait avec son amant. Ce que Catherine a considéré comme une trahison et par conséquent ; elle est tombée malade.

Pendant sa convalescence Catherine commence à découvrir l'odeur de son corps et par le biais de la fenêtre, elle a pu construire des représentations positives sur le monde. Il y avait des murailles que son imagination a affrontées et qui l'a transportée vers une autre vie. Au bord de la mer Catherine trouve un lieu de refuge et d'espoir avec la rencontre d'un autre jeune homme qui a promis de l'épouser.

1.2.2. Les fous de Bassan

Les fous de Bassan est le cinquième roman d'Anne Hébert, publié en 1982 aux éditions du Seuil. Griffin Creek est un lieu imaginaire créé par l'écrivaine pour jeter un regard vers un passé qui fait vivre des souvenirs. Il s'agit d'un village résumant des lieux où malheur et bonheur se sont mêlés pour donner naissance à un monde de dualités opposées telles que : amour/haine, mouvement/immobilité. Griffin Creek est un espace d'enfermement sur lui-même où se composent la beauté de la nature et la dureté de la vie.

Un événement est survenu un soir de l'été 1936 : deux belles filles, Nora, 15 ans, et Olivia Atkins, 17 ans, disparaissent. Les villageois de Griffin Creek, se mobilisent à la recherche des deux corps tout en essayant de garder leur calme afin de protéger le premier accusé, le cousin des deux filles Stevens Brown, âgé de 20 ans. Cet événement, raconté par plusieurs voix, est le fil conducteur des cinq parties du roman sous forme de lettres, de monologue et de journal intime.

Dans le « Livre du révérend Nicolas Jones », sous forme d'un monologue, rédigé à l'automne 1982, le révérend raconte sa vie, avec deux servantes, en faisant un retour vers un passé qui le tracasse. Le référent demeure l'histoire de la disparition des deux jeunes filles en été 1936.

Les « Lettres » que Stevens Brown, cousin des jumelles et frère de Perceval, a écrites à un ami américain pendant l'été 1936, comme un journal intime. Il évoque ses souvenirs sous forme d'un regret envers un passé qui ne veut pas passer. Il cherche à être un autre dans une autre peau. L'événement de l'été de 1936 habite Stevens Brown. A ce stade, le lecteur doute de l'implication de Stevens Brown dans l'assassinat des deux filles.

« Le Livre de Nora Atkins », été 1936, rentre en scène pour brouiller une vision claire sur les détails de la disparition de Nora et Olivia. Il apparaît comme une cohabitation d'un personnage raconté par Stevens Brown. Il s'agit d'une recherche de satisfaction et de séduction menée par Nora à l'encontre de Stevens

« Perceval Brown et de quelques autres » est un autre livre en rapport avec l'événement de l'été 1936, dont le personnage principal est Perceval, l'idiot du village et le frère de Stevens Brown, revient sur le meurtre des deux filles. Perceval

est un témoin traumatisé non seulement par la disparition de ses cousines mais aussi par le comportement de son frère.

Le cinquième livre est celui d' « Olivia de la Haute Mer » qui n'a pas de référence temporelle. Olivia qui s'occupe de ses frères et son père revient sur les circonstances de l'évènement d'un certain soir d'un été 1936.

Le livre se ferme sur un épilogue où Anne Hébert revient sur la dernière lettre de Stevens Brown, meurtrier de Nora et d'Olivia, datée de l'automne 1982, en mettant fin à une énigme qui s'est poursuivie le long du roman : *Les fous de Bassan*.

I.2.3. De la déception à l'émancipation

Catherine, la protagoniste de *Les chambres de bois* (1958) est une figure féminine qui se manifeste dans un espace de déception et d'enfermement cherchant une issue vers son émancipation. Ce qui reflète la condition de la femme dans une époque où la femme au Canada était soumise à un système patriarcal. Le deuxième roman sélectionné met en scène des personnages féminins, Nora et Olivia dans une quête de liberté dans un monde violent.

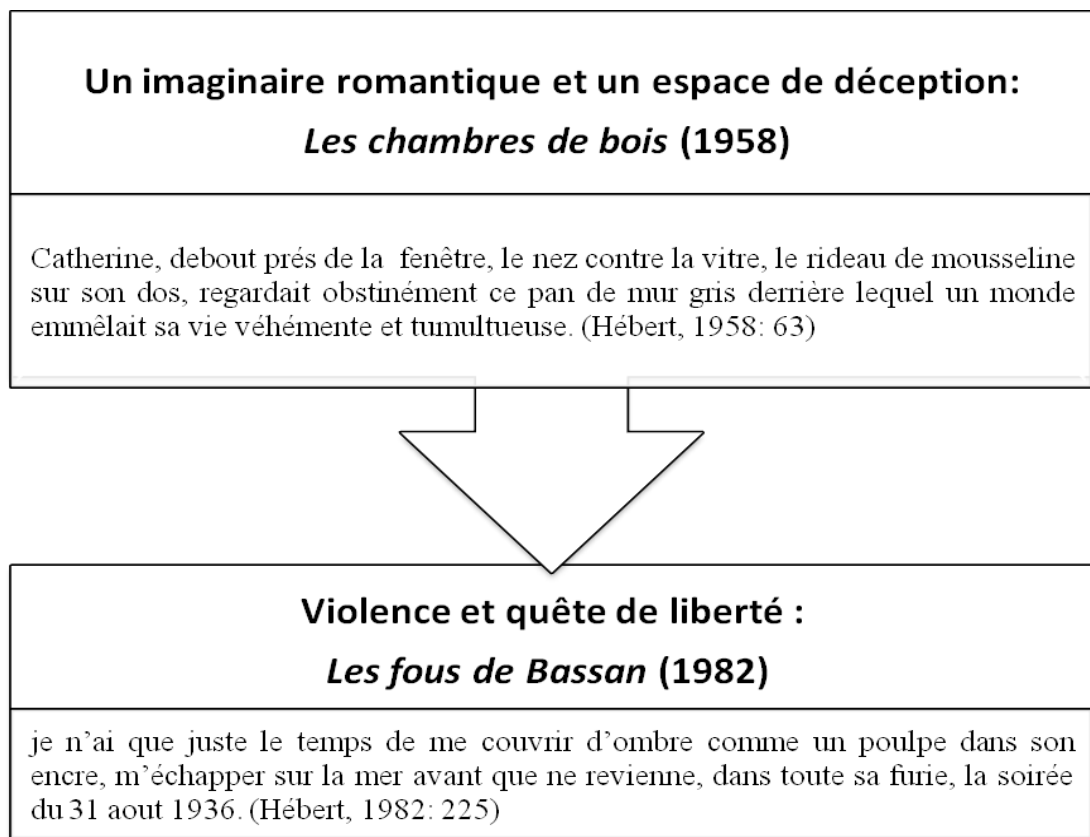


Figure 1 : La représentation des femmes chez Anne Hébert

II. Hélène Cixous : Un féminisme théorique

Née le 5 juin 1937 à Oran, d'une mère allemande juive sage-femme à Alger jusqu'en 1971 et d'un père juif né en Algérie (né à Oran, mort à Alger en 1948), elle obtient l'agrégation d'anglais en 1959 et un doctorat en lettres en 1968.

Elle fait partie de l'équipe à l'origine de la création du centre universitaire de Vincennes, y obtient un poste de professeur et fonde le Centre d'études féminines, le premier de ce type en Europe. En 1969, elle fonde la revue *Poétique*, en collaboration avec Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Depuis 1983, elle tient un séminaire au Collège international de philosophie.

Professeure, écrivaine, poétesse, auteure dramatique, philosophe, critique littéraire et rhétoricienne, à partir de 1967, elle publie une œuvre qui deviendra considérable, car composée d'une soixantaine de titres essentiellement parus aux éditions : Grasset, Gallimard, Des femmes et Galilée. Hélène Cixous, est une femme de lettres, dramaturge, angliciste et féministe française.

Elle s'est fait connaître en France comme essayiste avec *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (Grasset, 1968) puis, l'année suivante, comme romancière avec *Dedans* (Grasset, 1969), un roman autobiographique qui obtint le Prix Médicis. Elle a reçu plusieurs prix :

1969 : Prix Médicis (*Dedans*)

1994 : Prix des Critiques pour la meilleure création théâtrale (*La Ville Parjure*, mise en scène Ariane Mnouchkine)

2000 : Prix des Critiques pour le meilleur spectacle (*Tambours sur la digue*, mise en scène Ariane Mnouchkine)

2014 : Prix de la langue française

2014 : Prix Marguerite Duras

2016 : Prix Marguerite Yourcenar

Le deuxième sexe (1949) de Simone de Beauvoir était le sillon dans lequel des femmes écrivaines comme Hélène Cixous, travaillent. A noter aussi qu'à côté d'Hélène Cixous il y'avait d'autres comme Luce Irigaray, Annie Ernaux, Marie Cardinal et d'autres. Les années 1970, est une époque qui a connu un mouvement des femmes non seulement sur le plan politique et social mais aussi sur le plan intellectuel. Si :

Dans *Le deuxième sexe*, l'ambition de Beauvoir est effectivement tout autre que de proposer une réflexion sur la littérature des femmes, encore moins sur leur style ou leur écriture. Hormis ces quelques remarques qui renvoient les écrits de femmes à des clichés fâcheux, *Le deuxième sexe* est, bien sûr, une grande critique de la mythologie du féminin naturel. (Stistrup Jensen, 2000)

Hélène Cixous, apparaît comme une héritière de Simone De Beauvoir dans l'intérêt accordé à la condition de la femme par son essai *Le rire de la méduse* considéré comme un manifeste féministe. Une vingtaine d'années après *Le deuxième sexe*, Hélène Cixous rentre dans la scène littéraire en donnant à l'écriture féminine un souffle et une lancée qui vont avec le mouvement des femmes et qui rendent hommage à Simone de Beauvoir :

La notion d' « écriture féminine » apparaît vers 1975, quand Hélène Cixous publie *La jeune née* en collaboration avec Catherine Clément, suivi, dans la même année, de l'essai « Le rire de la méduse » dans un numéro de *L'Arc*, consacré à Simone de Beauvoir. (Stistrup Jensen, 2000)

II.1. Bibliographie d'Hélène Cixous

Jacques Derrida (1983) affirme qu'Hélène Cixous est une écrivaine hors norme, elle était un « objet littéraire non identifié ». Hélène Cixous est une écrivaine, universitaire, dramaturge, philosophe et auteure d'essais sur la littérature, des fonctions multiples qui lui ont permis d'avoir une bibliographie très riche.

II.1.1. Romans

Le Prénom de Dieu (Grasset, 1967)

Dedans (Grasset, 1969) - Prix Médicis

Le Troisième Corps (Grasset, 1970)
Les Commencements (Grasset, 1970)
Neutre (Grasset, 1972)
Tombe (Seuil, 1973, 2008)
Portrait du Soleil (Denoël, 1974)
Révolutions pour plus d'un Faust (Seuil, 1975)
Souffles (Des femmes, 1975)
Partie (Des femmes, 1976)
La (Gallimard, 1976)
Angst (Des Femmes, 1977)
Anankè (Des femmes, 1979)
Illa (Des femmes, 1980)
Limonade tout était si infini (Des femmes, 1982)
Le Livre de Prométhéa (Gallimard, 1983)
Déluge (Des femmes, 1992)
Beethoven à jamais ou l'Existence de Dieu (Des femmes, 1993)
La Fiancée juive de la tentation (Des femmes, 1995)
OR, les lettres de mon père (Des femmes, 1997)
Osnabrück (Des femmes, 1999)
Le Jour où je n'étais pas là (Galilée, 2000)
Les Rêveries de la femme sauvage (Galilée, 2000)
Manhattan (Galilée, 2002)
Rêve je te dis (Galilée, 2003)
Tours promises (Galilée, 2004)
Rencontre terrestre, en collaboration avec Frédéric-Yves Jeannet (Galilée, 2005)
L'Amour même : dans la boîte aux lettres (Galilée, 2005)

Hyperrêve (Galilée, 2006)

Si près (Galilée, 2007)

Cigüe : vieilles femmes en fleurs (Galilée, 2008)

Philippines : prédelles (Galilée, 2009)

Ève s'évade : la ruine et la vie (Galilée, 2009)

Double oubli de l'Orang-Outang (Galilée, 2010)

Homère est morte (Galilée, 2014)

Gare d'Osnabrück à Jérusalem (Galilée, 2016)

Ruines bien rangées (Gallimard, 2020)

II.1.2. Théâtre

La Pupille (Cahiers Renaud-Barrault, 1971)

Portrait de Dora (Des femmes, 1975) *La Prise de l'école de Madhubai* (Avant-scène, 1984)

L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre (Théâtre du Soleil, 1987)

Les Euménides d'Eschyle (traduction, Théâtre du Soleil, 1992)

La Ville parjure ou le réveil des Erinyes (Théâtre du Soleil, 1994)

Et soudain, des nuits d'éveil (Théâtre du Soleil, 1997)

Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs (Théâtre du Soleil, 1999)

Rouen, la Trentième Nuit de Mai '31 (Galilée, 2001)

Les Naufragés du fol espoir (Théâtre du soleil, 2010)

La Fiancée aux yeux bandés (réécriture d'Hamlet, CNSAD, 2011)

Une chambre en Inde (avec la troupe du Théâtre du Soleil, 2016)

II.1.3. Essais

L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement (Grasset, 1968)

Prénoms de Personne (le Seuil, 1974)

La Jeune Née, avec Catherine Clément, (U.G.E., 1975)

Le Rire de la Méduse (L'Arc, 1975 - rééd. Galilée, 2010)

La Venue à l'écriture (U.G.E., 1977)

Entre l'écriture (Des femmes, 1986)

L'Heure de Clarice Lispector (Des femmes, 1989)

Karine Saporta, en collaboration avec Daniel Dobbels et Bérénice Reynaud, (éditions Armand Colin, 1990)

Hélène Cixous, photos de racines (avec Mireille Calle-Gruber, Des femmes, 1994)

Voiles (avec Jacques Derrida, Galilée, 1998)

Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif (Galilée, 2001)

Le Voisin de zéro : Sam Beckett (Galilée, 2007)

Entretien de la blessure, sur Jean Genet (Galilée, 2011)

Ayaï ! Le Cri de la littérature (Galilée, 2013)

Les Sans Arche d'Adel Abdessemed (Gallimard, 2018)

Défions l'augure (Galilée, 2018)

Nacres, cahier (Galilée, 2019)

II.2. Œuvres analysées d'Hélène Cixous

La mort de son père, a fait lancer Cixous dans le monde de la production littéraire, en exploitant ses compétences provoquées par un sentiment de perte. Pour Cixous « Lire c'est écrire, c'est le premier temps de l'écriture » (Cixous, 2018), elle ne s'intéresse pas dans l'écriture de ce qui est apparent mais à ce qui est le profond de l'Homme. Ce qui a rendu l'accès au sens profond de ses œuvres assez difficile et par conséquent la sélection des romans, comme éléments constructifs du corpus, nous a été peu aisée.

Nous optons pour l'un de ses premiers romans *Dedans*, apparu en 1969, et pour *Souffles* apparu en (1975a). Cette sélection nous permettra de saisir les deux textes

autour du féminisme des années 1970. Ainsi que son essai *le rire de méduse* (1975b) qui se situe à la croisée des deux œuvres.

II.2.1. Dedans

La mort du père de la narratrice l'a fait plonger dans un monde d'obscurité et de vide. Elle est devenue sans adresse et sans repères. Un sentiment de perte et de solitude a poussé la narratrice à s'intéresser aux lois du monde extérieur alors qu'elle est à l'intérieur au « Dedans ».

La fréquentation du frère, en jouant, lui fait découvrir la différence biologique et son rapport au monde. La différence biologique s'est transposée à la relation entre père et fille, où la narratrice raconte des scènes d'interaction avec son père pour changer de rôle, elle devient le père.

Le père est l'atmosphère et l'environnement où vivait la narratrice qui se jette dans ses bras. Mais la mort du père a fait plonger la narratrice dans le manque et le vide, et seuls les mots peuvent substituer sa présence. Les mots, censés être une alternative à l'absence du père, se trouvent dépourvus de sens.

La narratrice trouve dans sa mère une source d'apprentissage de l'anatomie et des détails du corps humains. Elle s'efforce à établir des liens entre le corps et la langue. C'est ainsi qu'elle a fait vivre son père à partir des mots. La scène de l'invitation de la fille par son père dans une prison, fait revivre, dans un autre monde d'enfermement, le père et sa fille à l'écart du monde extérieur. C'est là que la mort et la vie s'harmonisent dans le roman.

II.2.2. Souffles

Souffles est un roman apparu en 1975 par les éditions des femmes, où la narratrice forme avec sa mère un couple qui exprime les ambitions de la femme. La voix de la mère est comme une musique qui n'a pas d'écho mais son corps est présent pour signifier son existence. Hélène Cixous revient sur les notions du corps, la passion, l'angoisse...

La narratrice entame des scènes où se mêlent l'écriture et le corps dans ses engagements intimes. La description détaillée du corps, dans ses actes sexuels, s'associe à des mouvements et des voix de sensation, pour donner naissance à une

expression corporelle féminine. La chair s'exprime pour dire ses maux et ses souffrances, elle cherche la jouissance dans l'écriture. Le souffle entrepris par le corps trouve une projection dans l'écriture à partir des blancs entre les paragraphes, et c'est ainsi que le corps trouve sa jouissance et l'écriture trouve sa plaisance.

Souffles (1975a) apparaît comme un exemple pratique de l'essai *Le rire de la Méduse* (1975b) où Cixous appelle la femme à s'exprimer par son corps pour dire qu'elle est différente et particulière. L'exploitation du corps, comme une libération des clichés traditionnels, pour confronter le corps de l'autre sexe, c'est laisser se voler par l'écriture. *Souffles* est « à la fois texte-mère et texte-enfant, texte amour : espace des genèses. Laisser couler le lait ! Laisser voler l'écriture » (Préface de *Souffles*)

I.2.3. Une vie spatio-temporelle

Les deux romans d'Hélène Cixous, *Dedans* (1969) et *Souffles* (1975), résument une vie selon le concept spatial, « Dedans » qui exprime l'enfermement comme un point de départ, puis une vie représentée par le souffle et qui se termine par une mort comme une fin. Un espace, un mouvement et une mort, trois indices majeurs d'une histoire complète.

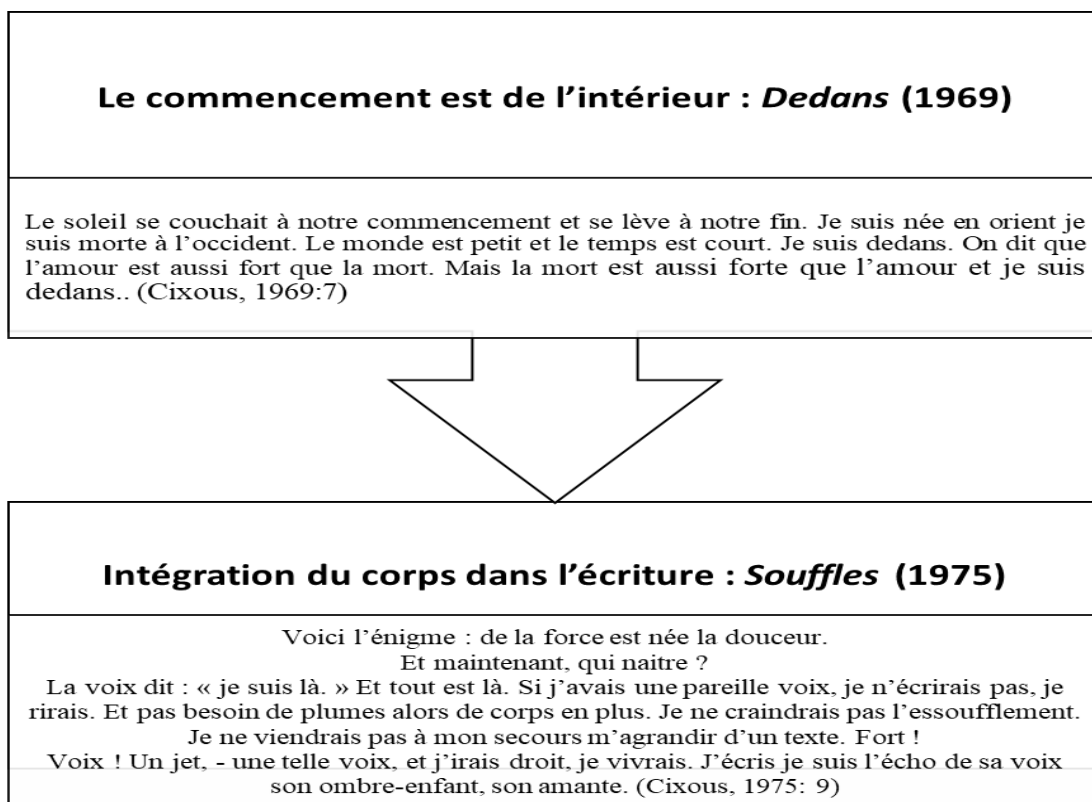


Figure 2 : L'écriture féminine chez Hélène Cixous

III. Ken Bugul : Une vie de femme

De son vrai nom, Mariétou Mbaye Biléoma, Ken Bugul est née en 1947 dans le Ndouleaumane, au Sénégal où elle a entamé ses études primaires. Elle entreprend ses études secondaires au lycée Malick Sy de Theis. Après une année à l'université de Dakar, elle poursuit ses études en Belgique, à l'âge de 37 ans elle est devenue fonctionnaire internationale dans plusieurs pays africains tels que le Kenya, le Congo et le Togo, comme chargée d'exécution d'un programme d'une organisation non gouvernementale s'occupant de la planification familiale. C'est une fonction qui lui a permis d'être en contact avec des femmes africaines de plusieurs pays et avoir une idée assez claire sur leurs conditions. Sa fonction au sein de cette organisation a duré plus de 7 ans, un laps de temps suffisant pour récolter des détails sur les spécificités des sociétés africaines ainsi que sur le statut de la femme à l'intérieur de ces sociétés.

Elle est la fille d'un père âgé de plus de 95 ans et d'une mère qui l'a quitté dès ces premiers mois. Avec cette double exclusion, familiale et sociétale s'impose le nom de Ken Bugul qui en Wolof veut dire « Personne n'en veut ». Par passion de la liberté, elle veut toujours vivre seule, pour Ken Bugul la solitude est une sorte de liberté, c'est ainsi qu'elle s'échappe aux normes de sa société.

La scolarisation de Ken Bugul, dans les années 1950, lui a permis de fréquenter des amis de culture française, et avec qui elle a appris le mode de vie des êtres qui ne ressemblent pas à ses concitoyens. Elle voulait s'assimiler aux personnages des livres des Français ce qui a eu un impact sur sa production littéraire.

Ken Bugul a été abandonnée par sa mère à la naissance, son départ à l'Occident l'a éloigné encore 30 ans de sa mère. De retour à ses origines, Ken Bugul a eu l'opportunité de fréquenter, brièvement sa mère avant qu'elle ne soit emportée par la mort. Ce qu'elle garde de sa mère, c'est une pièce d'or et un foulard considéré comme source d'inspiration expliquant le sens de la vie. Cette séparation définitive s'associe à d'autres séparations de Ken Bugul telles que sa séparation de son pays natal, de sa société, de ses amis rencontrés en Occident et de son père.

Ken Bugul a annoncé lors de sa rencontre dans la librairie Charybde le 30 novembre 2012 que « toute ressemblance entre les personnages du roman et les personnages

réels n'est pas le coup du hasard mais la réalité tragique ». Par ce prénom « personne n'en veut », elle reflète la femme que personne ne veut entendre, elle est la femme sans voix. L'auteure, dans sa vie privée, a été rejetée premièrement par sa famille parce qu'elle ne représentait aucun intérêt et elle ne servait à rien pour eux, elle s'est retrouvait sans domicile fixe. La dimension autobiographique propre à l'œuvre de cette auteure nous a paru intéressante pour cette thèse car elle présente plus un vécu qu'un imaginaire.

Elle (Ken Bugul) se fait connaître dans le monde des lettres par une série d'autobiographies dont la première, *Le baobab fou* et la dernière, *Riwan* ou *Le chemin de sable* [...] entre ces deux autobiographies se situe *Cendres et braises*. La critique découvre maintenant que ces trois ouvrages forment une trilogie autobiographique visant à construire une identité féminine dans le cadre sociopolitique de plusieurs périodes historiques en Afrique. (Bourget et Assiba d'Almeida, 2003)

Les trois romans autobiographiques s'enchaînent pour dresser une image claire sur la femme africaine dans une expérience allant de l'Afrique se poursuit en Europe et se termine par un retour en Afrique.

III.1. Bibliographie de Ken Bugul

Ken Bugul produit des œuvres littéraires sous les effets de sa scolarisation, de sa marginalisation, de la méconnaissance de sa société et de diverses séparations. Elle ne veut pas être une victime passive mais elle se veut créatrice active.

III.1.1. Romans

Le baobab fou (1982)

Cendres et braises. (1994)

Riwan ou le chemin de sable. (1999). Grand Prix littéraire de l'Afrique noire

La Folie et la mort. (2000)

De l'autre côté du regard. (2003)

Rue Félix-Faure. (2005)

La pièce d'or. (2006)

Mes hommes à moi. (2008)

Cacophonie (2014)

III.1.2. Nouvelles

Les Maîtres de la parole, Nouvelles du Sénégal. (2010)

Ports d'Afrique, Portes d'Afrique!, Ports d'Afrique, Portes d'Afrique. (2002)

III.2. Œuvres analysées de Ken Bugul

Les trois romans autobiographiques, *Le baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) et *Riwan ou Le Chemin de sable* (1999) sont sélectionnés dans notre corpus pour leur contribution à la quête identitaire, par rapport à la société dans *Le baobab fou*, par rapport à Soi dans *Cendres et braises* et par rapport à l'homme dans *Riwan ou Le Chemin de sable*.

La femme racontée dans les récits n'est qu'une image simplifiée de la condition de la femme africaine. La trilogie expose les détails d'un aller-retour du pays d'origine, Sénégal, vers l'Occident. Un voyage dans l'espace pour s'échapper d'un monde de non-reconnaissance vers un monde de rêve découvert à l'école.

Nous avons choisi ces romans de Ken Bugul, d'une part parce que la condition de la femme singulière, la vie conjugale et le féminisme, sont des thèmes traités dans les trois récits et qui conviennent avec notre travail de recherche basé sur le féminin et le masculin. D'autre part, on ne peut pas se contenter d'un seul ou deux romans du moment que les trois romans s'inscrivent dans une suite autobiographique.

III.2.1. *Le baobab fou*

Le roman (1982) raconte l'histoire d'une petite fille, délaissée par sa famille et notamment par sa mère, qui trouve dans l'ombre d'un baobab un refuge, un lieu où grandir. Face à sa marginalisation familiale, elle découvre l'école française qui seule lui permettrait l'opportunité de se débarrasser de ce monde. Elle rêve d'une évasion vers un autre monde lui reconnaissant une existence, à partir d'une école qui

enseigne les valeurs d'humanité et de liberté. Les études sont les garants d'un départ vers l'autre côté de la Méditerranée, vers le Nord.

Le paysage de l'enfance dépeint les particularités de la vie d'une jeune fille au sein d'une famille conservatrice des traditions de toute la société sénégalaise. La femme traditionnelle qui s'occupe de sa maison, de ses enfants et notamment de son mari, et le père de la famille consacre toute sa journée avec ses garçons dans le travail des champs. Les rôles sont bien distribués entre les membres de la famille, et le baobab demeure le témoin non seulement de la vie de la famille de la narratrice, mais d'un passé qui s'assimile à cette situation.

Son arrivée en Belgique a été très décevante pour la narratrice, du moment qu'elle n'a pas trouvé « la terre promise » et le monde merveilleux. On peut facilement repérer le sentiment de la déception chez l'auteure dans les thèmes traités : drogue, sexe et prostitution. La narratrice se confronte avec un monde qui ne ressemble plus à celui raconté à l'école.

III.2.2. *Cendre et braises*

En 1994, Ken Bugul publie son roman *Cendres et braises*. C'est le roman de la liberté menant à la dérive. Tout comme *Le baobab fou*, le roman traduit l'angoisse d'une femme qui poursuit une quête d'identité par rapport à soi. Ken Bugul cherche le soulagement d'un passé qui la tourmente entre déception et nostalgie : « *Cendres et braise* est le roman grave et léger de la dérive et de la liberté. Une quête pour se réconcilier avec soi même au sein des Harmonies éternelles. » (Préface, *Cendres et Braises*, 1994).

Le roman se déplace, d'une part, dans une optique spatiale entre le Sénégal, l'origine de la romancière, la Belgique et la France. Ce qui est en commun entre les trois lieux c'est la méconnaissance qui reflète une crise identitaire. Et d'autre part à partir des tranches d'âge de la narratrice et des souvenirs qui y sont liés, en évoquant les souvenirs de son enfance et en faisant appel aux récits d'amies qui ont quitté pour la recherche d'une vie ailleurs.

III.2.3. Riwan ou le chemin de sable

Riwan ou le Chemin de sable, est le troisième roman autobiographique de la trilogie de Ken Bugul, publié en 1999 par les éditions Présence Africaine. Ken Bugul trace son chemin vers Le Serigne, marabout vivant dans le respect des traditions, dans une autre quête d'identité par rapport à la personne.

Les trois voix présentes dans le récit se croisent pour faire renvoyer à une seule personne. Rama, la narratrice et Riwan s'associent pour dessiner le portrait de Ken Bugul devenue la vingt huitième épouse du Marabout. La polygamie n'est pas traitée comme un thème en soi, mais comme une signification d'une réalité sénégalaise où tout est permis.

Sa rencontre avec le Serigne lui permet aussi de s'échapper du vide et de la mort. Ken Bugul, se trouve parmi ses semblables : des femmes, belles, sereines et heureuses sous la protection d'un seul homme, qui ne cherchent qu'à vivre en paix.

Riwan est un récit de bouleversement et d'authenticité, de la monogamie occidentale et la polygamie traditionnelle, de la vie et de la mort. Les scènes racontées se combinent pour construire une identité par rapport à l'homme et se réconcilier par rapport à soi. C'est un roman qui se projette sur la vie de la narratrice mais qui s'étale sur la condition de la femme africaine, le féminisme est au cœur du récit.

III.2.4. Trilogie d'une quête identitaire

La trilogie de Ken Bugul *Le baobab fou*, *Cendres et braises* et *Riwan ou chemin de sable*, constitue un portrait complet d'une femme en quête identitaire. Un aller retour vers l'Occident, représente un mouvement dans l'espace en multipliant les rencontres avec l'autre pour s'identifier par rapport à : la société, à soi et à l'homme.

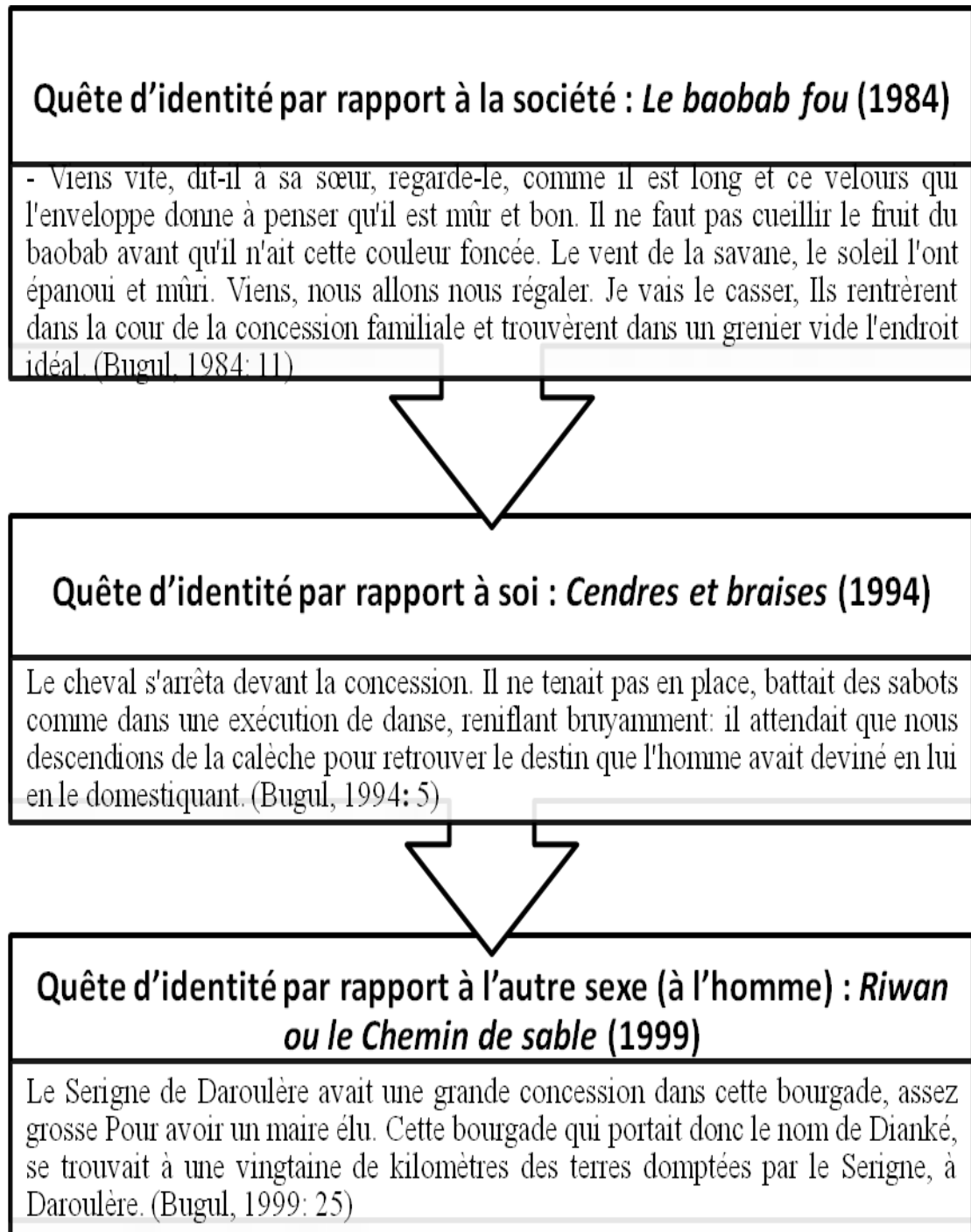


Figure3 : Trilogie de la quête identitaire

IV. Maïssa Bey : Une société de femmes

Maïssa Bey est née en 1950 à Ksar Boukhari, en Algérie. Après avoir suivi des études universitaires de lettres à Alger, elle enseigne la langue française dans la ville de Sidi Bel-Abbès (ouest algérien). Elle a été amoureuse de la lecture dès son

enfance, pour s'évader de sa réalité difficile. Elle s'est mariée et devenue mère de quatre enfants, mais malgré sa situation familiale elle continue à lire. Dans une revue marocaine elle faisait sa première apparition par un premier article ce qui l'a encouragé à écrire de la fiction.

IV.1. Bibliographie de Maïssa Bey

Elle fit son entrée dans la scène littéraire avec son premier roman *Au commencement était la mer* (1996). Ce roman était un début et le commencement d'une série de production littéraire qui reflète la réalité de la condition de la femme en Algérie. Elle est aussi une femme qui sait bien parler de la femme et sa position intellectuelle dans la société lui a permis d'écrire des romans allant dans les profondeurs du Mal de la société algérienne. Elle a été lauréate de plusieurs prix :

Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres en 1998;

Prix Marguerite Audoux en 2001;

Le Prix Cybèle en 2005;

Le grand Prix des libraires algériens pour l'ensemble de son œuvre en 2005;

Le Grand Prix du roman francophone, SILA 2008;

Le Prix de l'Afrique Méditerranée/Maghreb en 2010.

IV.1.1 Romans

Au commencement était la mer (1996)

Cette fille-là (2001)

Entendez-vous dans les montagnes (2002)

Surtout ne te retourne pas(2005)

Bleu, blanc, vert (2007)

Pierre, Sang, Papier ou Cendre, (2008)

L'une et l'autre, (2009)

Puisque mon cœur est mort, (2010)

Hizya (2015)

Nulle Autre Voix, (2018)

IV.1.2. Nouvelles, poésie et autres textes publiés

Nouvelles d'Algérie (nouvelles), (1998)

Sortilèges Dire le monde, collection Méditerranée-Librio, (septembre 1998)

A contre-silence, recueil d'entretien et textes inédits, Paroles d'Aube, (novembre 1998)

Algérie : 2000 ans d'histoire, (janvier 1999)

Enfance d'Outremer, (mai 2001)

Sous le jasmin la nuit (nouvelles), (2004)

Sahara, mon amour (poèmes), (2005), photos O. Nekkache

Etoiles sahariens, ouvrage collectif (textes et photos) (2009)

Chaque pas que fait le soleil, (2015)

Dans l'avertissement de *Cette Fille-là* (2004), la condition des femmes occupe le centre d'intérêt dans la production de Maïssa Bey. La femme souffre de sa naissance comme femme, résignée au silence, subit le malheur de la société et impuissante devant les principes rigides :

J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde... De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs. (Bey, 2004, p.11)

La condition sociale de la femme dans les romans de Maïssa Bey mêlée à l'histoire de l'Algérie constitue la thématique majeure de sa production littéraire. Il s'agit d'un champ où se déploient les possibilités d'être par le biais de l'écriture. Cette dernière est pour Maïssa Bey une arme de réconciliation avec soi et avec les êtres humains :

L'œuvre entière de Maïssa Bey est décrite à travers ses thématiques privilégiées, la condition féminine et l'histoire de l'Algérie, et sa rhétorique propre : structure binaire et ambivalente des images fondées sur les éléments, la lumière et l'ombre, le bruit et le silence, et sur le symbolisme des lieux ou des espaces. Travillée aux frontières des genres, cette écriture se veut le lieu d'une

expérimentation aux marges du réel, expérimentation des limites et des possibilités de la liberté d'être, d'écrire, de témoigner sur le monde tel qu'il est. (Valat, 2009)

La sélection des romans à analyser en traitant le sujet Féminin/Masculin n'est pas aussi difficile du moment que la production de Maïssa Bey place la condition de la femme au devant de ses intérêts. Les personnages des romans sont mis au bain des contextes qui traite des femmes face à des systèmes imposés par des hommes.

IV.2. Œuvres analysées de Maïssa Bey

Au commencement était la mer (1997), *Cette Fille-là* (2001) et *Nulle Autre Voix* (2018) sont les trois romans sélectionnés dans le corpus de recherche, non seulement par leur accessibilité facile et leurs dates d'apparition mais aussi par les personnages féminins qui se trouvent en mouvement permanent durant et après la décennie noire. Les trois romans se situent dans une même ligne révélant un constat sur la condition de la femme en Algérie, dans une période où tout le monde a été menacé. *Au commencement était la mer* est un roman qui a mis le personnage de Nadia au cœur d'une scène caractérisée par l'amertume et l'enfermement. Elle tente de se déplacer d'une situation d'emprisonnement vers une autre de liberté. Cette tentative n'a pas été sans risque et Nadia finit par être une victime de toute une société patriarcale. *Cette fille-là* est un autre roman qui démontre bel et bien que Nadia n'était pas la seule à subir les effets d'une société qui a hérité des pratiques qui favorisent l'enfermement des femmes, mais qu'elle n'est qu'une parmi d'autres. Les personnages féminins de *cette fille-là* n'ont pas mené la même vie mais elles ont subi les mêmes conséquences. Leur rassemblement, dans un même hospice, témoigne de leurs rejets d'une société misogyne. Et en fin une autre figure féminine, dans *Nulle Autre Voix*, qui est passée à l'acte en tuant son époux qui la marginalisait.

IV.2.1. *Au commencement était la mer*

Le roman s'ouvre sur un espoir d'un jour nouveau dans la vie d'une jeune algérienne Nadia. Un personnage féminin qui s'enferme dans sa chambre mais se transforme en une rebelle aux lois imposées par sa famille, gérée par son grand-frère Djamel, à partir d'un regard extérieur à travers les volets de la fenêtre de sa chambre.

Nadia entame son histoire par la rencontre du jeune Karim dans une relation amoureuse secrète. Cette relation reflète bien une évasion d'un monde d'enfermement vers un monde de liberté. Mais rien n'est réalisé pour Nadia, et l'espoir s'est transformé en drame et ses rêves ont été brisés par les traditions dont Djamel est le garant. Nadia perd sa vie conformément aux lois et aux traditions installées par la société.

IV.2.2. *Cette fille-là*

Le récit raconte la survie des filles mères, des vieillards, des malades mentaux et des rejetées de la société dans un hospice réservé à ces figures majoritairement féminines. A coté du discours des femmes résidentes de l'hospice se glisse un autre discours autobiographique de la vie de Malika. L'histoire est alors la réalité de la femme algérienne.

Malika fréquente les femmes du pensionnaire, pour savoir les détails de la vie de chacune. Chaque femme cache ses propres sentiments par rapport à un réel sévère dans une société haineuse. Et Malika elle-même au sein de cette société s'est transformée en M'laika en référence à une possédée.

Des histoires de femmes différentes qui s'entrecroisent dans un seul lieu : l'hospice, pour signifier un seul destin : le rejet de la société. Les femmes sont victimes de la recherche de la liberté et des anciens préjugés ne donnant aucune opportunité à la femme pour se défendre.

Zahra, Fatima, Kheira, M'baika, Badra-Fatma et Hourya, sont des figures féminines qui ont connues le même sort et le même destin. Elles ont mené des aventures amoureuses et des tentatives de gagner leurs vies, ce qui a engendré des blessures dans leurs âmes et leurs cœurs, mais leur rassemblement a apaisé leurs maux et leur désespérance.

IV.2.3. *Nulle autre voix*

Dans *Nulle autre voix*, Maïssa Bey entreprend des interactions entre une écrivaine et une prisonnière reconnue coupable du meurtre de son mari. Une dizaine de lettres rédigées par la détenue adressées à l'écrivaine. C'est un échange entre deux femmes,

la première cherche à trouver un autre espace libre et l'autre cherche un champ nouveau d'écriture.

Au fil des scènes du roman, le lecteur construit petit à petit le portrait la prisonnière qui revient sur son enfance, sa jeunesse et sa vie amoureuse. Le vocabulaire judiciaire reflète la condition de la femme dans une société qui ne cesse de la juger. C'est un roman de constat et de dénonciation. Le crime contre le mari est une source de liberté et de paix pour la détenue.

IV.2.4. Voix et voies féminines

Maïssa Bey, est une plume littéraire qui a donné une voix à la femme longtemps maintenue au silence. Elle est le porte-parole de toutes les femmes dans des situations difficiles dans une société misogyne. Ses récits *Au commencement était la mer* et *Cette fille-là* sont les voix des femmes subissant la violence des autres et arrivent par l'écriture à faire entendre leur parole. *Nulle Autre Voix*, est une voix féminine et une voie parcourue par la femme pour se débarrasser de l'oppression et la soumission.

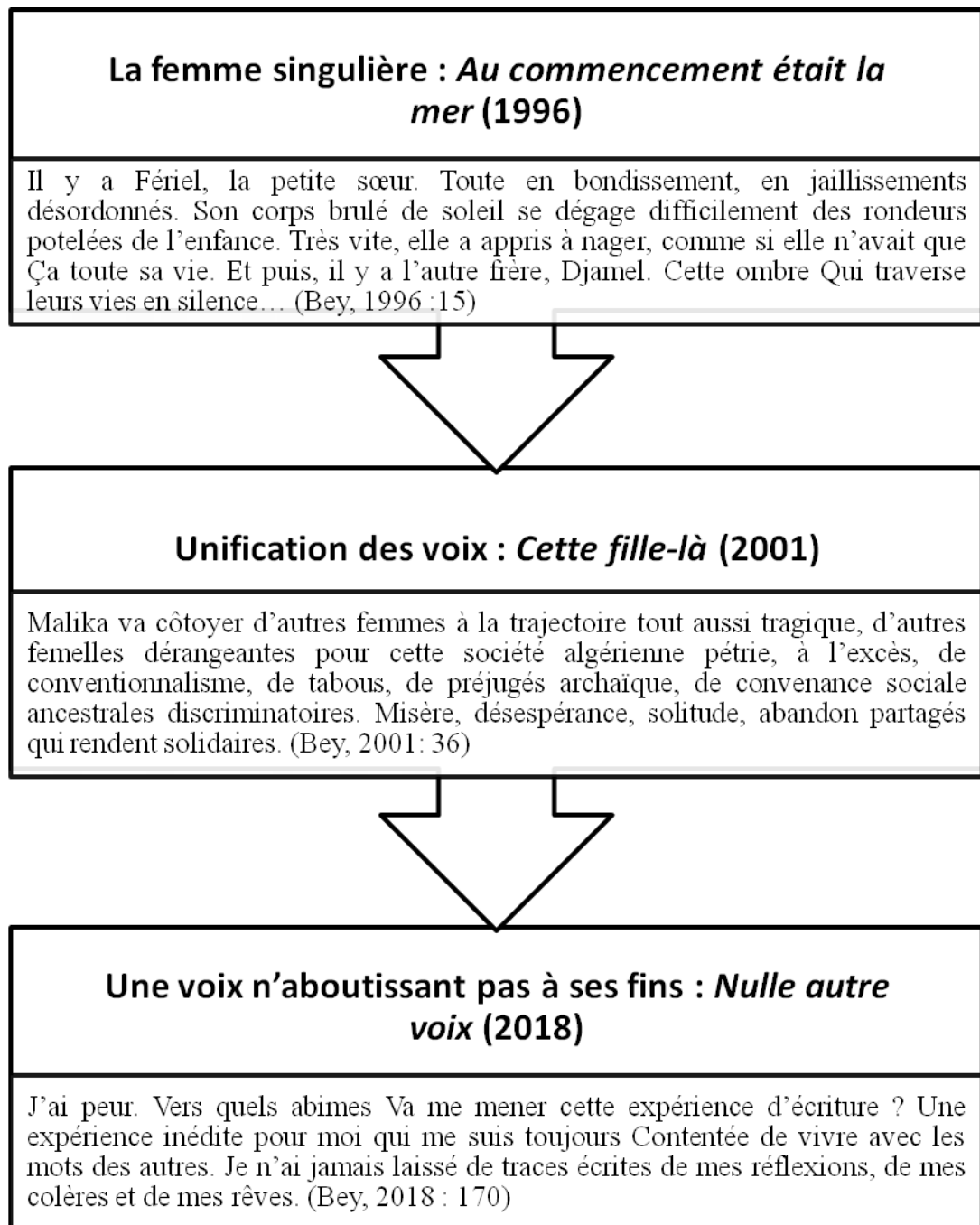


Figure4 : De l'individuel vers le collectif vers la révolte

V. Faïza Guène : une femme en devenir

Faïza Guène, née le 07 juillet 1985 à Bobigny, elle a grandi dans une ville d'à coté de Pantin, de parents algériens de la ville d'Ain Témouchent. Elle est romancière, scénariste et réalisatrice française, passionnée par la lecture et le dessin. Au collège, Faïza Guène participait à des ateliers de lecture ce que lui a permis de s'initier à la production littéraire.

Ses premières pages rédigées ont été bien appréciées par son instituteur qui les a envoyées à la maison d'édition Hachette sans l'avertir. Ce qui a été une belle surprise pour Faïza Guène et l'a encouragé à continuer son aventure d'écriture. Elle s'est basée sur sa condition et celle de tous les jeunes de banlieue qui partagent les mêmes ambitions.

L'intuition, la simplicité, le désir d'écriture sont les ingrédients du génie scriptural chez Faiza Guène. La reprise de la réalité, telle qu'elle est, représente la spécificité de la production de l'écrivaine. Elle avoue qu'elle est autodidacte, celle qui reprend le réel sans maquillage et sans modification, ses mots vont droit vers l'oreille de lecteur :

J'ai une écriture intuitive. Le soin que je mets à écrire tient aussi au désir d'écrire de façon simple. Je n'aime pas quand l'auteur se regarde et s'écoute écrire. Je retravaille beaucoup aussi le texte. J'écris en jet, comme les mots, images, personnages me viennent. Puis je reprends sans cesse. Je dis souvent que je travaille comme une musicienne autodidacte. J'écris à l'oreille, en partition de mots. (Guène, 2020)

Faiza Guène n'adopte pas l'idée de la faiblesse de la femme, il suffit que la femme décide de faire face au mépris pour qu'elle se rende compte qu'elle n'est pas fragile. Les personnages féminins des romans de Faiza Guène éprouvent une grande résistance aux règles sociales imposées par le patriarcat. Ce qui démontre un potentiel scriptural chez Faiza Guène :

Ce qui peut apparaître comme de la faiblesse ou de la docilité n'en est pourtant pas du tout. Ces femmes se sont élevées au-dessus de cela. Elles ont choisi de ne pas se laisser abîmer par le mépris. Nulle fragilité en elles, car il faut être fort pour résister à la colère. (Guène, 2020)

V.1. Bibliographie de Faïza Guène

Son premier roman, *Kiffe Kiffe demain*, apparu alors qu'elle n'a que 19 ans, a été l'une des meilleures ventes de l'année 2004 et a été traduit dans 26 langues. Il a été vendu à 400.000 exemplaires en France. Elle publie en 2006 *Du rêve pour les oufs*, puis, en 2008, *Les Gens du Balto*, édités par Hachette Livre, en 2014 *Un homme, ça ne pleure pas* chez Fayard, et en 2018 *Millénium blues*.

V.2. Œuvres analysées de Faïza Guène

Entre les éléments spatio-temporels de la littérature de la jeunesse s'incarnent les romans de Faïza Guène, sélectionnés dans notre corpus. Les lieux dans *Kiffe Kiffe demain* décrits par la romancière, le contexte d'une vie familiale dans *Un homme ça ne pleure pas*. Ce dernier roman présente deux figures féminines qui n'ont pas le même parcours.

La condition de la femme, dans des contextes différents, se trouve au cœur de notre intérêt et pouvant servir le thème de notre travail de recherche portant sur le féminin et le masculin. Les deux romans seront exploités sous l'angle comportemental des personnages féminins et leurs rapports à la famille et aux figures masculines : père, frère, époux, ami et amant.

V.2.1. *Kiffe Kiffe demain*

Avec des rêves indéterminés, Doria vivait dans une banlieue de Paris, avec sa mère dans la cité de Livry-Gargan. Sa mère n'est pas instruite travaillait dans un Formule1 et son père les a abandonné pour retourner au Maroc, à la recherche d'une autre femme pouvant lui offrir des garçons.

Doria avait toujours affaire à une employée des services sociaux parce qu'elle avait des problèmes à l'école. Le gain de vie des deux figures féminines n'était pas à la portée, ce qui a rendu leurs vies oscillant entre la joie des lieux et la dureté de la société, et la jeune Doria critiquera en permanence le monde des adultes. Avec Hamoudi, elle avait plusieurs rencontres et beaucoup de temps de discussion, ce qui palliera l'absence du père.

La mère de Doria arrive enfin à avoir un stage rémunéré qui lui permettra d'apprendre le français. L'intégration de cette famille dans la société française n'est plus facile. La pauvreté et la condition des immigrés et notamment des femmes sont des thèmes traités dans le récit avec une plume jeune qui ne fait ni amplifier ni simplifier la réalité, elle la raconte telle qu'elle est.

V.2.2. *Un homme ça ne pleure pas*

La voix de la narration est attribué à un personnage masculin, Mourad, qui vivait dans une famille algérienne, composée des deux parents et de deux sœurs Mina et

Dounia. Une mère assez attachée à ses origines qui enseigne quotidiennement les traditions de ses ancêtres et un père qui s'intéresse plus à ses affaires qu'à ses enfants.

Les deux figures féminines Mina et Dounia n'ont pas mené le même parcours de vie. Mina mariée à Jalil a eu trois enfants tandis que Dounia a quitté la maison des parents à la recherche d'un autre monde qui lui garantie ses rêves et ses ambitions. Faïza Guène dévoile la réalité de la société française en faisant des comparaisons entre deux familles française et algérienne. Mourad, quant à lui, vivait dans la solitude, ce qui a favorisé sa régularité dans les études, il a réussi à décrocher son diplôme de Capes pour devenir enseignant à Seine-Saint-Denis où il sera hébergé chez son cousin.

V.2.3. Autrement dit

Les récits sélectionnés de Faiza Guène relèvent de la littérature jeunesse qui opte pour un nouveau langage pour dire la condition féminine sous un autre angle de vue. C'est à travers des histoires racontées par une femme sur une femme qu'on aperçoit les aspirations d'une femme qui vivait dans un pays étranger à celui de ses parents. Une autre situation, qui oblige un autre parcours féminin, raconté autrement.

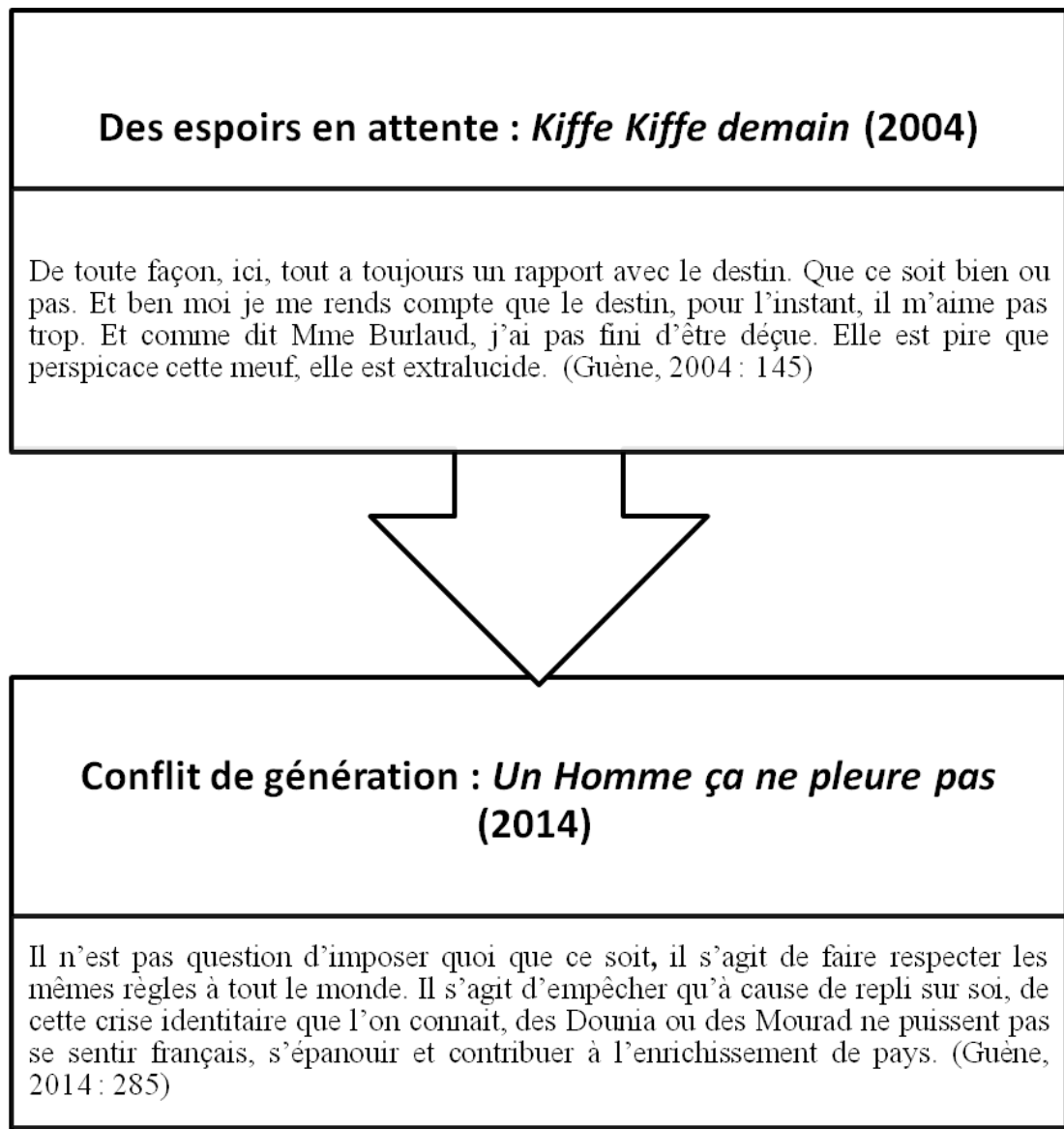


Figure 5 : de l'attente vers le conflit

Conclusion

La richesse de la production des écrivaines nous a offert une large possibilité de sélectionner des romans en relation avec notre thèse. Les titres des romans choisis témoignent d'une omniprésence des figures féminines chez Maïssa Bey et Hélène Cixous plus que les autres auteurs. La succession des romans de Ken Bugul nous a obligé à retenir une trilogie qui accomplit la transformation du personnage féminin. Anne Hébert, fidèle à la nature de la littérature québécoise, consacre ses écrits à dévoiler la domination masculine pour accéder à la condition féminine tandis que Faïza Guène confronte les deux figures féminine et masculine dans des lieux et des

périodes assez récentes que nous exploitons pour en déduire la réalité de cette dualité.

Mais ce qui est facilement repérable c'est l'hétérogénéité des conditions de production entre les écrivaines. La fonction d'auteure classe nos écrivaines dans un même monde d'objets spécifiques, intellectuels, par rapport à d'autres objets existants dans leurs sociétés. On peut alors placer chaque écrivaine dans la même ligne où se situe Montaigne d'après les propos de Simone de Beauvoir :

À chaque instant il peut saisir la vérité intemporelle de son existence ; mais entre le passé qui n'est plus, l'avenir qui n'est pas encore, cet instant où il existe n'est rien : d'être un objet souverain et unique au milieu d'un univers d'objets, voilà qu'il le partage avec tous ses semblables ; à son tour objet pour les autres, il n'est dans la collectivité dont il dépend rien de plus qu'un individu. (De Beauvoir, 1947, pp. 11-12)

On parle de trois dimensions temporelles : un passé qui tourmente les auteures, un futur qui n'est pas encore et un présent qui demeure sans signification. Ces trois aspects ont un impact direct sur leurs écrits comme un art, un témoin et un reflet de leurs réalités. Ce qui est à déduire c'est le passé qui oriente la façon de produire et dicte ses lois de pensées sur les auteures.

Les personnages féminins des auteures sont au centre d'intérêt de notre travail de recherche, ce qui nous a orientés vers le choix des romans formant le corpus d'étude, objet de lecture sociologique et psychanalytique. Les textes sélectionnés sont des objets sur lesquels est centrée notre lecture. L'utilité de situer les textes dans l'univers de l'écriture féminine s'impose.

Nous avons opté pour la sélection du premier roman de chaque auteure comme une œuvre qui la fait rentrer dans la scène littéraire. Ce repérage permet de reconnaître les auteures comme il permet de savoir l'évolution de son écriture à partir des œuvres qui s'ensuivent. Les œuvres produites par des auteures femmes s'incarne dans un plan supérieur celui de l'écriture féminine.

CHAPITRE II :

L'ECRITURE FEMININE

Introduction

Dans son introduction du *Deuxième sexe, tome 2*, Simone de Beauvoir entreprend la lecture d'une réalité de la femme contemporaine qui commence à se débarrasser des lois inspirées du mythe de la féminité. Elle affirme ainsi que la mission de la femme demeure difficile et complexe. La fonction est double, d'une part, la femme aspire à mettre en évidence les anciennes représentations établies sur sa condition, et d'autre part, elle aspire à garantir une part entière dans le monde des humains : « Les femmes d'aujourd'hui sont en train de détrôner le mythe de la féminité ; elles commencent à affirmer concrètement leur indépendance ; mais ce n'est pas sans peine qu'elles réussissent à vivre intégralement leur condition d'être humain. » (de Beauvoir, 1947, p. 11)

Sous cette perspective, et sous la réalité de la condition de la femme dans *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1947), nous entreprenons notre deuxième chapitre pour dresser un aperçu historique sur la condition de la femme et les tentatives de trouver des possibilités d'évasion vers un avenir nouveau. L'écriture est alors une arme entre les mains de la femme pour décrire sa réalité et pour bâtir des ponts qui la transposent vers l'affirmation de soi. Dans ce chapitre, nous évoquons l'écriture féminine sous deux aspects : général et particulier.

La première partie présente un aperçu sur l'évolution de l'écriture féminine, principalement, selon deux essayistes : Simone de Beauvoir et Hélène Cixous. La première considère l'écriture féminine sans rapport avec la vision universelle du monde, tout en établissant un état global de cette écriture dans les années 1940. Tandis qu'Hélène Cixous entreprend l'écriture féminine, dans un style exhortatif, comme un acte d'affirmation et que la femme doit saisir sa nature pour s'insérer dans la scène littéraire comme une partie prenante.

La deuxième partie traite de l'écriture féminine relative à chaque romancière du corpus ce qui rend chaque écriture singulière. Ainsi, l'écriture féminine sera considérée comme étant un fond commun sur lequel s'inscrit l'écriture singulière de chaque auteure de notre corpus d'analyse.

L'écriture féminine est-elle spécifique ? Est-ce que le genre masculin ou féminin est complice dans l'acte d'écriture ? A ces deux questions nous essayerons d'apporter

des réponses qui reposent sur la particularité de l'écriture féminine selon Simone de Beauvoir et Hélène Cixous et la spécificité de cette écriture chez les écrivaines du corpus, tout en présentant les fondements de l'écriture féminine/féministe.

I. L'écriture féminine

Il est utile, avant de parler de la littérature féminine, de savoir quelle définition on peut en faire ? Et parler d'une littérature féminine n'est-il pas une atteinte à une écriture entreprise par des femmes ? Mais avant il y avait une littérature d'homme :

À la fin des années vingt, « la littérature moderne » est une « littérature d'homme », celle de Valéry et de Gide : « les femmes n'y ont aucune part ». Jugée incapable de « renouvellement esthétique », la littérature féminine aura du mal à se libérer de l'épithète de « médiocre » qui lui colle désormais à la peau. (Slama, 1981, p.53)

La prise de parole par la femme si elle n'est pas donnée par l'homme sera une transgression et un déplacement de l'ordre établi par lui. La littérature féminine doit prendre une grande partie d'autonomie et de distanciation par rapport à celle de la littérature masculine. La procédure de production est :

La femme écrivain, que des siècles sinon des millénaires de domination masculine ont confinée dans un espace restreint et un lexique fermé, est amenée à annuler ces limites par l'acquisition de la parole au même titre que l'homme. (Salih, 2007, p. 37)

Hélène Cixous prévoit pour la littérature féminine une autonomie radicale par rapport à la littérature masculine. L'ignorance de la spécificité masculine exige ne pas créer des personnages masculins dans les récits :

Je n'ai jamais osé créer dans des textes de fiction un vrai personnage d'homme. Pourquoi ? Parce que j'écris avec le corps et je suis une femme, et un homme est un homme, et de sa jouissance je ne sais rien. (Cixous, 1990, p. 31)

Dans ce contexte, l'écriture féminine sera celle qui peut répondre aux différentes questions qui rapporte l'individu à sa société. L'écriture des femmes confronte les systèmes qui la mettent à l'écart :

Depuis que les femmes écrivent, une spécificité, c'est que l'écriture passe par le corps et tente de répondre aux problèmes que pose la société à l'individu(e). Les femmes écrivent avec leurs cœurs-corps de femmes du dedans. Dans les espaces, les formes d'existence, dans les rôles et les images qui les enferment et qu'elles contestent. (Slama, 1981, p. 57)

I.1. L'écrit féminin : entre le Féminin et le Masculin

Notre recherche se focalise sur la figure du « féminin » dans l'écriture féminine afin d'établir le rapport de ce concept avec l'Autre, en l'occurrence « le masculin ». Le personnage féminin est alors objet d'analyse dans un premier plan ensuite, dans un second, la relation de ce personnage dans les romans avec les figures masculines (frère, père, ami, être aimé, un autre personnage masculin). Ainsi, la dualité Féminin/Masculin et ses relations à l'écrit pourraient être établies.

I.1.1. Ecrire pour se dire

Longtemps les arts et la littérature ont été réservés aux talents masculins exclusivement. En ayant la possibilité de s'exprimer, la femme fait de l'écriture un acte d'échange, une arme de défense et un outil de résistance. Certains chercheurs associent la douleur qu'exprime l'écriture féminine à des troubles névrotiques généralement liés aux femmes, tels que l'hystérie comme le présente Merete Stristrup Jensen, l':

Hystérie traditionnellement allouée à la femme fournit un exemple typique dans la mesure où elle signifie la souffrance d'un corps en mal de langage ; la souffrance d'un individu qui ne participe que très peu aux échanges symboliques, tout en résistant aux signes qui lui sont imposés. (Stristrup Jensen, 2007, p. 3)

L'espace privé des femmes constitue un point de départ vers leur émancipation et leurs quêtes identitaires. Les romancières du corpus sont qualifiées par leur statut d'intellectuelles d'être la voix de la femme dans leur parcours de recherche d'un autre espace libre et public. L'écriture dans cette perspective est un acte de libération.

Delphine Naudier, affirme dans article « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique » (2001), que les femmes écrivaines luttent contre les

clichés et les stéréotypes basés sur l'appartenance sexuée, elles sont pour la création dans un espace de possible envisagé dès les années 1970 :

Ces auteures vont s'imposer dans les rangs de l'avant-garde littéraire en mettant au cœur de leurs livres la revalorisation du féminin. Cette construction sociale et symbolique de la légitimité des écrivaines a été édifiée à la fois en dénonçant la suprématie masculine dans le monde des lettres. (Naudier, 2001, p. 58)

Les années 1970, était une période d'une lutte collective dans le mouvement féministe. Toutes les histoires ont été jumelées pour donner de la force à une revendication féministe fructueuse et forte. Mais après ce mouvement collectif : « après le temps du combat collectif, est venu celui de l'expression personnelle de chacune (écrivaines). » (Viart et Vercier, 2008, p. 337).

I.1.2. Ecrire pour s'affirmer

Du collectif vers le personnel, évolue l'écriture féminine pour l'affirmation du soi et pour multiplier les expériences menant à l'émancipation. Sous cette optique nous incorporons les textes écrits par les écrivaines du corpus pour accéder à la façon dont le rapport Féminin/Masculin s'établie.

Le mouvement féministe a donné naissance à des réflexions sur la nature de la relation du masculin au féminin. Le patriarcat et la domination masculine ont été mis à la base des travaux sur les rapports sociaux :

Les combats féministes des années 1960 et 1970 ont conduit la société tout entière à s'interroger sur les rapports sociaux de sexe et à dénoncer ce qu'on a d'abord appelé le patriarcat puis désigné sous le vocable de domination masculine. (Sohn, 2013, p. 8)

Le corps de la femme est alors en commun dans le récit féminin, il est le symbole de la mise à l'écart de l'écriture qui la considère comme invisible. Raconter l'histoire des femmes c'est affirmer l'existence d'une autre histoire masculine :

Il n'y aurait pas d'histoire des hommes et des masculinités si des femmes ne s'étaient pas investies dans l'histoire des femmes. Cette histoire, au reste, a considérablement évolué. Après la phase qui visait à rendre les femmes visibles

et à dénoncer l'oppression qui les frappait, leur sort a été mis en relation avec la situation faite aux hommes. (Sohn, 2013, p. 8)

I.2. Deux théoriciennes du Féminin

Historiquement, la scène littéraire a été longtemps occupée par les hommes, la femme a été maintenue comme la subordonnée de l'homme et les règles sont construites selon une conception propre à l'homme. Des théoricien(ne)s ont tenté d'expliquer le rapport historico-économico-culturel qui régit les rapports entre Hommes et Femmes et qui aboutit à des conceptions du Masculin et du Féminin. Pour les besoins de cette recherche, nous nous contenterons de présenter deux théoriciennes qui ont traité du rapport Masculin/Féminin et son impact par rapport à l'écriture féminine.

I.2.1. Conception de Simone de Beauvoir

La femme a été considérée comme l'autre dans le produit du masculin plutôt déclassée au second plan comme « deuxième », selon une optique sexuée, pour reprendre la notion de Simone de Beauvoir :

L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets ; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle ; c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'autre. (de Beauvoir, 1947, T1, p. 239)

Face à la situation du pouvoir masculin et de sa suprématie, la femme s'est constituée comme un agent de défense et de libération. Les codes établis contre la femme sont à combattre par différents moyens, et parmi eux l'écriture compte comme une arme qui dénoncerait la situation féminine et favoriserait son émancipation.

I.2.1.1. La femme : un objet d'incarnation

Selon de Beauvoir, il n'existerait pas d'égalité entre les deux sexes mais plutôt des fonctions/rôles distincts : un sujet masculin et un objet féminin. Même si la logique dominante stipule que l'objet n'est que secondaire par rapport au sujet, il n'en demeure pas que tout sujet n'est rien sans un autre (objet) qui aura une fonction et

une place. Ainsi, l'affirmation de soi, de la part de la femme traduirait son besoin d'être reconnue en tant que sujet par rapport à l'autre.

Simone de Beauvoir estime que le masculin en tant qu'existant n'arriverait à savourer son existence seulement qu'en amoindrissant le féminin et en le cantonnant à la fonction d'objet subalterne et annexe. Et le besoin de cet autre est mis sous le signe de l'émotion, ainsi le besoin du Masculin vis-à-vis du Féminin est un besoin émotionnel de complétude, et la femme est réduite au statut d'être complémentaire qui subirait le besoin d'un sujet actif, sans avoir le pouvoir d'être un sujet agissant à son tour. On peut dire que la dualité Féminin/Masculin, selon de Beauvoir, s'est réduite à une bipolarité sujet/objet :

Apparaissant comme l'autre, la femme apparait du même coup comme une plénitude d'être par opposition à cette existence dont l'homme éprouve en soi le néant ; l'autre, étant posé comme objet aux yeux du sujet, est posé comme en-soi, donc comme être. Dans la femme s'incarne positivement le manque que l'existant porte en son cœur, et c'est en cherchant à se rejoindre à travers elle que l'homme espère se réaliser. (De Beauvoir, 1949, T1, p. 242)

Au niveau littéraire, l'homme incarne la femme dans les récits parce qu'il a besoin d'elle pour s'identifier et s'affirmer. Sa liberté et sa présence passent par la possession de la femme étant donné qu'elle est un « être charnel » selon Simone De Beauvoir (1949, p.242). Il s'agit d'une représentation mythique où la femme est objet, subordonnée de l'homme et incapable d'assumer un rôle principal dans les récits littéraires.

1.2.1.2. Féminin perdu

Une situation assez délicate se présente alors comme une entrave majeure dans un parcours d'affirmation complexe. D'abord la femme est appelée à s'appropriier avec sa situation comme un destin inévitable selon une optique biologique. Un destin à l'origine de ses malaises et de son mal-être permet à de Beauvoir de qualifier le sexe féminin de « sexe perdu » :

Ce qui est certain, c'est aujourd'hui il est très difficile aux femmes d'assumer à la fois leur condition d'individu autonome et leur destin féminin ; c'est là la

source de ces maladresses, de ces malaises qui les font parfois considérer comme « un sexe perdu ». » (De Beauvoir, 1949, T1, p. 407)

Nous sommes alors devant un constat sévère de la condition de la femme dans un contexte dominé par le masculin.

I.2.1.3. Enjeux de l'écriture féminine

Or nous avons déjà vu, dans le constat de Simone de Beauvoir, que le masculin domine bel et bien le féminin. Ce qui implique qu'il n'existait que de la littérature masculine. L'apparition de la littérature féminine est une prise de distance par rapport à la littérature masculine par le biais du sexe avant qu'elle soit différenciée par la qualité ou par la quantité. De Beauvoir estime que la littérature en tant que forme d'expression de soi serait bénéfique à la nature même de la femme :

Aussi est-il connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes. Elle jouit de vastes loisirs qui favorisent ces activités. (De Beauvoir, 1949, p. 618)

Selon cette conception, l'écriture féminine se réduirait principalement à l'écriture de l'intime. Du moment où la femme n'épargne aucun effort pour s'identifier comme un être humain. C'est un jugement qui apparaît sévère mais justifié par rapport à l'héritage qui pèse lourd sur la qualité de production, et la littérature reste pour la femme la voie royale pour s'affirmer face à la domination masculine.

La situation de la femme la dispose à chercher un salut dans la littérature et dans l'art. vivant en marge du monde masculin, elle ne le saisit pas sous sa figure universelle, mais à travers une vision singulière ; il est pour elle non un ensemble d'ustensiles et de concepts, mais une source de sensation et d'émotions. [...] Pour ne pas laisser sombrer dans le néant une vie intérieure qui ne sert à rien, pour s'affirmer contre le donné qu'elle subit dans la révolte, pour créer un monde autre que celui où elle ne réussit pas à s'atteindre, elle a besoin de s'exprimer. (De Beauvoir, 1976, pp. 617-618)

Prenant en compte sa réalité qui ne favorise plus l'extériorisation de ses croyances et ses convictions, la femme aurait besoin d'écrire et de s'exprimer. Pour faire face à son malaise, elle doit prendre place dans la scène littéraire. C'est par une certaine incompréhension de ce que l'expression peut leur apporter comme gain, que les femmes n'accordent pas ou peu d'intérêt à l'acte d'écriture :

La plupart des femmes cependant ne comprennent pas les problèmes que pose leur désir de communication : et c'est là ce qui explique en grande partie leur paresse. Elles se sont toujours considérées comme données ; elles croient que leurs mérites viennent d'une grâce qui les habite et n'imaginent pas que la valeur puisse se conquérir. (De Beauvoir, 1976, p. 619)

La prise de conscience des femmes quant à la nécessité d'apparaître sur la scène littéraire pour se rendre visible est un premier pas vers sa libération. Le second plan portera sur la façon d'écrire et agir de la sorte sur sa situation.

I.2.1.4. L'écrit au féminin

Ne pas pouvoir communiquer est une sorte de sanction aggravant la situation de la femme. Il s'agit bien d'un problème de taille qui entrave les possibilités d'être reconnue comme une part entière de la société. Devant cette situation, les femmes vivent dans la passivité et le monde ne leur appartient pas. La liberté ne se donne pas, bien entendu, mais elle peut être acquise par la force de l'expression et la puissance de la conquête, même si les pionnières de la littérature féminine ont affronté différents obstacles :

C'est ainsi que, dans la légion de femmes qui s'essaient à taquiner les lettres et les arts, il en est bien peu qui persévèrent ; celles même qui franchissent ce premier obstacle demeureront bien souvent partagées entre leur narcissisme et un complexe d'infériorité. (De Beauvoir, 1949, p. 620)

Franchir les obstacles de la production littéraire constitue une tâche assez difficile pour les femmes. La question est alors : comment produire des textes qui valorisent la femme ? Il s'agit de chercher des clés susceptibles d'ouvrir les portes du monde littéraire. Entre le narcissisme et le complexe d'infériorité la femme doit trouver des issues menant à sa liberté. Tout parcours à un début et la femme commence à écrire son histoire sous forme de stéréotype pour s'échapper à la mauvaise réception.

I.2.1.4.1. Les obstacles d'écriture

Les obstacles qui entravent l'adhésion dans le monde des lettres, par les femmes, sont assez complexes. Le manque de la spontanéité dans l'écriture est la conséquence du narcissisme qui élabore une distance entre ce que la femme pense d'elle-même et la production littéraire. A ce problème s'associe un autre qui est le complexe d'infériorité qui minimise la valeur de la production littéraire propre par rapport à celle des hommes. Le sentiment d'infériorité engendrerait une appréhension vis-à-vis de l'opinion lors de la réception, ce qui constitue un premier pas vers l'incapacité de s'exprimer librement.

Vu que l'éducation des filles est axée sur le fait de plaire, ce qui engendre une posture réflexive et non spontanée, et l'écriture des femmes, selon cette optique demeure réfléchi et pensée, du coup elle manquerait de spontanéité et de « folie » souvent associées à l'acte artistique et revendiquées par les hommes-artistes.

Il est naturel que la femme essaie de s'échapper de ce monde où souvent elle se sent méconnue et incomprise ; ce qui est regrettable, c'est qu'elle n'ose pas alors les audacieuses envolée d'un Gérard de Nerval, d'un Poe. Bien des raisons excusent sa timidité. Plaire est son grand souci. (De Beauvoir, 1949, p. 622)

Pour de Beauvoir, à l'époque de la rédaction du *Deuxième sexe*, la femme-auteure n'a pas encore atteint la reconnaissance et l'affirmation de soi qui lui permettrait d'égaliser les productions masculines.

Il y'a par exemple des autobiographies féminines qui sont sincères et attachantes : mais aucune ne peut se comparer aux confessions, aux souvenirs d'égotisme. Nous sommes encore trop préoccupées d'y voir clair pour chercher à percer par-delà cette clarté d'autres ténèbres. (De Beauvoir, 1949, pp. 624-625)

I.2.1.4.2. Dépassement de soi

Selon de Beauvoir, la condition de la femme, en tant qu'être dominé, a façonné son écriture à ses débuts qui était caractérisée par la non-créativité propre et le calque des productions masculines.

En effet pour devenir un créateur il ne suffit pas de se cultiver, c'est-à-dire d'intégrer à sa vie des spectacles, des connaissances ; il faut que la culture soit appréhendée à travers le libre mouvement d'une transcendance ; il faut que l'esprit avec toutes ses richesses se jette vers un ciel vide qu'il lui appartient de peupler. (De Beauvoir, 1949, p. 627)

Simone de Beauvoir, considère que l'écriture est un outil pour se débarrasser de ce qui est préalablement établi et de s'envoler vers une aire de liberté.

Il sera possible à tout être humain de placer son orgueil par-delà la différenciation sexuelle, dans la difficile gloire de sa libre existence, alors seulement la femme pourra confondre son histoire, ses problèmes, ses doutes, ses espoirs, avec ceux de l'humanité ; alors seulement elle pourra chercher dans sa vie et ses œuvres à dévoiler la réalité tout entière et non seulement sa personne. (De Beauvoir, 1976, p. 629)

Pour cette auteure, la différence sexuelle doit être dépassée et mise à l'écart pour que la femme, en tant qu'être égale à l'homme, puisse franchir les obstacles, les restrictions et les interdits pour exploiter toute son énergie pour dire ses maux et ses ambitions et enrichir ainsi une littérature propre à l'Homme.

1.2.1.4.3. Détachement de l'homme

L'écriture est un moyen d'intégration, d'affirmation et de participation : s'intégrer dans le monde de la création littéraire aboutirait à une affirmation de soi comme étant un être à part entière et à l'acquisition d'une voix qui aura son poids. Pour de Beauvoir, la situation de la femme a fait en sorte que son écriture calque celle des hommes dominants, mais elle devra se débarrasser de cette « autorité » symbolique pour pouvoir être elle-même et apporter une autre saveur à la littérature de façon générale :

Il n'est pas sûr que ses « mondes d'idées » soient différents de ceux de l'homme puisque c'est en s'assimilant à eux qu'elle s'affranchira ; pour savoir dans quelle mesure elle demeurera singulière, dans quelle mesure ces singularités garderont de l'importance, il faut se hasarder à des anticipations bien hardies. Ce qui est certain, c'est que jusqu'ici les possibilités de la femme ont été étouffées et perdues pour l'humanité et qu'il est grand temps dans son intérêt et

dans celui de tous qu'on lui laisse enfin courir toutes ses chances. (de Beauvoir, 1976, p. 631)

Simone de Beauvoir prévoit un détachement du masculin pour accéder à l'universel tout en maintenant la singularité féminine comme un pas vers l'émancipation et la libération. Le constat de l'état de l'écriture féminine, réalisé par Simone de Beauvoir, dans *le Deuxième sexe*, est le résultat d'une recherche faite sur la condition de la femme depuis l'enfance passant par sa situation et sa formation pour aboutir à l'étude des possibilités de libération.

I.2.2. Conception d'Hélène Cixous

Une autre réflexion, sur la littérature féminine, entreprise par Hélène Cixous, dans *Le rire de la méduse* (1975b) apparaît comme une réponse primitive à la problématique de Simone de Beauvoir. Cette dernière avait orienté sa réflexion sur l'écriture comme objet de libération alors qu'Hélène Cixous s'est intéressée à la femme elle-même comme auteure et comme sujet qui peut tenir son destin en main, ce qui peut s'expliquer par les périodes d'écriture des deux œuvres et l'évolution de la condition féminine durant ce laps de temps.

Si Simone de Beauvoir a montré l'impact du passé de la femme sur sa production littéraire, Hélène Cixous, dans un discours exhortatif, appelle la femme à ne pas prendre ce qu'elle a hérité comme prétexte à l'adoption des clichés de création, et sa nature biologique comme une raison de vivre dans la passivité :

Il ne faut pas que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant ; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin ; à confondre le biologique et le culturel. Il est urgent d'anticiper. (Cixous, 2010, p. 37)

Les anciennes représentations sur la passivité de la femme doivent être dépassées, car fondées sur le biologique et incorporées dans le culturel, elles offrent une image discriminante de la femme. Pour cette auteure, la production littéraire féminine doit inventer d'autres modèles nouveaux. L'anticipation comme révolte devient une urgence.

I.2.2.1. Révolte

Les années 1970 est une époque d'émancipation féminine, c'est une opportunité à saisir pour se débarrasser des anciennes représentations sur le biologique de la femme et le poids du culturel. Hélène Cixous considère que la situation ne supporte aucune lenteur et qu'il faut affranchir les entraves et les obstacles pour un mouvement d'anticipation. La femme doit saisir le monde dans son universalité et quitter la singularité par l'incorporation de ses propres histoires :

J'écris ceci en tant que femme vers les femmes. Quand je dis « la femme », je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique ; et d'une femme-sujet universelle, qui doit faire advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire. (Cixous, 2010, pp. 37-38)

Les « idées du monde » propres à la femme doivent être partagées pour saisir l'homme pour qu'il adopte les significations établies sur le féminin. Cixous s'adresse à la femme révoltée contre l'homme classique patriarcal, elle s'est placée comme une porte-parole de toutes les femmes pour les motiver à avancer leur sens et leur histoire par le biais de l'écriture :

Et pourquoi n'écris-tu pas ? Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. Je sais pourquoi tu n'as pas écrit. (Et pourquoi je n'ai pas écrit avant l'âge de vingt-sept ans.) Parce que l'écriture c'est à la fois le trop haut, le trop grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux « grands hommes » ; c'est de « la bêtise ». (Cixous, 2010, p. 39)

I.2.2.2. Nécessité d'écriture

La relation de la supériorité et de la grandeur entre les deux sexes féminin et masculin est une signification socioculturelle héritée, et c'est la raison pour laquelle la femme doit prévoir une arme efficace pour faire face à cette différenciation discriminante. Cette arme est l'écriture, cette dernière est alors un moyen de lutte et de détermination. Hélène Cixous donne plus d'une raison existentielle pour faire de l'écriture une nécessité :

Écrire pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler,

se retourner dans son lit vers le mur et se redormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver. (Cixous, 1986, p. 11)

La marginalisation de la femme exige que cette dernière saisisse l'écriture pour faire face à la source de son mal. Ecrire contre la mort, contre tout système qui rétrograde la gente féminine. L'écriture est une trace matérielle qui témoigne d'une existence mais aussi qui dénonce le malheur féminin.

1.2.2.3. Vivre par l'écriture

En réponse à la question : pourquoi écrire ? Cixous affirme que l'écriture est une activité par laquelle la femme s'affirme d'abord puis elle va savourer d'autres gains qui en découlent naturellement. L'écriture est un indice de vie et d'existence qui peut écarter le vide et l'oubli comme elle peut ouvrir d'autres perspectives de lutte. En conséquence, il n'y aura pas lieu de baisser les bras et se plonger dans la passivité. L'écriture permet-elle d'avoir ce que la femme espère ?

Et à la femme, il n'est même pas permis d'espérer avoir tout ce qu'un être humain peut avoir. Il y'a tant de frontières, et tant de murailles, et à l'intérieur des murailles, d'autre murailles. Bastions, dans lesquels, un matin, je me réveille condamnée. (Cixous, 1986, p. 12)

Les frontières existent dans tous les sens, et l'accès au champ littéraire est bien balisé préalablement. En plus, l'écriture féminine se crée du néant du moment qu'elle a été longtemps confinée dans sa singularité, et l'universel était dominé par le masculin. Mais Cixous veut que l'écriture féminine soit intégrée dans l'universalité en offrant toute ses forces et n'épargnant aucune énergie intellectuelle et corporelle :

Écrire pour toucher des lettres, des lèvres, du souffle, pour caresser de la langue, lécher de l'âme, goûter le sang du corps aimé ; de la vie éloignée ; pour saturer de désir la distance ; afin qu'elle ne te lise pas. (Cixous, 1986b, p. 12)

Mettre en avant le corps dans la production littéraire c'est dire qu'il s'agit de vivre par le biais de l'écriture. L'écriture est une mobilisation des cinq sens et une attribution d'une possibilité de respirer et c'est à partir du fonctionnement des organes du corps qu'on peut donner sens à la vie réelle.

I.2.2.4. L'écriture dans la différence

L'écriture du corps est alors une façon de se différencier de la littérature masculine. Il s'agit d'exploiter ce que l'autre ne possède pas. C'est de cette façon que la femme va déguster le plaisir de prendre distance par rapport à d'autres écritures et ce qu'elle va écrire soit purement une « écriture féminine ». Même si la femme ignore le pourquoi d'écrire elle doit écrire pour donner du sens à sa vie :

Ecrire empêche la question qui attaque la vie d'arriver. Ne te demande pas : pourquoi... ? Tout tremble dès que frappe la question du sens.

On naît ; on vit ; tout le monde le fait, avec une force d'aveuglement animale. Malheur à toi si tu veux avoir le regard humain, si tu veux savoir ce qui t'arrive. (Cixous, 1986, p.14)

Ecrire en dehors des stéréotypes pour ne pas refaire et réécrire des actes de naissance tous les jours (Cixous, 1986, p.14) est une façon de donner le vrai sens de la femme. Elle lutte contre la peur et contre la mort tout en négligeant le regard des autres. Ne pas chercher le sens et ne pas s'intéresser aux conséquences est un moyen de se libérer du préétabli et s'engager dans l'écriture de la différence.

II.2.2.4.1. Produire au présent

À ce stade, nous pouvons reprendre la citation de Flaubert dans sa lettre à Louis Bouilhet du 19 décembre 1850 : « L'avenir nous tourmente et le passé nous retient. Voilà pourquoi le présent nous échappe » (1973, t. I, p. 730.). Après avoir lancé un appel à la femme de se débarrasser de son passé qui a été construit en son absence, Cixous l'incite à ne plus penser au futur parce qu'il n'est pas encore là. C'est de cette façon qu'elle peut vivre son présent par l'écriture. Mais cette écriture féminine s'affronte avec celle du masculin qui se présente basée essentiellement sur l'économie masculine :

J'ouvre ici une parenthèse : je dis bien écriture masculine. Je soutiens une équivoque, qu'il y a des écritures marquées ; que l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine - (Cixous, 2010, p. 43)

II.2.2.4.2. L'écriture du corps

Les années 1970 ont donné un souffle énorme à l'écriture féminine. La femme s'engage dans le monde de la littéraire en profitant des mouvements féministes de l'époque. La femme engage son physique dans la façon de produire des textes lui attribuant son statut social indépendant et lui reconnaissant un talent intellectuel :

La fin des années 1960 a logiquement vu s'affirmer sur un mode plus systématique des approches qui ont pris en considération, sous des angles divers, les modalités physiques de la relation de l'acteur au milieu social et culturel qui l'enveloppe. Le corps fait alors une entrée royale dans le questionnement des sciences sociales. (Le Breton, 2012, p. 9)

Selon Hélène Cixous, la femme doit chercher un autre régime d'écriture qui se distinguerait du régime masculin. Sinon elle se trouvera devant l'obligation de se maintenir dans les pratiques traditionnelles où la femme se limiterait à la subordination de l'écriture masculine. « Il faut que la femme s'écrive ...en s'écrivant la femme fera retour à ce corps qu'on lui a confisqué. » (Cixous, 2010, p. 39)

A partir de cette citation, la notion du corps est nécessaire pour la réhabilitation de l'expression de l'écriture féminine, qui reste fondée sur l'expression du corps féminin en tant qu'entité autonome du regard de l'homme. « À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole, écris-toi, il faut que ton corps se fasse entendre. » (Cixous, 2010, p. 43). Pour Cixous, la sexualité est une opportunité à saisir et la mettre en œuvre pour se distinguer :

De la féminité les femmes ont presque tout à écrire : de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité, de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime-immense région de leurs corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées cheminements, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante. (Cixous, 2010, p. 55)

L'écriture féminine doit mettre en avant toute les parties du corps de la femme sans restriction et ne plus considérer la nature biologique comme une réalité ou un destin qui empêcherait la femme d'être libre dans sa production littéraire. Ecrire, c'est mener une aventure et cette dernière nécessite un engagement. Afin de donner une

caractérisation à l'écriture féminine, Cixous affirme que le corps est susceptible de briser le silence et réaliser l'impossible :

Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétorique, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot « silence », celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot « impossible » et l'écrit comme « fin ». (Cixous, 2010, pp. 55-56)

Pour Cixous, la femme devra se réapproprier son corps, longtemps appréhendé comme étant le symbole de sa faiblesse, par le pouvoir de l'écriture, il deviendra le symbole de sa force :

En corps : plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps. Plus corps donc plus écriture. Longtemps c'est en corps qu'elle a répondu aux brimades, à l'entreprise familiale-conjugale de domestication, aux répétées tentatives de la castrer. (Cixous, 2010, p. 57)

Ainsi la conception de Cixous se différencie de celle de Simone de Beauvoir par l'approche adoptée dans chaque œuvre, celle de Cixous s'inspire du mouvement féministe faisant rage en 1975 pour donner aux femmes le goût de la révolte par l'écriture. Tandis que l'œuvre de Simone de Beauvoir vise, à travers une conception basée sur le Matérialisme historique, à présenter un discours « scientifique » expliquant la condition féminine et qui pourrait être accepté par la gent masculine dominante de l'époque, et qui pousserait les femmes à remettre en cause leur condition et à se révolter en accédant à la sphère publique par l'écriture entre autres.

II. D'Hébert à Guène : Une histoire de Femmes

Ce que Simone de Beauvoir et Hélène Cixous ont évoqué est l'écriture féminine qui doit être, dans sa globalité, libératrice et affirmatrice. Mais le passage à l'acte reste personnel et individuel, ce qui peut aboutir à des écritures et non pas une écriture. Les contextes et les situations de production ne se ressemblent pas, c'est pour cette raison que chaque écrivaine produit à sa manière. L'écriture féminine multiplie les objets de production mais elle garde la même attitude face à l'homme et la société :

Des revendications féministes, demeure une plus grande liberté dans l'expression du désir, une importance donnée au corps féminin, une attitude générale par rapport à l'homme et à la société. L'émancipation ne passe plus par le groupe, mais par l'affirmation de soi, contre les parents (la mère en particulier), contre la morale ou toute autre forme d'entrave à l'épanouissement personnel. (Viart et Vercier, 2008, p. 339)

Chaque écrivaine du corpus écrit dans un contexte spécifique, dans une situation particulière et dans une société différente. Les époques de production des romans de corpus s'étalent de 1958 avec le roman de *Les chambres de bois*, à 2018 avec *Nulle Autre Voix* de Maïssa Bey. La différence culturelle, religieuse et linguistique existant entre les écrivaines nous offre une multitude d'expériences personnelles qui s'étalent sur une soixantaine d'années, période que a vu le statut et la condition féminine évoluer grandement, et par ricochet l'affirmation de l'écriture féminine.

II.1. Anne Hébert : Une révolution féminine

La bibliographie d'Anne Hébert, montre clairement la richesse de la production littéraire de cette romancière qui a gravé son nom en lettres d'or dans l'histoire littéraire. La diversité de ses œuvres et l'universalité des thèmes traités ont attiré un grand nombre de lecteurs. Anne Hébert a mené une vie de 84 ans, pleine de production littéraire qui dévoile une femme talentueuse dans le domaine de l'écriture.

Ses œuvres témoignent de son amour des lettres dans une langue française riche et spécifique. Il suffit de jeter un regard sur la fonction de ses parents, une mère architecte et un père poète, pour comprendre sa fascination intellectuelle et son amour des arts de façon générale et la littérature de façon particulière, cet amour a bien été affirmé par Anne Hébert lors de une interview de 1998 accordée à Danielle Laurin parue sur le site *l'Actualité* :

Il y'a cette nostalgie de l'amour absolu de mes livres. C'est-à-dire que le premier amour, c'est l'amour avec la mère, probablement. C'est ça pour presque tous mes personnages : une nostalgie très très ancienne, très très profonde. (Laurin, 1998, p. 82)

II.1.1. Une plume pour la révolution

Anne Hébert en tant qu'auteure québécoise a subi, volontairement ou pas, d'un côté le poids de la situation sociolinguistique et historique propre au Canada, où la langue française se bat pour sa sauvegarde, et de l'autre les avantages des révolutions des années 1960-1970, à savoir la Révolution tranquille a permis une réorganisation profonde de la société et le mouvement féministe qui a poussé les femmes à exiger leurs droits à l'égalité et à l'affirmation de soi.

II.1.1.1. Préservation identitaire

La francophonie littéraire au Québec est un indice d'affirmation et de distinction :

L'écrivain francophone et québécois est obligé de penser la langue. Écrire est donc un acte de langage, car le choix d'une langue dévoile une attitude, une sélection, un doute, et finalement une prise de position. [...] les écrivains réfléchissent sans cesse sur cette question, sur leur sentiment d'étrangeté dans la langue française et sur le besoin de trouver une forme d'expression propre, qui deviendra vite le signe d'une identité. (Diego, 2010, pp. 155-168)

C'est dans ce contexte que les écrivains produisent dans l'« intranquilité » selon le concept de (Gauvin, 2004, p. 259), vu la particularité de la pratique langagière entreprise par l'écrivain relevant de la douleur. Le sentiment de l'étrangeté tire ses sources de la langue étrangère ce qui amplifie le besoin de produire dans une langue qui reflète l'identité. « Les écrivains québécois ont souvent perçu leur littérature comme une littérature de colonie, plus ou moins exotique et leur langue est conçue comme une langue prêtée d'exil, éloignée. » (Diego, 2010, p. 155-168)

L'inscription de cette littérature dans la mondialisation lui a permis de prendre d'autres perspectives par l'introduction des personnages canadiens. C'est devenu un champ dans lequel la construction identitaire s'est individualisée :

Mais la mondialisation a également une incidence directe sur les contenus de la production des auteurs québécois et canadiens français dits « de souche », à travers leurs personnages considérés « de souche » également dans leurs œuvres littéraires. [...] Elle est foncièrement tributaire de la construction individuelle,

de l'adhésion de chacun à la réalisation d'un destin unique. (Emont, 2016, pp. 85-104)

Entre le global et le local se tisse des écrits qui s'intéressent à la condition humaine dans un sens universel et y présentent des personnages qui s'identifient comme des identités québécoises.

II.1.1.2. Un bouleversement socio-littéraire

Les années 1960 étaient, au Canada, une époque de contestation et de dénonciation d'un ensemble de valeurs imposées par la famille et l'Église. La littérature féminine est passée du féminin vers le féminisme :

C'est le message d'une foule d'œuvres québécoises publiées depuis 1960, dans lesquelles les narrateurs semblent s'être concertés pour contester certaines valeurs de la société traditionnelle : entre autres la famille, la religion et le mariage, des « empêchements à vivre », (Arguin, 1989, p. 277)

La révolution tranquille a eu ses effets sur la production littéraire au Québec. La contestation d'un système patriarcal, mis en place et adossé par l'Église, a été au cœur des thèmes traités. On peut dire qu'il s'agit d'une révolution littéraire contre les normes familiales et lois imposées par le Clergé :

Entre 1940 et 1970, le roman canadien-français – qui devient québécois avec l'avènement de la Révolution tranquille, au début des années 1960, [...], il en vient à expliquer la situation du Canadien français en terme de dominant / dominé, en terme d'asservissement, de colonialisme. [...] Ce périple romanesque, qui marque l'éveil d'une conscience historique, se déroule en trois étapes successives, caractérisées au plan de la création, de l'écriture, par l'émergence de personnages qui sont, en quelque sorte, révélateurs du Québécois nouveau. (Boivin, 2015, p. 66)

C'est ainsi que le roman québécois a pris une tournure importante sur le plan de la création des personnages propres au Québec. Des phénomènes multiples sont apparus dans cette littérature, en plus de la quête identitaire : « le phénomène littéraire le plus important de la révolution tranquille a été la littérature féminine et

féministe. » (Ndiaye, 2004, p. 56). C'est dans cette période que plusieurs femmes écrivaines ont investi leurs plumes pour dire la condition de la femme au Québec :

Le phénomène qui marque le roman québécois depuis une trentaine, voire une quarantaine d'années, c'est l'émancipation des femmes qui ont atteint l'âge de la parole et... de l'écriture, et qui se sont regroupées pour dire leur féminité, [...]. Elles ont décidé de se dire, de dire leur condition de femmes soumises à un patriarcat réactionnaire, dominées, exploitées par une société régie essentiellement par les mâles. (Boivin, 2015, pp. 65-68)

La dimension historique a été entreprise d'une façon récurrente comme témoignent les romans d'Anne Hébert. De Catherine dans *les chambres de bois* au Nora et Olivia dans *Les fous de Bassan*, les mouvements des personnages féminins ont épousé un plan de création selon la composante historique basée sur la bipolarité dominant/dominé.

Anne Hébert a pris conscience de la réalité de son pays dès son plus jeune âge, ce qui a été pour elle une source d'inspiration en créant des sujets qui mettent le doigt sur le mal de son pays. Dans une lettre adressée à sa mère en 1964, l'auteure, évoque la représentation qu'elle se fait de son pays avant la révolution tranquille, « le Canada pour moi c'est de St-Denys étouffé dans une neurasthénie due en partie à ce trop peu de vie que nous offre notre pays. » (Lamontagne, 2019, p. 223).

Tout en retenue, les romans de l'écrivaine évoquent symboliquement ce sentiment de malaise et d'amertume propre à cette région et à la condition de la femme, comme le note André Brochu :

Les dernières œuvres de la grande poète et romancière restent fidèles à la thématique du secret voilé-dévoilé, jamais totalement explicité, car le mystère reste logé au cœur de l'être, toujours renaissant malgré les agressions les plus féroces menées contre lui. (Brochu, 2000, p. 264)

Pour Hébert écrire est un signe de vie : « Écrire. Cette douleur, cette joie qui est ma vie en nourrir mon œuvre comme un cœur vivant ». (Chassé, 2016). L'écriture féminine de cette auteure est caractérisée par des émotions fortes et dérangementes en même temps : « Si je suis devenue écrivain, c'est pour répondre à la plus pressante exigence de la parole et de la vie recréée par la parole. » (Chassé, 2016).

II.1.2. Destins de femmes : une écriture féminine

Le personnage féminin dans les œuvres d'Anne Hébert est omniprésent, par le pouvoir de l'écriture, l'auteure lui accorde une voix de dire ses malaises. Entre le réel et la fiction se nouent les moments des récits pour annoncer le malaise, la déception, l'évasion et la mort.

L'histoire de Catherine dans *Les Chambres de bois*, raconte une relation qui se termine par l'échec. Dans ce roman, Anne Hébert a choisi un autre chemin pour se débarrasser de la noirceur de la vie conjugale : l'évasion. Le couple Catherine et Michel dans *Les Chambres de bois* se sépare avec l'intention de trouver un monde meilleur pour Catherine.

C'est ainsi que le personnage de Catherine, dans *Les Chambres de bois*, a pu trouver une brèche d'émancipation et sortir de l'obscurité de la maison conjugale imposée par le mari faisant partie d'un système patriarcal. Anne Hébert a pu par l'écriture changer le statut de Catherine d'un objet de désir à un sujet réel. Cette écriture dévoile la fragilité des relations entre les femmes et les hommes.

Les fous de Bassan est un roman dont l'espace est créé par Anne Hébert qui raconte la condition de la femme au Griffin Creek. Anne Hébert est le noyau de la construction de ce récit tout comme la fonction du verbe dans une phrase :

Un jour j'ai été le verbe de Griffin Creek, dépositaire du Verbe à Griffin Creek, moi-même Verbe au milieu des fidèles, muets par force, frustes par nature, assemblés dans la petite église de bois. (Hébert, 1982, p. 19)

II.1.2.1. L'affrontement du patriarcat

Anne Hébert se sent concernée par la réalité féminine dans un espace symbolisant ses origines. Elle est le noyau du parcours féminin du Griffin Creek comme écrivaine faisant partie de sa société, elle est au centre des événements de ce village du moment qu'il s'agit de sa communauté et enfin elle-même est victime d'un régime patriarcal installé dans ce village. A partir de cet ancrage à ses origines, Anne Hébert trouve dans l'écriture un moyen de dénonciation et de révolte contre les normes mises en place.

La voix dans *Les fous de Bassan* est cédée aux personnages masculins mais des voix féminines sont insérées pour prendre place et alterner la voix masculine, il s'agit bien d'un affrontement du patriarcat. Les deux personnages féminins Nora et Olivia se permettent par le biais de la plume hébertienne de prendre la parole et dire leur réalité ainsi que celle des ancêtres. L'écriture d'Anne Hébert est alors un outil d'affrontement du discours du masculin. Patricia Smart a commenté *Les fous de Bassan* qui :

reproduit la même économie d'un désir masculin qui écrase son objet, la même impasse culturelle, la même apocalypse de violence que les romans masculins. Mais sous le regard d'une femme la métaphore du meurtre se transforme, devenant le moteur d'une écriture de résistance, qui affirme les droits d'un désir et d'une jouissance dont les femmes ont été de tout temps porteuses ; écriture qui insiste, jusqu'à la mort des protagonistes féminins, sur la nécessité d'une transformation culturelle. (Smart, 1988, p. 255)

Le commentaire de Smart affirme bien une domination masculine dans *Les fous de Bassan*. L'homme est un sujet-actif dominant la femme objet-passif tout comme le roman masculin. L'écriture d'Anne Hébert est un acte de révolte contre l'imposition et la domination, son écriture est alors une résistance culturelle.

Ces deux histoires démontrent l'évolution des personnages féminins dans les œuvres d'Anne Hébert. Elles débutent par l'angoisse, le malaise et l'enfermement pour entamer une recherche d'une issue appropriée. A la dimension du malaise s'établit la manière de s'en sortir.

II.1.2.2. Le corps dans le texte

La sexualité dans l'écriture d'Anne Hébert est omniprésente, par laquelle la romancière fait mouvementer ses personnages féminins entre des statuts qui se défèrent selon leur agentivité. Le personnage de Catherine se présente comme passif dans les deux premières parties du roman *Les chambres de bois*, mais la troisième partie a connu une révolte libératrice de la domination de son mari par le biais de la sexualité. Watteyne dans *les cahiers Anne Hébert 14*, numéro consacré à(aux) Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert, estime que :

Du torrent (1950) à un habit lumière (1999), les scènes sexuelles (...) abondent, et témoignent des profondes mutations ayant marqué le traitement de la sexualité au fil des années. La représentation condense alors maints jeux : tantôt opprimante, tantôt libératrice, lieu de l'expression de la domination patriarcale ou espace de reconfiguration des rôles sexuels genrés, la sexualité nous informe des relations de pouvoir qui se tissent entre les personnages et donnent corps au récit. (Watteyne, nd, p. 1)

Le corps est livré au texte comme un objet d'expression et de prise de position. Stevens s'inscrit dans *les fous de Bassan* comme un dominant qui détient un pouvoir physique sur Nora et Olivia. Par cette écriture spécifique d'Anne Hébert les rôles sont distribués selon un système sexué/genré dotant les personnages des pouvoirs à travers la sexualité.

II.2. Hélène Cixous : Le poids du corps

Hélène Cixous, est la fondatrice du Centre de recherche en étude féminine à l'Université Paris 8 à côté de Tzvetan Todorov et Gérard Genette, en 1970. Ce qui la qualifie d'être une figure réputée dans la représentation du « féminisme ». L'apparition du *Rire de la méduse* en 1975 constitue un point de départ vers la théorisation de l'écriture féminine. C'est une aventure menée par Hélène Cixous pour poser la première pierre d'un projet complexe, celui de la mise en fonction d'une écriture indépendante relative à la femme. A ses côtés il n'y avait que sa mère comme source d'inspiration, Jacques Derrida et quelques figures résistantes :

Dans la mêlée, je cherchais des semblables, des femmes avec des yeux et des oreilles au bout des langues, et des corps qui parlaient et riaient. Il n'y en avait vraiment pas beaucoup dans le monde. Souvent je me plaignais à mon ami Jacques Derrida : mais où sont-elles ? Les puissantes, les fertiles, les joyeuses, les libres, à part ma mère et quelques résistantes, ces beautés de vies que je rencontrais en littérature, rares et splendides. (Cixous, 2010, p. 24)

II.2.1. Ecrire : un acte de puissance

Les femmes existaient déjà dans la littérature, mais cette existence sur papier ne se reflétait pas dans la réalité. Ce qui implique que la femme a été écrite et que son destin était entre les mains de l'homme. Cixous cherche à faire entrer la femme dans

la scène littéraire pour récupérer le droit de s'exprimer librement, du moment qu'elle se différencie par son corps et par sa fertilité. Le mouvement de libération des années 1970, selon Antoinette Fouque, s'accomplit par l'incorporation du corps dans l'écriture féminine :

Mais ce n'est pas de l'écrit que le mouvement est parti, c'est de ce qu'on appelait alors la « prise de parole », protestations, révoltes scandées, mot du corps. Je disais alors que la révolution qu'allait accomplir le Mouvement de libération des femmes consisterait à lever la censure sur le corps. (Fouque, 2015, p. 56)

L'écriture féminine, selon Hélène Cixous, est un moyen d'évasion et d'imagination. C'est un outil de découverte du monde le moins couteux et depuis son enfance, Cixous s'est aperçue que l'écriture est un monde pouvant transformer ses rêves en réalité. Le chemin le plus court vers la détermination est l'écriture :

Je disais aux amies : à nous de rire. À nous d'éc-rire. Écrire ? – Oui. C'est le moyen d'investigation le plus intime, le plus puissant, le plus économique, le supplément le plus magique, le plus démocratique. Du papier, de l'imagination, et en vol. J'avais découvert le plus sûr et le plus universel des moyens d'évasion quand j'étais captive de l'Histoire, derrière les grilles à Oran, à l'âge de trois ans ». (Cixous, 2010, p. 25)

II.2.2. Textes de femmes

Dans l'écriture elle-même se détermine et se caractérise « l'écriture féminine », cette dernière est un outil de combat afin de faire face à ce qui est considéré comme l'« écriture masculine » ou la littérature en générale. Il ne s'agit pas de faire plaisir par l'écriture ou de la considérer comme une fin en soi, mais c'est une arme de révolte et d'affirmation, même si cette forme d'écriture féminine déplait grandement à la gent masculine :

Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure. Gueule des lecteurs, chefs de collection et patrons trônant. (Cixous, 2010, p. 40)

Seule la femme est capable de dire la réalité de la femme, et elle ne doit pas avoir peur d'une éventuelle opposition ou critique :

J'écris femme : il faut que la femme écrive la femme. Et l'homme l'homme. On ne trouvera donc ici qu'oblique réflexion vers l'homme, auquel il revient de dire ce qu'il en est pour lui de sa masculinité et de sa féminité : cela nous regardera quand ils auront ouvert leurs yeux pour se voir. (Cixous, 2010, p. 40)

Pour Cixous, il existe deux types d'écriture qui se caractérisent selon le sexe. L'écriture féminine est un acte par lequel la femme découvre son monde et l'homme découvre la femme et se découvre lui-même.

Rares sont aujourd'hui les femmes qui travaillent considérablement leur écriture, comme le firent autrefois Monique Wittig ou Hélène Cixous : c'est qu'il ne s'agit plus de trouver la manière propre d'une écriture spécifiquement « féminine ». (Viart et Vercier, 2008, p. 340)

II.2.3. Ecrire contre la mort

Dans un entretien accordé à Marine Landrot pour *Télérama*, en 2007, Hélène Cixous avoue qu'à l'âge de dix ans, et lors de la perte de son père elle s'est retrouvée dans un état de déracinement. Elle a aussi perdu tout repère relatif au monde. Le père a investi son corps, il s'est logé en elle :

J'ai perdu mon père à 10 ans. Il y eut un fracas, un éclair. Brusquement, le monde avait disparu. Je ne savais plus où mettre les pieds. C'est ce qui est effrayant avec la mort d'un être cher. En disparaissant, cette personne qui est logée en vous, dans vos poumons, dans votre crâne, emporte le monde avec elle. (Landrot, 2007)

Et sur une question sur la mort et comment Hélène Cixous la perçoit, elle affirme que l'écriture et la mort se ressemblent dans leur façon d'exister dans le monde. Leur existence est caractérisée par la continuité :

Je crois qu'elle ne dort jamais. L'écriture non plus. Je ne suis pas hantée par la mort, j'en suis traversée. Je suis le lieu d'un combat entre la vie et la mort. Au centre de cette scène, il y a ma mère, une géante de la vie, ce que je ne suis pas. Je m'effondre. (Landrot, 2007)

Hélène Cixous se situe entre la mort et la vie comme un espace séparateur par l'acte de l'écriture. Et tant que le rêve existe on peut rendre la mort une vie et le père mort on peut le voir dans les rêves. La tristesse, l'oubli et la mort sont des concepts qui doivent être mélangés avec leurs contraires :

Je ne sais pas s'il y a un moyen conscient, maîtrisable. C'est un état de méditation active, d'invocation, d'appel. Cela n'a rien à voir avec une pratique magique. Je ne crois pas au travail de deuil dont parle la psychanalyse. On ne doit pas enterrer, on doit retenir l'être qui est parti. Il m'arrive de retrouver mon père en rêve. Le rêve ne connaît pas la contradiction. Il me dit : « Oui, ton père est mort, mais il est vivant aussi puisque tu le vois. Il est vivant tout le temps que va durer cette vie accordée. » J'éprouve alors une joie folle, mélangée à un intense chagrin. En général, on oppose tristesse ou joie, mémoire ou oubli, vie ou mort. Alors que le plus fort de nos expériences psychiques se passe là où les contraires se mélangent. (Landrot, 2007)

La psychanalyse pour Hélène Cixous trouve son champ dans le « mot » en se référant à Freud. Elle préfère les romans qui s'accordent à la psychanalyse, cette dernière lui est comme Homère et la Bible :

Freud lui-même l'a dit : la littérature est la voie royale de la psychanalyse. Le mot « inconscient » vit dans Proust ou Balzac. J'aime lire des ouvrages de psychanalyse, ce sont d'admirables romans. Pour moi, la psychanalyse a une importance immense, comme Homère et la Bible, mais elle n'est pas le tabouret sur lequel je suis montée. (Landrot, 2007)

L'écriture d'Hélène Cixous est alors un acte d'identification et de détermination. Elle est considérée comme une différenciation entre l'écriture des hommes et celle des femmes. La spécificité de cette écriture réside dans la mise en avant de la spécificité corporelle de la femme.

L'écriture pour Hélène Cixous est une guerre contre la mort, l'oubli, la résignation et la menace. Ecrire c'est faire face au silence et s'inscrire dans la scène de la vie comme une femme à part entière. Les risques et les menaces que la femme rencontre peuvent être éliminés par la plume féminine.

II.3. Ken Bugul : Un parcours de femme

L'écriture pour Ken Bugul s'inspire d'un passé qui a pesé lourd sur sa vie depuis son enfance. Elle met en évidence la notion de *Deuxième sexe* de Simone De Beauvoir en s'interrogeant : « *pourquoi deuxième ?* ». La quête principale dans sa trilogie est identitaire parce qu'elle cherche à s'identifier elle-même avant que son écriture s'étale sur la condition de la femme en Afrique notamment.

Sa rentrée dans le domaine de production littéraire était en 1982, avec son premier roman *Le Baobab fou*. C'était une tentative d'écriture sur une vie dans une société misogyne et d'un sentiment d'isolement qui dure depuis l'enfance. Elle choisit de transformer ses maux en mots. L'écriture pour Bugul est une recherche d'identification dans un milieu de méconnaissance, car elle a été rejetée par sa famille et par sa société.

II.3.1. L'écriture révolutionnaire

C'est à partir de 1982 que Ken Bugul a commencé à se réconcilier avec sa famille et avec ses siens, mais elle n'a pas pu renouer avec sa société parce qu'elle ressentait encore une amertume incessante. Elle n'a pas su s'emporter comme tous les membres de sa société, ses témoignages sur *Africa shows*, une chaîne de divertissement en Afrique (2013), démontrent le degré de déception envers sa société.

En 1978, à 31 ans, en revenant de Paris vers Dakar, tout le monde l'avait rejeté même les gens de Dakar y compris les intellectuels. Ken Bugul a été projetée dans l'incompréhension, et les espaces pour elles sont devenus étroits, elle ne se sent à l'aise nulle part. A la question : « Vos personnages féminins ont pourtant beaucoup de misère à conquérir cette liberté [Fuir des cadres étroits]? » de Mbaye Diouf (2015), Ken Bugul répond dans l'article de la revue *Des études littéraires* :

C'est tout le sens de mon travail littéraire, car il faut les sortir de ça. Il faut les mettre au combat. Ils doivent être en mesure de se révolter. Mais c'est différent de la victimisation des femmes. [...] Quand on est dans une situation insupportable, on s'en libère, c'est tout. Une femme a le pouvoir de dire « niet » quand ça ne lui convient pas, de refaire son baluchon quand elle n'est pas bien dans un ménage. (Mbaye Diouf, 2016, pp. 126-127)

Dans son village, Ken Bugul perçoit beaucoup d'espace et des paysages à perte de vue alors la femme se trouvait dans des espaces étroits et des dimensions réduites. La femme doit sortir de ces espaces, c'est l'affaire de Ken Bugul autant qu'intellectuelle d'accomplir cette tâche par l'écriture. Dans *Le baobab fou*, Ken Bugul quitte les lieux d'enfermement vers d'autres espaces en Occident pour la recherche de liberté et des lieux plus spacieux.

La production littéraire est un acte d'invention et de création. L'auteur ne crée pas de néant mais il doit être doté d'une connaissance sur des situations historiques relatives à son pays. Le départ de Ken Bugul est une évasion vers d'autres possibilités de liberté, du moment que la situation sociale du Sénégal est jugée incompatible avec ses désirs. Pour cette raison, elle a essayé de trouver un endroit pour habiter et créer un lieu d'existence.

II.3.2. Agir ou mourir

Le monde extérieur ne lui permet aucune chance de se situer, elle vivait et personne n'était à ses côtés. Cet état de fait est une conséquence d'un vécu de son enfance. En janvier 2008, Ken Bugul s'interroge sur l'écriture dans des conditions assez complexes de plusieurs minorités dans le sud de l'Afrique. Les populations sont exposées à des risques d'extermination et les écrivains trouvent des difficultés à se positionner par rapport aux maux de leur société :

Écrire aujourd'hui alors que les plus faibles, les minorités, sont menacés d'extermination pure et simple ou condamnés à un éternel désarroi physique et moral, surtout dans les régions du Sud.

Alors faudrait-il écrire ou agir ? Écrire est-ce aussi agir ? (Bugul, 2000, pp. 6-11)

La problématique est alors le rapport de l'écriture à l'action et vice-versa. Dans le cas de la femme africaine, Ken Bugul a écrit des romans donnant la parole à la femme pour décrire sa condition dans un contexte caractérisé par la misogynie. Le système patriarcal vécu au Sénégal, s'est « reproduit » en Occident, et sa condition de femme africaine était négativement vécue :

Je pleurais très fort, pour ne pas avoir été morte, depuis la voix surgie du néant que je souhaitais ardemment créer, mais il n'en fut rien. Cette histoire m'avait

brisée. J'avais joué le personnage du clown avec désespoir. (Bugul, 2009, p. 220)

II.3.3. Ecriture sans tabous

La déception après une expérience en Occident lui a permis une réconciliation avec ses origines, l'écriture féminine chez Ken Bugul se caractérise par l'audace et l'aventure. L'audace de dire clairement la condition de la femme africaine à partir de ses nombreuses relations aux hommes. Ces relations ne peuvent être narrées que dans le récit et en aucun cas ne peuvent être racontées même à son ami Jean Wermer :

Qu'avais-je fait pour que le destin s'acharnât sur moi ? La nuit, secrètement, je me rendis chez Jean Wermer qui malgré tout était resté un ami. Il m'hébergea et je lui expliquai tout, mais je ne lui racontai pas l'histoire de la prostitution et celle de l'homme au petit chien noir. (Bugul, 2009, p. 221)

L'écriture de Ken Bugul est un moyen de franchir tous les tabous sans retenue, c'est un espace de liberté et de libération, mais elle ne pouvait pas raconter ses histoires de prostitution à son ami. L'audace a pris la place de la pudeur dans le récit de Ken Bugul et c'est à l'écriture que revient le mérite de dire haut ce que les femmes pensent très bas.

L'écriture est aussi le biais par lequel, Ken Bugul mène une aventure en défiant la réalité mais la victoire n'est pas accomplie et l'aventure a été à haut risque : « J'avais essayé de me défier, ce fut presque la victoire, mais le jeu valait-il la peine ? J'avais repris conscience à temps. » (Bugul, 2009, p. 222). Au moment opportun, la romancière a pris conscience de terminer son aventure et de retourner vers ses origines.

La vie de Ken Bugul est caractérisée par l'abandon, l'exil, le rejet par sa société, la solitude, la déception et l'isolement. Une trilogie autobiographique, faisant partie de notre corpus d'analyse, incarne les détails d'une vie qui rassemble les paradoxes du monde féminin.

II.4. Maïssa Bey : La voix des femmes

Maïssa Bey tente dans une interview accordée au quotidien *El Watan* (2007) d'établir un lien entre l'écriture de la femme et celle de l'homme :

Il y'a d'abord et essentiellement, l'acte créateur qui se fait au non d'un désir qui est le même que celui de leurs homologues masculins ; celui de prendre le parole publiquement et surtout d'assumer cette prise de parole comme un acte de liberté.

Selon Maïssa Bey, l'écriture des femmes et celle des hommes sont en relation de complémentarité et non pas de rejet. C'est ainsi que se tisse une scène littéraire équilibrée. La prise de paroles par les femmes est un moyen d'accéder au champ littéraire. La déclaration de Maïssa Bey n'exclue pas la difficulté de la condition de l'écriture des femmes, surtout dans des sociétés qui, longtemps, ont été dépourvues du pouvoir de la prise de paroles. Le silence est un acte hérité et habitué.

II.4.1. Une voix contre le silence

Par le biais de l'écriture, Maïssa Bey a pu briser le silence et se libérer des obstacles mis sur le chemin de la création féminine. Mais elle entreprend la prise de paroles par deux éléments : prendre la parole publiquement, ce qui signifie sortir du statut imposé à la femme traditionnellement qui reste confinée dans le cadre privé, et considérer la voix comme une liberté contre le silence.

La société a imposé un statut identitaire à la femme, faisant référence à Maïssa Bey, l'écriture des femmes est une tentative à construire une nouvelle identité de la femme et par la femme, et ainsi, Chaulet Achour, dans *les Algériennes dans l'écriture*, avoue qu' :

Il est rare qu'elles [les femmes] la remettent [la tradition] en cause frontalement : elles la donnent à lire sous un éclairage complice et biaisé, valorisant la résistance interne des femmes et leur sonorité plutôt que dénonçant l'oppression qui les accule à ces ruses. (Chaulet Achour, 1998, p. 30)

La tradition dans le mode de vie algérien pèse lourd, ce qui rend la tâche des femmes dans l'acte de l'écriture assez délicate. Les écrivaines rentrent dans une sorte de complicité pour garantir le passage de leurs mots, à partir d'une appropriation relative à leurs sociétés. Elles doivent déclarer et à haute voix leurs angoisses, et leurs écrits sont alors une forme de résistance.

II.4.2. L'écriture : un acte de sauvetage

Maïssa Bey cède la voix haute, dans ses récits, aux personnages masculins comme le père dans *cette fille-là* et le frère dans *Au commencement était la mer*. Cette voix haute exprime la domination du masculin sur le féminin (fille, sœur, mère), mais aussi une technique de faire de l'écriture un acte de défense et de résistance. Le dominé s'exprime devant le dominant par une voix libératrice, et pour le faire entendre qu'il veut être libre. Chaulet Achour dans *Algériennes dans l'écriture*, a cité Soumya Ammar-Khoudja pour rappeler sa citation : « écrire, là où la barbarie est trop présente, est une façon d'exprimer son humanité, c'est la fois une bouée de sauvetage et un appel au secours ». (Ammar-Khoudja, cité dans Chaulet Achour, 1998, p. 48)

Maïssa Bey a tenté de sauver le personnage de Nadia et libérer son corps, dans une société sévère, envers les femmes, mais elle n'a pas réussi. Mais l'histoire de Nadia est conçue comme un appel à secours et de sauvetage de toutes les femmes. Même le masculin dominant fait la sourde oreille à cet appel, mais la voix féministe a bien joué son rôle d'extériorisation de sa résistance et a mis un premier pas dans le parcours de l'émancipation.

Nadia est l'héroïne de la révolte contre le système patriarcal, et il est important de prendre le chemin de la délibération, mais le plus important c'est de persister dans l'acte de la résistance. La singularité du personnage de Nadia dans *Au commencement était la mer* est devenue une pluralité dans *Cette fille-là* à partir de plusieurs figure féministes.

II.4.3. La voix féminine dans *L'une et l'autre*

Dans l'œuvre *L'une et l'autre* (2010) Maïssa Bey dresse un portrait sur son identité. La dimension autobiographique de cette œuvre est utile dans l'explication et l'analyse des romans de Maïssa Bey ; d'une part saisir l'intérêt de l'écriture chez l'auteure, l'auteure explique : « J'écris. Et par l'écriture, je vais lucidement, jusqu'au bout d'une exigence qui m'est à la fois coercitive et libératrice. Souffrance et plaisir », d'autre part, « Je tente d'arracher au silence et à l'informe, la peur, toutes les peurs qui ne cessent de palpiter en moi, tous les doutes qui très souvent me submergent. » (Bey, 2010, p. 66).

L'écriture pour Maïssa Bey est une arme contre le silence. L'acte de production est à la fois celui qui relate la souffrance de la femme et il est une source de plaisir. Il s'agit d'un projet contre le doute et la peur qui est présent chez Maïssa Bey, sur ce point, l'auteure se présente comme une porte-parole de toutes ses semblables.

II.4.3.1. La voix de toutes les autres

La voix littéraire de Maïssa Bey, dans *l'Une et l'autre*, s'élève pour briser le silence et se libérer des traditions archaïques qui régissent la société algérienne :

Parce que j'ai eu l'audace ou la prétention de me libérer de l'étouffement du silence de découvrir, de dévoiler et de d'éclairer autrement ce que l'on croyait connaître.
(Bey, 2010, p. 64)

Elle veut s'envoler par le mot pour dire le monde selon sa propre vision. L'auteure se détermine d'abord par sa nationalité, son sexe, sa religion et son âge. Elle se présente par sa nationalité algérienne, son appartenance à une famille attachée à l'Islam et par le fait qu'elle soit femme. C'est ainsi qu'elle se situe par rapport aux autres. L'auteure de *l'Une et l'autre* est musulmane mais aussi arabe, « Je suis donc arabe par la naissance, la culture et la langue. Et musulmane. Profondément marquée par la culture et la tradition musulmanes. » (Bey, 2010, p. 20).

Dans son essai, Maïssa Bey évoque sa relation avec son père ainsi que le manque de sécurité par rapport à l'absence du père. Le personnage de la petite fille, intelligente, aimée par son institutrice mais blessée par l'absence de son père. Une absence qui a eu des répercussions sur elle et sur ses semblables orphelines ce qui reflète aussi la situation de certaines femmes dans une Algérie indépendante.

II.4.3.2. Franchir le monde masculin

L'écriture pour Maïssa Bey est une tentative de franchir les limites établies par une société masculine :

Mais il est ici question de moi. De celle qui a osé dire, qui a osé se dire. Entrer par effraction dans un territoire essentiellement masculin, celui de la parole publique. Aller à contre silence. (Bey, 2010, p. 63)

Non seulement Maïssa Bey se détermine par son appartenance mais aussi par sa fonction. Etant écrivaine et auteure de plusieurs productions littéraires, elle s'est imposée comme un être à part entière avec ses propres particularités :

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, de ma génération – écrivain de langue française.
(Bey, 2010, p. 51)

La production de Maïssa Bey trouve ces caractéristiques dans la féminité de l'auteure et dans son statut social tout comme les autres romancières du corpus à une différence près qu'elle appartient à un contexte social, culturel et géographique particulier.

II.4.3.3. Voix personnelle, voix commune

La voix de Maïssa Bey est la voix commune des femmes. Elle décrit bel et bien les traditions héritées en faisant allusion à l'interdit qui caractérise leur condition :

les femmes de ma famille, tantes, cousines, en robes traditionnelles, amples et colorées, retenues par des fibules d'argent et d'or, le cou paré de colliers faits de louis d'or frappés à l'effigie de Napoléon et dont le nombre atteste de leur statut social, femmes en Haïk blanc dissimulant jusqu'au visage, ne laissant entrevoir qu'un œil. (Bey, 2010, p. 53)

Une description minutieuse des habits traditionnels des femmes de sa famille reflète la réalité de toutes les femmes de la société. Elles sont belles et élégantes par leurs habits mais elles n'ont pas le droit de se dévoiler en dehors de la maison. Elles se cachent derrière la notion de la pudeur et par obligation sociale. Malgré leur soumission aux normes de la société, elles étaient heureuses. Il s'agit d'une réalité d'une époque assez ancienne non-conforme à la réalité de leurs filles :

Et puis il y a la réaction de mes filles, de ces jeunes filles qui évoluent aujourd'hui dans un espace bardé de contraintes. Contraintes dont les plus visibles sont celles qui touchent à la tenue vestimentaire essentiellement. (Bey, 2010, p. 55)

La façon de se vêtir chez les femmes a changée de manière assez remarquable à un point où quand ses filles regardent dans les photos de l'ancienne époque, elles interrogent leur mère « Tu sortais comme ça ? » (Bey, 2010, p. 55). Comparativement aux anciennes, les femmes de nos jours ne sortent plus avec les mêmes habits de leurs tantes et de leurs cousines. L'évolution de la femme est facilement repérable dans les rues, mais Maïssa Bey s'interroge :

est-ce dire que c'est seulement à la longueur des jupes, à la tenue vestimentaire que l'on peut mesurer le degré d'évolution ou de régression des femmes, et par extension de toute une société ? Bien sûr, on peut y avoir un signe, mais il faut se garder de toute interprétation facile. (Bey, 2010, p. 56)

C'est une réponse simple à une question complexe, mais l'évolution ou la régression ne se résume pas à la manière de se vêtir. L'évolution de la femme se situe au niveau de la transformation ce qui signifie un gain de terrain dans le domaine de la liberté. Cette dernière aura des conséquences sur les sujets entrepris par les écrivain-e-s et sur l'évolution de l'écriture féminine.

Maïssa Bey relie son besoin d'écriture à la perte du père, à la fin de son essai *l'Une et l'autre* :

Peut-être pourrait-on dire que l'écriture n'est rien d'autre que cela, une quête, une façon d'aller à la rencontre du père perdu. La sublimation d'un manque. Ecrire serait donc tenter de donner corps à une absence. Une tentative de retrouver des traces de la filiation rompue, de faire que ces traces soient lisibles. De renouer les fils. Une ré-génération par les mots. Rien d'autre. (Bey, 2010, p. 89)

Ecrire c'est offrir des possibilités de rencontrer l'autre par le biais des mots. C'est aussi combler le manque, remplir le vide et briser le silence. L'écriture pour Maïssa Bey doit remplir ses fonctions de dévoilement et de dénonciation du mal-être de la femme et elle ne doit pas rester stérile sur ce plan et sans sens.

II.5. Faïza Guène : Une nouvelle génération de femmes

Dans une interview accordée à Yslande Bossé, apparue chez *Déliée* le 14 février 2018, Faïza Guène affirme que le style de l'écriture permet la connaissance de

l'auteur : « Je pense que le but de n'importe quel auteur, c'est d'être distingué par sa façon d'écrire, son style ».

Faïza Guène veut se distinguer des autres auteur-e-s par sa façon d'écrire. Elle aspire par l'écriture à s'éloigner de toute catégorisation de son style, mais en tant que femme se distinguer des autres plumes est un acte de plus en plus difficile. A cette remarque Faïza Guène avance : « Je sentais que je décevais parce que je ne rentrais pas dans la catégorie dans laquelle on espérait me mettre : la petite arabe, faible, qui a été violée, persécutée par ses frères. » (*Déliée* 2018).

L'écriture pour Faïza Guène est un moyen d'exprimer les parties incomprises de son être : « J'ai toujours l'impression qu'il y a une part de moi qui est incomprise. Et cette part là, ma manière de la faire s'exprimer, c'est d'écrire. Et ce n'est pas forcément quelque chose de tragique. » (*Déliée*, 2018).

II.5.1. La voix de la cité

Faïza Guène est dans une relation amoureuse avec les livres, ses lectures lui ont été très bénéfiques du moment qu'elle a pu passer directement de la classe CP vers CE1. La lecture lui a permis d'être talentueuse dans le domaine de l'écriture, ce qui lui a offert aussi la chance d'être la rédactrice en chef du journal de son collègue.

Kiffe Kiffe demain (2005) dans lequel l'auteure évoque les banlieues ainsi que la société qui y vive, la narratrice, Doria se trouve au cœur des transformations sociétales et sa prise de parole donne à qualifier le récit comme un roman du « je », mais ce « je », est parfois le porte-parole d'autres voix de la cité pour permettre d'établir la structure de texte. Dans *Un homme ça ne pleure pas* (2014) la voix est cédée à un personnage masculin, Mourad qui raconte les manifestations des personnages des parents et de ses deux sœurs. Les personnages du roman se manifestent dans le récit librement pour construire leur propre sort.

Le style varie d'un roman à un autre. Ce constat a été confirmé par les propos de Faïza Guène dans *ChEEK Magazine* lors d'une interview publiée le 19 janvier 2018 : « Je n'ai jamais pu me contraindre à publier à un rythme particulier et je ne m'en préoccupe pas. J'ai une écriture intuitive et spontanée qui surgit et que je ne peux absolument pas forcer » (*ChEEK Magazine*, 2018)

II.5.2. Littérature populaire

Faiza Guène met ses personnages dans des contextes réels non seulement en suivant un parcours migratoire, mais aussi en les situant dans des situations concrètes. Dans une interview accordée à Hassina Mechai, apparue au journal *Le point*, elle affirme : « je fais de la littérature populaire, au sens noble du terme. Il faut donc que cette littérature s'inscrive dans le réel, dans le relief de la vie et dans ses aspérités. » (2020). La littérature, pour la génération de Guène, ambitionne de dépasser le simple statut de littérature de témoignage :

Nos récits n'étaient entendus qu'à condition qu'ils soient de l'ordre du témoignage, des débats de l'actualité. Mais du point de vue de la littérature, qui est un art noble, il reste difficile de faire place à ces récits. (Mechai, 2020)

Les histoires des femmes sont racontées dans le but de dénoncer leur situation. Elle continue à écrire sous cette optique, comme c'est le cas de son dernier roman *Discrétion* (2020) dans lequel elle rend hommage à ses parents.

Conclusion

Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, n'évoque pas la littérature féminine en soi mais il s'agit d'une réflexion sur le style et la réalité de l'écriture elle-même qui se donne comme une résultante de la mythologie du féminin. Alors qu'Hélène Cixous propose dans un style exhortatif des issues de secours, pour la femme, pour s'échapper à sa condition dénaturée.

L'écriture féminine était réduite à la singularité du moment qu'elle s'est produite dans un contexte où la littérature était dominée par le masculin qui représente la femme dans les œuvres comme étant un objet. La femme demeure dans sa coquille racontant son intimité et son histoire propre. Les femmes ne prennent pas le monde dans son universalité et n'apportent aucune contribution à l'enrichissement de la vision du monde. On peut dire que la littérature féminine était une littérature opprimée produite dans un contexte patriarcal. L'oppression de la littérature engendre l'absence d'intérêt. Il s'agit d'une reproduction de certains clichés traditionnels. C'est ce que Simone de Beauvoir a évoqué dans le chapitre de *vers la libération* dans son ouvrage *Le deuxième sexe*.

La femme conçoit la littérature comme un lieu d'exil et d'expression de sa nature, ce qui réduit ses productions à des lettres ou à un journal intime, alors qu'elle doit offrir des histoires nouvelles au monde. Sur cette base de données, s'est appuyée Hélène Cixous pour lancer un appel très vif à la femme pour sortir de ce cercle de timidité et de peur, dans le domaine de la production littéraire, pour conquérir le monde par son corps. Hélène Cixous affirme qu'il faut mettre en évidence le logocentrisme pour : « menacer la stabilité de l'édifice masculin qui se fait passer pour l'éternel-naturel. » (Cixous, 1975b, p. 119)

Etant donné que le corps de la femme est une des symboliques de sa différenciation de l'autre sexe, elle doit l'exploiter parce qu'il soit exclusivement sa propriété. Une fois la femme produit et écrit par son corps, l'écriture sera, pour elle, une particularité et une distanciation vis-à-vis de l'écriture des hommes.

Cette phase de recherche nous a permis à connaître l'impact de la condition de femme sur sa production littéraire. Mais l'ensemble de notre travail de recherche est, d'une certaine manière, un retour sur le travail de Simone de Beauvoir dans un sens inverse. Nous partons du produit féminin pour accéder à la condition de la femme dans la perspective de la dualité Féminin/Masculin chez des auteures.

L'écriture féminine, apparue dans la fin de l'ouvrage de Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* est un objet de lecture et d'analyse et un point de départ dans notre travail de recherche. La sélection du corpus s'est basée sur la diversité contextuelle de production. Les figures féminines, auteures des œuvres choisies, appartiennent à des sociétés et des époques différentes.

L'écriture féminine pour Anne Hébert est un moyen de s'infiltrer dans le discours patriarcal pour se positionner au mieux en exprimant le malaise, c'est une sorte d'émancipation et de révolte. Ken Bugul, quant à elle, veut s'affranchir des tabous en parlant de la condition féminine dans une écriture transgressive, audacieuse et aventureuse. La mise en avant du corps dans l'écriture est le privilège d'Hélène Cixous dans son écriture des romans et des essais, l'écriture pour elle se substitue à la mort et à la domination masculine. Faïza Guène ne se réfère à aucun style et son écriture se veut loin des clichés, l'écriture pour elle est un acte de détermination et d'identification. Tandis que Maïssa Bey est qualifiée de « la voix féminine », son écriture prend en charge la voix féminine dans toutes ses particularités, pour elle

l'écriture est un synonyme de vie. Contre l'exclusion le féminin doit être mobilisé pour s'identifier dans la scène littéraire comme une dénonciation de la mise à l'écart.

Mobiliser le « féminin » comme ce qui a été toujours exclu, c'est donc inventer une justification qui permet aux auteurs féminins de se placer dans le cadre d'une idéologie de la subversion. Cette manifestation de leur présence sur la scène littéraire et la stratégie déployée par la mobilisation de l'appartenance sexuée révèlent donc une connaissance des règles du jeu à l'œuvre dans le champ littéraire. (Naudier, 2001, p. 70)

Donc la spécificité de l'écriture féminine réside dans une catégorisation caractérisée par la prise en compte de l'appartenance biologique, ce qui implique la mise en œuvre des stratégies qui visent la déconstruction du discours patriarcal dominant.

Conclusion de la 1^{ère} partie

Cette première partie composée de deux chapitres, auteurs et œuvres et l'écriture féminine constitue une présentation des écrivaines Anne Hébert, Faiza Guène, Ken Bugul, Hélène Cixous et Maïssa Bey ainsi que leurs productions littéraires. Elles s'incorporent dans la scène littéraire comme des figures féminines qui mettent la condition de la femme au cœur de leurs romans.

L'écriture féminine est alors un acte de féminisme qui se traduit dans des récits qui reproduisent la condition féminine dans des contextes différents mais sous un vecteur identitaire commun. Ecrire pour vivre, écrire contre la mort, écrire pour s'identifier, écrire autrement, écrire contre le silence sont les visées scripturales respectivement d'Anne Hébert, d'Hélène Cixous, de Ken Bugul, de Faiza Guène et de Maïssa Bey. La condition de la femme est alors un commun de l'engagement des écrivaines dans le champ de la production littéraire.

Ken Bugul est la voix de la femme africaine qui aspire à se débarrasser du traditionnel qui rétrograde la femme. Elle s'engage dans la scène littéraire par la mise à nue de la condition féminine. Hélène Cixous est une actrice dans la scène du féminisme par ses œuvres littéraires comme elle une metteuse en scène littéraire par ses appels à écrire dans la différence et la mise en avant du corps dans le produit littéraire. Contre le silence, l'informe, le doute et la peur, s'engage Maïssa Bey dans une quête identitaire et c'est par cette façon qu'elle accède au statut de porte-parole de toutes les femmes. « Ecrire autrement » constitue les propos de Faiza Guène qui opte pour la production dans la différence des autres produits littéraires qui reproduisent les mêmes modèles. Enfin, c'est contre les mythes qui légitiment le système patriarcal qu'Anne Hébert rentre dans le champ littéraire.

La littérature féminine comme elle se présente chez les auteures du corpus intègre des thèmes comme l'exclusion, la mise à l'écart, la marginalisation, la quête identitaire, le silence, les anciennes représentations, la dépendance, la révolte, etc. Ces thèmes véhiculeraient une symbolique qui pourrait être associés à la construction et déconstruction du rapport Féminin/Masculin, notamment au niveau de l'inconscient et de l'imaginaire collectif propre aux auteures de notre corpus, cette dimension sera analysée dans la partie suivante.

DEUXIEME PARTIE :
LECTURE
PSYCHANALYTIQUE

Introduction de la 2^{ème} partie

Après avoir présenté les auteures du corpus et leurs productions ainsi que la spécificité de l'écriture féminine dans de différents contextes, nous entamons la deuxième partie de notre recherche portant sur la conception du couple Féminin/Masculin. Il s'agit d'une lecture psychanalytique des romans sélectionnés.

Cette deuxième partie est composée de deux chapitres ; le premier s'intéresse à la dimension de l'espace comme une composante par laquelle on peut accéder à la symbolique de l'univers romanesque. Le deuxième évoque la question de l'intime chez les personnages et comment il est perçu sous le prisme de la dualité Féminin/Masculin.

La conception spatiale dans les romans du corpus sera analysée afin de déterminer les espaces sexués des personnages féminin et masculin. Il s'agit à ce stade de savoir comment les auteures exploitent la dimension littéraire selon une dimension spatiale mise au service du sens véhiculé par les textes. Les espaces intimes des narratrices, comme la chambre, sont mises en œuvre dans l'analyse pour saisir la dualité enfermement/liberté, les rêves et les projets du féminin par lesquels il s'engage dans des expériences singulières.

L'intimité physique est le thème sur lequel on s'appuie pour cerner la conception de la dualité Féminin/Masculin. Le comportement des deux personnages (masculin et féminin) au niveau de l'acte charnel est une figure qui conceptualise le rapport de domination/soumission entre les deux sexes.

CHAPITRE III :
SYMBOLIQUE DES
ESPACES

Introduction

Selon Lacan la psychanalyse rapporte des renseignements sur des symptômes à partir des symboles mais ces renseignements demeurent insuffisants car ils doivent être liés aux structures latentes inconscientes des sujets qui régissent ses comportements et son mode de vie. L'auteur repère les éléments de l'ordre du symbolique, de l'imaginaire et du réel qui sont représentés à partir de la métaphore langagière. La vérité de l'inconscient ne se trouve pas apparente dans le langage, mais entre les lignes.

La psychanalyse ce qu'elle nous renseigne... [...] Que le symptôme soit symbolique n'est pas tout dire. [...] Qu'avec le pas du narcissisme, l'imaginaire se séparant du symbolique, son usage de signifiant se distingue de son sens naturel, qu'une métonymie plus vaste englobant ses métaphores, la vérité de l'inconscient est dès lors à situer entre les lignes, (Lacan, 1966, p. 437)

Le lieu/espace a été longtemps symboliquement associé aux êtres, à titre d'exemple Freud (1939, p. 201) présentait un rapprochement entre un lieu (chambre) qui a été associé chez ses patients de différentes nationalités à la femme. Ainsi le langage de façon générale et la littérature plus particulièrement peuvent être porteurs de représentations liant des lieux/espaces aux êtres, définissant ainsi une structure spatiale véhiculant la place/rôle du Féminin et du Masculin.

Nous présentons dans ce qui suit les trois concepts : espace, lieu et surface comme des concepts qui seront évoqués durant ce chapitre afin de dégager une lecture psychanalytique fondamentalement symbolique de la dualité Féminin/Masculin.

Selon *le Grand Larousse Encyclopédique* (2007), l'espace est l'étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets (p. 880), le lieu est la partie circonscrite de l'espace où se situe une chose (p. 1440), tandis que la surface est la partie, face extérieure d'un corps (p. 2395). On peut retenir que le lieu est inclus dans l'espace et la surface se situe au niveau du périmètre.

L'espace se présente dans les récits comme une dimension qui oriente les manifestations des personnages pour assurer leur fonction romanesque. La construction de l'espace romanesque s'harmonise avec les actes réalisés et détermine la valeur de la réalisation. Mitterrand définit l'espace initialement comme le « Champ

de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque. » (Mitterrand 1980, p. 190)

Henri Mitterrand (1980, p. 211) évoque la notion d'« actancialisation de l'espace » pour envisager l'espace dans la globalité du texte. Notre sujet porte sur l'étude de l'espace comme représentation graphique des lieux où se situent à la fois l'action du texte et le fait textuel. C'est ainsi qu'on peut saisir la dualité du Féminin/Masculin, en s'intéressant aux espaces en tant que champs sexués pour accéder à l'inconscient des êtres/actants évoluant dans ces espaces.

Gérard Genette en termes de narratologie estime que la métaphore de l'espace est un moyen employé pour constituer des perspectives portant plus sur la signifiante : « Quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifié, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée. » (Genette, 1976, p. 44)

Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard propose une approche qu'il nomme *topoanalyse*. Elle « serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime » (Bachelard, 1957, p. 27)

C'est sous cette approche proposée par Gaston Bachelard que se détermine l'intime des êtres dans les espaces occupés. Notre premier point portera sur les espaces féminins qui peuvent nous renseigner sur la structure inconsciente de ces personnages.

I. Des espaces au féminin

Les espaces littéraires se caractérisent par leur multiplicité, ils peuvent être des lieux d'habitation comme les maisons où habitent les personnages de la majorité des personnages du corpus. Des lieux réels liés aux voyages et aux déplacements à l'image de Ken Bugul pour son voyage vers l'Europe. Des lieux imaginaires et fantasmés qui ressemblent à ceux de Catherine, personnage d'Anne Hébert, qui rêve d'un palais pour sa vie conjugale. Un espace commun dont la référence est la cité des banlieues présent chez Faïza Guène. Un espace surnaturel comme pour Hélène Cixous dans *Dedans* ou un espace intime comme la chambre du personnage de Maïssa Bey dans *Au commencement était la mer*.

I.1. Les espaces clos chez Maïssa Bey

Maïssa Bey tente de créer des espaces propres aux femmes, habituellement réservés aux hommes, sous forme d'une transgression, leur permettant ainsi d'exprimer librement leurs désirs et dire leur malaise. Les productions littéraires de Maïssa Bey sont, principalement consacrées au vécu des femmes et aux espaces qui leurs sont associés.

I.1.1. Des espaces d'enferment et de libération

Le personnage de Nadia, dans *Au commencement était la mer*, fait de sa chambre un espace particulier, qui sera pour elle un lieu de lecture et de réflexions sur sa propre condition. Elle n'était pas la seule à occuper la chambre, Fériel, sa plus jeune sœur, une autre figure féminine qui partage avec elle cet espace de souvenirs et d'aspirations.

Le titre *Au commencement était la mer*, s'accorde bel et bien avec l'incipit du texte. C'est la mer qui a commencé à envahir la chambre de Nadia et Fériel alors que la mer elle-même a été envahie par l'aube. La mer a été l'intermédiaire entre l'aube et la chambre. Sous-entendu que l'aube signifie aussi le temps de commencement et la chambre est le point de départ.

Derrière les volets fermés, l'aube a envahi la plage. Des lueurs timides se glissent dans la chambre, sur les motifs délavés des carreaux, et strient de rais plus pales le visage de Fériel profondément endormie. (Bey, 2003, p. 9)

Nadia, inspirée par le glissement des lueurs, à son tour, veut glisser, par des mouvements doux, de sa chambre vers l'extérieur.

I.1.1.1. Un bonheur solitaire

Nadia veut profiter d'un climat qui lui paraît magnifique mais loin des yeux de ses surveillants : sa mère et son frère :

Elle sort de la chambre. Doucement, très doucement, elle tire la porte derrière elle. Sur la pointe de pieds, elle traverse le patio immobile dans le clair-obscur. (Bey, 2003, p. 10)

La répétition de l'adverbe de manière « doucement » signifie le degré de peur d'être aperçue. Elle marche sur la pointe des pieds pour ne pas faire du bruit. Les mouvements de Nadia doivent être en silence et avec une cadence maîtrisée. La maîtrise des gestes signifie qu'un code s'est établi mettant Nadia sous une surveillance permanente et un contrôle strict.

Nadia, trouve dans sa sortie à la mer un grand plaisir qui prime sur sa peur. Elle se sent protégée puisque les maisons autour de la mer avaient les volets clos. Les objets autour d'elle, la mer, la plage, les vagues et les rochers offrent gratuitement la sécurité et le plaisir.

Ce sont les personnes de sexe masculin qui peuvent être une source de peur à l'image de son frère Djamel. Le retour à sa chambre révèle que les déplacements de Nadia sont interdits sauf avec autorisation. Son frère l'attendait :

Face à la mer, des maisons aux volets clos, encore ensommeillées et silencieuses, referment l'espace. Juste assez pour qu'elle se sente protégée.

De quoi a-t-elle peur ?

La peur chaque matin, mais le plaisir, plus fort.

Et à pas lents désormais, elle revient vers le matin paisible. [...] Djamel, son frère. Il l'attendait.

D'où viens-tu ? (Bey, 2003, p. 11)

Une courte promenade lui a coûté une lourde réprimande. Djamel veut savoir où était Nadia, depuis quand elle a quitté sa chambre et pourquoi elle n'a pas demandé l'autorisation. La chambre devient, à la fois un lieu à quitter pour l'extérieur, et un lieu de refuge contre la surveillance masculine de son frère.

1.1.1.2. Un regard pour l'évasion

En plus de la porte, par laquelle Nadia s'est déplacée doucement de l'intérieur de la chambre vers le monde extérieur, la fenêtre apparaît comme une source d'inspiration. La porte assure le déplacement corporel tandis que la fenêtre assure le déplacement par l'imagination. Par le biais du regard, elle suit la vie des autres notamment hommes et elle se rend compte de sa solitude :

Nadia se penche pour suivre leurs ébats. Ils ne quitteront la plage qu'à la tombée de la nuit. Salim est parmi eux. Elle reconnaît sa voix, son rire.

Assise à la fenêtre de sa chambre, elle s'engourdit dans cet instant, seul dans la petite pièce, fondue dans la clarté déclinante du jour. (Bey, 2003, p. 57)

La fenêtre a offert à Nadia de bons moments de plaisir mais aussi des instants de délire et de pensée au-delà de la chambre. L'espace réduit de sa chambre commence à s'élargir grâce à l'étendue de la mer qu'elle regardait par la fenêtre.

Dans la petite maison offerte à la fraîcheur du large, Nadia respire d'autres parfums. Des senteurs vives et salées balayent la chambre, laissent sur sa peau, sur le drap dont elle se couvre la nuit, une âpreté nouvelle, presque grisante. (Bey, 2003, pp. 58-59)

Dans la chambre de Nadia se tissent des aspirations et des rêves à franchir ce monde très réduit vers un autre plus large. Mais dans l'autre chambre, celle de son frère Djamel, se prépare ce qui servira à punir les actes de Nadia, tandis que Djamel écoute les paroles de la haine, Nadia regarde un monde qui lui permet l'émancipation.

Enfermée dans la chambre qu'il ne veut plus partager avec son frère, Djamel écoute des cassettes.

Etranges paroles. Sans musique.

Paroles de haines et de violence. Martelées plutôt que dites par des prédicateurs aux accents passionnés et incendiaires. (Bey, 2003, p. 65)

I.1.1.3. Une chambre pour se cacher

Nadia, après avoir vécu une expérience d'amour avec Karim, à l'extérieur de sa chambre, est tombée enceinte. La jeune femme retourne à la maison pour faire le constat de son expérience et le bilan des dégâts, sa relation avec Karim a pesé lourd sur sa vie.

Dans sa chambre, Nadia retrouve sur ses lèvres, sur son corps rompu, l'odeur de la mer, le poids de la terre qui l'a faite femme. C'était donc ça ? Juste un vertige. [...] elle s'enferme. Elle ne veut pas voir sa mère, croiser son regard. Une mère, ça doit sentir ces choses-là, forcément. (Bey, 2003, p. 96)

Entre le point de départ et le point d'arrivée existe un long parcours d'une quête de libération. Ce parcours se situe entre un départ de la chambre et un retour vers la chambre. On relève du récit deux situations relatives à la chambre après que Nadia soit débarrassée de sa grossesse. L'arrangement des affaires de sa chambre reflète sa guérison et le retour à l'état initial du récit :

Elle parcourt du regard la chambre. Tout est en place. Le sac de plastique bien dissimilé dans une boîte de chaussures, en bas, au fond du placard. En attendant. Quelque trace peut-être ? Mais non. La chambre a toujours son aspect familial, ordonné. Il ne s'est rien passé. (Bey, 2003, p. 145)

Cet espace personnel propre à Nadia a été saccagé par la fureur masculine, celle de son frère qui n'était pas d'accord avec sa façon de vivre. Les objets dans la chambre sont par terre, déchirés et en désordre total, ce qui signifie une destruction de la chambre.

À la porte de sa chambre, Nadia s'arrête, atterrée. Les photos accrochées au-dessus du bureau ont disparu. À leur place des taches plus claires sur les murs nus. Elles sont par terre, déchirées. Ses cahiers, ses cours éparpillés dans toute la chambre. Sur le lit, deux petites poupées gisent, écartelées avec une violence délibérée. (Bey, 2003, p. 154)

I.1.1.4. Un microcosme

La chambre de Nadia dans *Au commencement était la mer* a été le symbole de l'enfermement, de libération, de l'affirmation de soi, de l'émancipation par le biais de la fenêtre. Entre l'amour et la mort s'est établi un parcours du récit qui examine la condition d'une figure féminine. Le rapport à Karim, par amour, a causé des douleurs et le rapport à Djamel, par fraternité, s'est terminé par la mort.

Une histoire d'amour, de silence et de mort. La mort qu'elle a donnée, un jour, seule dans sa chambre.

Elle crie maintenant et les mots en sortant d'elles ont juste le sifflement d'une flèche qui part très loin au-dessus de leurs têtes. (Bey, 2003, p. 168)

Le cri est alors un moyen de briser le silence et une conséquence d'un enfermement dans l'interdit. Les normes sociale et familiale sont inversement proportionnelles aux

désirs de Nadia. Les rêves de Nadia se heurtent devant l'ordre établi par le masculin. Nadia est dominée par une violence sexuelle et une violence meurtrière. Les deux figures masculines Karim et Djamel ont exercé deux sortes de pouvoir selon deux codes différents, social et familial.

La chambre est le symbole de notre intimité, de notre relation à l'amour physique et sentimental. C'est le lieu où on se repose, on dort, c'est donc aussi un symbole de repos, de régénération et de prise de conscience de ses rêves, d'analyse. (*Dictionnaire des symboles*)

L'intérieur de la chambre était, pour Nadia, un espace de prise de conscience de ses rêves et l'extérieur de la chambre un champ d'exercice de la domination masculine.

I.1.2. Un refuge pour des exclues

Cette fille là de Maïssa Bey est un roman où se situent deux espaces, un intérieur représenté dans le pensionnaire réservé aux femmes rejetées par la société et un autre espace extérieur, celui des hommes responsables du malheur de ces femmes. Non seulement l'espace commun des femmes est le signifiant du sort commun d'un sexe féminin mais aussi il est un indicateur d'une répression et une mise à l'écart de la part de la société patriarcale.

La dualité Féminin/Masculin se dévoile dans des espaces réservés à chaque figure féminine du récit. Les espaces diffèrent et les situations se multiplient au nombre des femmes de l'hospice. A chaque être une histoire et à chaque échec une raison, les espaces et les événements convergent pour constituer un seul espace qui caractérise le rejet et l'exclusion.

L'espace de l'hospice réunit plusieurs figures féminines dont les débuts de leurs histoires ne se ressemblent pas mais la fin est la même, de ce fait cet espace ne peut pas prendre une appellation précise. La répudiation, la violence, les liaisons interdites, l'absence du père, l'abandon, la trahison, le sexe, sont des thèmes relatifs à la condition des femmes et leur rapport à l'homme.

I.1.2.1. Une identité incertaine

Malika, se présente comme une « possédée » élevée par un père adoptif mais sa vraie histoire demeure incertaine. Elle raconte au début qu'elle est le fruit d'une relation interdite entre un jeune arabe et la fille d'un colon :

Une petite fille retrouvée un soir aux abords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques jours ou de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée -déjà- par les flots (...) Mais aussi par deux hommes ivres morts... (Bey, 2003, p. 19)

Puis elle invente une autre histoire, celle d'être une fille volée et non pas abandonnée. Elle est venue d'un autre espace autre que son pays, puis elle a été confiée à une famille au Sahara où habite sa famille adoptive :

C'est l'histoire d'une petite fille. Non plus abandonnée, mais volée par des brigands sur une plage, dans un pays outre-Méditerranée - la France peut-être - (...), c'est alors que ces nomades me confièrent à une famille algérienne du Nord séjournant au Sahara : ma famille adoptive. (Bey, 2003, p. 11)

Pour raconter sa vie, Malika fait un détour sur son enfance et le premier jour de l'école ainsi que ses expériences à l'internat et son premier acte physique. Le parcours désordonné de sa vie, dans le récit, explique le désordre établi dans le monde. En voulant se situer dans le monde Malika n'a pas cessé de se créer des histoires et des espaces.

Ne pas refuser les répétitions. Il s'agit de convaincre. (Bey, 2003, p. 21)

Répéter son histoire sous divers aspects vise une (re)construction d'une image positive de son identité et exprimer son mécontentement par rapport à sa situation. Elle cherche une explication accusant l'homme. Dans toutes les histoires où elle est « volée », « jetée » ou « abandonnée », c'est toujours par un homme.

I.1.2.2. Des destins brisés par le Masculin

Le roman rapporte aussi d'autres récits de femmes exclues par la société et victimes du patriarcat. Parmi elles, se trouve Aicha une fille rejetée par son père, parce qu'elle n'est pas née garçon :

Une deuxième fille (...). Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître un coup pour rien. Il refuse de la nommer. Une façon comme une autre de nier son existence. (Bey, 2003, p. 31)

Yamina représente une figure féminine mariée de force à un cousin qu'elle n'aime pas, ce qui l'a poussé à entreprendre un acte audacieux et quitter le foyer conjugal avec un ancien ami. Se séparer du conjoint c'est un acte de recherche d'un monde qui permet la liberté. Mais aussi c'est un acte de révolte et d'expression de la colère :

Dans ce monde encore frustré, c'est le seul motif recevable de toute dérogation aux normes, le seul admis et qui autorise les femmes à avoir leurs humeurs à exprimer une subite colère ou une subite révolte. (Bey, 2003, pp. 61-62)

Fatima est le personnage qui dévoile la réalité de la violence sur les enfants, une simple rencontre avec le fils du jardinier lui a coûté cher, son père voulait la tuer. La violence a précipité son départ de la maison et sa répudiation :

Il y a le père. Celui par qui tout a commencé, qui lorsqu'elle est née, a refusé de déclarer aux autorités administratives la naissance d'une fille et qui un jour a voulu la tuer.

Parce qu'il doutait de sa pureté, parce qu'il jugeait comme bien des pères en ces temps-là qui disposait du droit inaliénable de disposer de sa vie à elle. (Bey, 2003, p. 80)

Kheïra a expérimenté le plaisir, sous différentes facettes, elle voulait saisir les moments de sa jeunesse, sa beauté lui a permis d'accéder à tout. Aimée et choyée par les hommes durant sa jeunesse, à la maturité, ces mêmes hommes, l'ont abandonnée à son triste sort :

Elle n'est qu'une carcasse usée depuis longtemps un vieux débris, vivant tout de même, emploi de mots et d'images encore vives. Des mots qui continuent de vibrer en elle, de se presser pour remonter à la surface avant qu'il ne soit trop tard. (Bey, 2003, p. 108)

M'barka, mariée, a été trahie par Aïssa, son mari. Elle est victime de sa stérilité et de sa couleur. Mariée à un âge précoce, quinze ans, et sans famille :

Retranscrire ses mots ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu'elle veut contenir et qui s'échappe parfois malgré elle, au détour des

silences. Elle me livre en vrac, comme pour se décharger du poids d'un trop long silence. (Bey, 2003, p. 121)

Badra, par son travail comme femme de ménage a pu saisir l'amour des pères envers leurs enfants, cette affection lui manquait durant sa jeunesse. En plus de ce malheur, elle a été rejetée par son mari :

...Ebahie, que les pères peuvent être parfois proches de leurs enfants et de leur femme. Les écouter, leur parler les toucher. Elle n'a jamais compris pourquoi les pères pouvaient être si différents dans ce monde-là. Cela tenait peut-être à l'aisance matérielle. C'était la seule explication logique. (Bey, 2003, p. 155)

Houriya, a payé cher sa liaison avec un jeune français. Vue par le fils de voisin cette relation est devenue dangereuse. Le père ne tolère aucune transgression, même si elle n'a que onze ans, il doit la tuer. Afin d'échapper à la mort, elle s'est cachée chez sa tante avant de tout quitter définitivement :

Houriya vient de rentrer chez elle. Elle a peur. Le fils des voisins l'a vue. Il l'a vue dans la rue, en compagnie du roumi. Elle a beau nier, dire à sa mère effondrée qu'elle n'était pas ce soir-là avec cet homme, elle n'arrivera pas à la convaincre de son innocence, le mal est fait. Tout ici se sait très vite. Et on tue ici les femmes qui osent défier la guerre, et la loi instaurée par les combattants de liberté, les moudjahidines. Il y va de l'honneur de toute la communauté. (Bey, 2003, p. 176)

I.1.3. Un lieu du crime

Nulle autre voix, roman de Maïssa Bey, s'ouvre sur deux espaces sexués : le salon et la cuisine. Le premier réservé à l'homme et le second lié à la femme.

L'homme est assis sur fauteuil qu'il a déplacé comme chaque soir. Face à la télévision jambes croisées étendues devant lui il me tourne le dos. (Bey, 2018, p. 11)

L'expression « comme chaque soi » renvoie à la répétition de l'acte. « Les jambes croisées », l'« étendue », « le fauteuil » renvoient, à leur tour, au confort et à l'étendue de l'espace occupé par l'homme, par contre la narratrice est confinée en cuisine.

Je repars vers la cuisine. Je me lave les mains. Plusieurs fois. Je tire une chaise.
Je m'assois. Droite. Les mains sur les genoux et les yeux grands ouverts. (Bey,
2018, p. 13)

Le verbe « repartir » exprime que la narratrice est venue de la cuisine. « La chaise » exprime aussi le non-confort comparativement au fauteuil de l'homme. L'expression « les mains sur les genoux » renvoie à un espace étroit qu'elle occupe par rapport à l'homme.

I.1.3.1. Une femme délaissée

Il ne s'agit pas de s'intéresser à l'espace en soi, mais son rapport avec les personnages qui déterminerait une lecture de la place du féminin et du masculin. Sur ce point Henri Mitterand affirme qu'il : « s'agit d'examiner comment s'articule la matière espace du récit dans ses manifestations de surface c'est-à-dire de décrire la topographie et les déplacements des personnages à l'intérieur du champ ainsi tracé » (Mitterand, 1986, p. 211)

Entre ces deux espaces se caractérisent des dualités telles que : Salon/cuisine, chaise/fauteuil, Jambes croisées/les mains sur les jambes, homme/femme. Tandis que « Je me lave les mains. Plusieurs fois » (Bey, 2018, p. 13) veut dire que la narratrice voudrait se débarrasser avec insistance d'un vide qui s'est construit entre elle et son mari. Deux autres espaces se rencontrent et sont dirigés par le jour et nuit :

Dehors l'obscurité s'attarde plus que coutume me semble-t-il. Au petit matin j'éteins la lumière. Les ombres deviennent plus claires plus douces. J'attends encore que disparaisse le rougeoiement de l'aube et qu'advienne la transparence du jour. (Bey, 2018, p. 14)

Dans l'espace extérieur 'dehors' c'est l'obscurité qui a occupé l'espace et qui s'attarde comme s'est attardée la vie conjugale de la narratrice avec son mari, une vie caractérisée par : « gestes mécaniques. Mécaniques. », « Comme chaque soir », « répétition quotidienne », « du déjà vue » des expressions qui renvoient à la routine, la répétition, la reprise des actes alors que l'état d'âme est explicite à partir des :

yeux fixés sur l'écran il ne m'entend pas il ne me voit pas. (Bey, 2018, p. 12)

La narratrice n'a été ni vue ni entendue donc négligée et écartée de la vie de son mari, devant cette marginalisation et cette négligence s'est installée un espace caractérisé par le vide. A côté de ce vide s'associe une maltraitance physique :

Il m'a donné un coup de pied sur les mollets. De toutes ses forces. Je suis retombée sur les genoux. Le plat que je tenais s'est cassé. En essayant de me rattraper, j'ai glissé. Un éclat de porcelaine m'a entaillé la paume de la main droite. (Bey, 2018 : 113)

La violence physique et la maltraitance psychologique sont omniprésentes dans ce roman et qui présentent la condition de la femme dans un foyer conjugal :

Le tout parsemé de ces ingrédients qui font aujourd'hui le succès d'un livre : femme battue, harcèlement moral, et plus largement condition de la femme. (Bey, 2018, p. 140)

I.1.3.2. Vers un syndrome de la femme battue

Le parcours de ce personnage peut être associé psychologiquement, à ce que pourrait vivre une femme qui souffrirait du syndrome de la femme battue¹, notamment en fonction de la maltraitance physique et ou morale, les intimidations, le repli socio-affectif, etc., et qui arrive un jour où elle décide de se révolter et de réagir face à son agresseur (l'homme) en usant de violence extrême allant jusqu'au meurtre.

Cette phase du changement de caractère, a été décrite par l'auteure, comme une construction d'une identité autre que celle de la narratrice durant la première partie du récit (la femme maltraitée et délaissée) :

Celle qui avance lentement vers l'homme assis dans son fauteuil n'est pas tout à fait moi. Et c'est cette autre qui va me dicter mes gestes. (Bey, 2018, p. 11)

A l'intérieur de la narratrice un autre Moi se manifeste dictant et imposant des actes.

Je referme la porte du salon [...] aucun bruit ne parvient du salon. Un silence qui à la fois me rassure et m'emplit d'une attente presque insupportable. (Bey, 2018, p. 13)

¹ Le « syndrome de la femme battue » (SFB) selon (Anne Delépine, 2017) est un état d'emprise lié à la répétition de violences physiques et psychiques, souvent exercées de façon continue pendant une longue durée. Les attaques répétées atteignent l'intégrité psychique de la victime.

La fermeture de la porte du salon est une suppression d'un espace masculin. La séparation entre les deux espaces de féminin et du masculin s'est caractérisée par le silence rassurant qui a pris la place du bruit angoissant.

I.2. Espaces et pouvoir chez Anne Hébert

Les œuvres analysées d'Anne Hébert : *Les chambres de bois* (1958) et *Les fous de Bassan* (1982) mettent en opposition deux espaces qui font émerger la dualité Masculin/Féminin. Les espaces dans les deux romans sont assez représentatifs de la condition de la femme ainsi que la disposition des personnages masculins dans des espaces plus libres et plus vastes.

I.2.1. Une dimension spatiale

Le titre du roman *Les chambres de bois* (1958) annonce un lieu représenté dans les chambres qui symbolise l'intimité, mais l'expression « de bois » peut supposer l'absurdité, comme pour l'expression « un cautère sur une jambe de bois² ». Le roman s'ouvre sur un ensemble de concepts qui renvoient à des lieux :

C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. Au matin les femmes essuyaient sur les vitres des maisons les patines de feux trop vifs de la nuit.
(Hébert, 1958, p. 7)

« ville », « palais » et « maisons » sont des espaces de vie dans lesquels se manifestent des personnages rentrant dans des relations d'amitié, d'amour et de mariage. Catherine est un personnage adolescent qui se construit autour de ces espaces.

I.2.1.1. Fenêtre sur l'âme

Dans la maison paternelle où Catherine souffre de l'enfermement, du silence, de la noirceur. Les espaces fermés ont un impact sur le développement psychologique du

² Une mesure complètement inutile ; une mesure inefficace ; action inutile (site : Expressio.fr)

personnage. La fenêtre apparaît comme une issue vers un monde de bruit et de mouvement pour Catherine :

Catherine, debout près de la fenêtre, le nez contre la vitre, le rideau de mousseline sur son dos, regardait obstinément ce pan de mur gris derrière lequel un monde emmêlait sa vie véhémement et tumultueuse.

Catherine les rouvrit aussitôt. Elle se pencha dehors pour saisir au passage n'importe quelle odeur sur terre qui ne fut pas maudite. (Hébert, 1958, p. 67)

Après le décès de sa mère, la vie de Catherine dans la maison paternelle était très dure, ce qui l'a privé de la joie de la jeunesse et du bonheur de son enfance. L'espace était professionnel plus que personnel :

Les fenêtres de Catherine étaient claires, le carrelage de la cuisine luisait comme un bel échiquier noir et blanc. Toute transparence refaite à mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps. Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites sœurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude. (Hébert, 1958, p. 87)

Le déplacement d'un espace à un autre est une forme de progression de l'état d'âme de Catherine et chez son père, c'était la fenêtre qui a symbolisé l'ouverture et la libération pour elle.

I.2.1.2. Un autre enfermement

Après son mariage avec Michel, Catherine réclame son droit à vivre, ce qui l'amène à se révolter contre les désirs de Michel qui étaient selon la narratrice une petite mort. Sa révolte n'est pas, réellement, contre l'espace mais à l'encontre de l'autorité de son mari. Notamment avec la vue d'un autre homme :

Elle se pencha vers le jardin voisin. Un jeune homme était assis au grand soleil, droit, immobile, têtue, voué à une longue et volontaire cuisson de céramique au four. (Hébert, 1958, p. 154)

Le statut d'épouse a imposé un déplacement de la maison paternelle vers la maison conjugale. Mais cette dernière n'a pas été le lieu de réalisation des rêves de

Catherine, ainsi le sentiment d'enfermement s'est renforcé pour elle. A côté de son mari elle se trouve dans un espace exigu :

Derrière les rideaux, en cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix, Michel et Catherine se fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer et, situés pour toujours l'un en face de l'autre, en un espace aussi exigu, craignaient de se haïr. (Hébert, 1958, pp. 81-82)

Le couple Catherine/Michel se trouve dans un espace intérieur où aucune possibilité n'est permise pour échapper vers l'extérieur. L'enfermement est imposé pour les deux époux.

I.2.1.3. Un lieu pour s'affranchir

La plage, en face de la mer, est un endroit d'inspiration pour un monde meilleur. C'est un autre refuge pour Catherine mais cette fois-ci le refuge est spacieux. Qu'il soit un château, une maison ou un taudis les lieux ne se ressemblent pas mais l'enfermement est toujours le même et le déplacement y est perçu comme une quête. Ce passage symbolique, d'un lieu vers un autre, a renforcé le sentiment de révolte chez Catherine contre l'autorité masculine. On retient le sentiment de révolte dans une scène devant la fenêtre où le soleil devient un motif de lumière et de liberté comme il est un symbole contre l'obscurité et contre l'autorité de Michel :

Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle en un vif bouillonnement de lumière argentée. Michel, ébloui, mit la main sur ses yeux. Il supplia Catherine de ne point demeurer là et de tirer le rideau à cause du soleil. Catherine ne broncha pas, les yeux grands ouverts, nimbée de lumière de la tête aux pieds. (Hébert, 1958, p. 63)

Anne Hébert dans *Les chambres de bois* fait déplacer le personnage de Catherine entre divers espaces, de la maison parentale au château de son mari tout en décrivant d'autres maisons qui l'entourent, pour construire un récit dans lequel une jeune fille cherche à se débarrasser d'un système de domination masculine patriarcal.

Catherine s'est transformée d'un objet exploité par son père puis par son mari à un sujet à part entière, en s'appropriant les caractéristiques raciales des dominants, notamment la blancheur, et en s'éloignant des caractéristiques d'une classe d'exclus, les tsiganes (romanichels) en l'occurrence.

Catherine se dressa sur son lit et cria qu'elle était blanche et blonde, que son ventre sentait la neige fraîche et qu'elle n'avait que faire parmi la race étrangère de deux romanichels impuissants, couleur de safran. (Hébert, 1958, p. 121)

Catherine arrive à se déplacer d'un espace d'obscurité, et d'illusion vers un espace réel et de lumière. Elle quitte les chambres de bois vers une maison au bord de la mer avec Bruno. C'est ainsi qu'elle arrive à affirmer son identité.

I.2.1.4. Un lieu pour s'isoler

L'espace véhicule un sens, même figuré, dans les récits, ce que Genette (1976) appelle la « Métaphore spatiale », il s'agit d'une spécificité littéraire utilisée par le narrateur pour évoquer des sujets, tout en se référant à la dimension de l'espace qui garde sa dépendance par rapport à la narration, comme il assure une fonction assez importante représentée dans le rapport entre le réel et la fiction.

Pour Mitterrand, l'espace fait émerger le récit, détermine les relations entre les personnages et agit sur leurs actions. Une étude spatiale ne peut se limiter à une démarche simplement topographique mais s'attèle à « dégager les valeurs symboliques et idéologiques attachées à sa représentation » (Mitterrand, 1980, p. 194). Selon cet auteur, l'espace est muni d'une double dimension : l'une topographique et l'autre fonctionnelle. C'est un instrument qui organise et découpe les sous espaces affectés aux personnages, ordonne leurs places, leurs mouvements, et leurs actes.

En s'installant avec Michel, Catherine s'est retrouvée seule, sa chambre est un espace qui ne communique pas les autres espaces, du moment que son mari ne lui donne aucune considération. Sa solitude dans cet espace réduit est construite à partir de son imagination, elle a rêvé d'un espace vaste pour être libre et pour sortir de son enfermement, même le grand château de Michel n'a pas pu lui donner ce sentiment de liberté et réaliser ses rêves. Elle rejoint ainsi ce que Bachelard suppose que :

tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. (Bachelard, 1961, p. 64)

Catherine s'est isolée par rapport à Michel et sa sœur, et préfère rester dans les coins de la maison pour s'abriter contre l'indifférence qui lui est imposée. Elle est restée immobile lorsque Michel et sa sœur jouaient. Le coin est alors un espace qui métaphorise la mise à l'écart du personnage de Catherine.

I.2.2. Des rapports Masculin/Féminin

Anne Hébert a créé un espace imaginaire, Griffin Creek, qui va servir non seulement comme un lieu de déroulement des événements du récit, mais aussi comme un nœud où se mêlent d'autres espaces afin de dévoiler une réalité historique et une situation féminine.

Un autre espace est mis en concurrence avec Griffin Creek pour faire avancer un discours masculin dominant entrepris par des personnages masculins. Il s'agit d'un discours entre deux espaces l'un dominé et réprimé, Griffin Creek et l'autre dominant, les États-Unis.

L'interprétation de cette composition spatiale passe par l'identification des traits significatifs de l'espace américain puis faire la projection de cette signification sur la parole masculine. Dans une deuxième phase, identifier l'espace de Griffin Creek à partir de sa description et relever les traits significatifs de la voix féminine. Enfin une comparaison entre les deux espaces cités fait ressortir le rapport entre les voix masculine et féminine pour en tirer les caractéristiques du rapport Féminin/Masculin.

I.2.2.1. Des espaces de domination/soumission

La situation des femmes de Griffin Creek est décrite avec un accompagnement historique.

Pour ce qui est femmes j'ai décidé d'avoir recours aux jumelles. Que les filles accouchent des mères jusqu'en 1782, alors que la première créature enjuponnée posait l'empreinte de son pied léger sur la grève de Griffin Creek. (Hébert, 1982, p. 16)

Les jumelles sont prises comme modèle d'une femme « enjuponnée », la jupe est un habit spécifique à la femme mais ce n'est pas elle qui s'est vêtue mais elle était vêtue par un autre. Ce qui implique une soumission totale aux ordres :

J'ai fermé la galerie des ancêtres, interdit aux jumelles d'y retourner. Leurs petites figures fripées, leur air buté. Elles baissent la tête, les yeux pleins de larmes. Supplient qu'on leur laisse les pots de gouache et les pinceaux. Depuis le temps que je dis à l'une va et elle va, et à l'autre vient et elle vient. (Hébert, 1982, p. 18)

« Baisser la tête » c'est se soumettre et attendre les ordres, tandis que « les yeux pleins de larmes » symbolisent la tristesse. « Supplier » c'est demander de quelqu'un qui est plus fort et détient un pouvoir, il s'agit d'un personnage représentant doublement l'autorité : celle biologique du mâle et morale de l'Eglise. Mais ce que les deux jumelles demandent n'est pas un avantage mais un espace de liberté d'expression. La situation est alors très difficile, les mouvements des femmes sont très réduits et cette réduction est représentée dans la réduction de l'espace dans le village de Griffin Creek.

1.2.2.2. Une terre d'hommes

Anne Hébert introduit une voix masculine : celle de Stevens qui a vécu cinq ans aux Etats-Unis dans la première lettre de son roman intitulée : « Lettres de Stevens Brown à Michael Hochions, été 1936 » (Hébert, 1982, p. 55), où il annonce son retour au village natal :

Me voici donc de retour au pays natal, après avoir traversé l'Amérique, de Key West aux Laurentides. Tous les moyens de transport sont bons pour qui veut arriver. (Hébert, 1982, p. 57)

La disponibilité des moyens de transport de venir à Griffin Creek symbolise la facilité de l'accès à cet espace. Ce qui exprime aussi qu'il s'agit d'un espace qui ne se confronte pas à ce qui est étranger. Stevens se présente comme le propriétaire de cet espace dont l'acte de propriété est présenté à l'entrée du village « Brown Stream », il se sent chez lui :

Après cinq ans d'absence me voici de retour au bercail. Je me suis assis au bord de ruisseau qui porte mon nom : Brown Stream. [...] ça m'a fait plaisir de voir mon nom écrit à l'entrée du village, pour me signifier que j'étais vraiment arrivé chez moi. (Hébert, 1982, p. 60)

Stevens regarde le village d'un haut qui représente la domination sur un lieu et le verbe « descendre » exprime le déplacement d'un haut vers le bas. « J'étais en haut » et « le village se trouvait tout en bas » sont deux expressions qui renvoient à deux lieux de niveau différents, et la hauteur est le signe du sentiment de supériorité :

Longtemps j'ai regardé le village, avant de me décider à y descendre. J'étais en haut de la cote de sable, le village se trouvait tout en bas, entre la mer et la montagne. (Hébert, 1982, p. 61)

La position de Stevens dans les hauteurs du village lui donne le sentiment d'être le propriétaire de Griffin Creek, c'est la terre de ses ancêtres, une terre des hommes. Les femmes qui y vivent sont des possédées par la force de système.

I.2.2.3. Un rapport de domination

Le rapport de la supériorité spatiale symbolique trouve son reflet dans le rapport de Stevens à Maureen, la cousine abandonnée par son mari, qui au début à engager Stevens pour l'aider dans sa ferme, et qui succombe aux charmes de cet homme qui aura un ascendant sur elle.

Elle m'offre le rasoir et le blaireau de son mari. Mais elle tient à me laver elle-même, à grand renfort de brocs versés. (Hébert, 1982, p. 68)

Maureen était au service de Stevens comme elle l'était avec son mari. Le désir du masculin s'harmonise avec le besoin du féminin. Le rapport Féminin/Masculin s'élargit vers les deux cousines Olivia et Nora, puis vers toutes les femmes du village :

Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas. Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre. Des femmes. Toujours des femmes. (Hébert, 1982, p. 80)

Dans ce village les femmes s'offrent aux besoins de Stevens. « S'attachent à mes pas » une expression qui reflète la soumission totale à l'homme. La répétition du mot « femmes » dans la narration de Stevens signifie une certaine obsession envers les femmes :

Il ne s'agit plus de cette vieille Maureen ou de la petite Nora. Olivia est plus coriace, résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi, de mon corps sauvage, de mon cœur mauvais. (Hébert, 1982, p. 80)

Olivia s'oppose à Nora dans sa façon de se comporter face à Stevens. Maureen, Nora et Olivia sont trois figures féminines qui se confrontent à Stevens. Il s'agit d'une confrontation de deux espaces l'un canadien dans un village imaginaire Griffin Creek et l'autre réel américain.

Maureen est une femme soumise voulant de Stevens un substitut de son Mari, Nora veut être prise par Stevens. Par contre Olivia, même en le désirant, résiste à Stevens par peur :

Cette fille [Olivia] est déchirée entre sa peur de moi et de son attirance de moi. (Hébert, 1982, p. 80).

Stevens dans sa façon de se présenter dans sa narration ne cesse de répéter : « moi », « mon nom : Brown Stream » (Hébert, 1982, p. 60), « C'est moi Stevens ! Tu me reconnais pas ? » (Hébert, 1982, p. 66), « C'est bien moi, Stevens Brown » (Hébert, 1982, p. 69), ce qui impliquerait une forme de narcissisme qui se mêle à un égoïsme et un sentiment de masculinité supérieur face à un féminin qui cherche la protection dans ce village.

I.2.2.4. Des rapports de force

L'espace du village se divise en trois sous-espaces : la maison de Maureen, la forêt et la mer. Le premier espace est un espace de vie conjugale où Maureen souffre de l'absence de son mari. Les deux autres espaces ont été évoqués dans la narration de Stevens quand il a évoqué les gens de Griffin Creek :

La mer et la forêt leur appartiennent, ils en tirent joie et nourriture tandis que leur vie profonde demeure farouche et incommunicable. (Hébert, 1982, p. 88)

Le premier espace « la forêt » où s'est déroulée la scène de Nora face à Stevens :

Nora qui me suit à distance, dans le bois, en se cachant de-ci de-là, derrière les arbres, au creux des buissons. Je ne tourne pas la tête, mais je sais qu'elle est là, tout près, qui s'obstine à me suivre, avec son envie de moi qui la tient. [...] je la

refuse avec autant de véhémence qu'elle me désire. Epreuve de force. (Hébert, 1982, p. 90)

Contrairement à Maureen prise par Stevens, Nora est dans la scène de la forêt la chasseresse de l'homme. Mais Stevens l'a refusée pour tester sa force face au désir des femmes.

Il en a toujours été ainsi, je crois, chaque fois qu'une fille me fait des avances. (Hébert, 1982, p. 90).

Contre ce refus Nora le traite de « maudit Christ », de « bâtard » et de « garçon manqué » :

Elle me traite de « maudit Christ » et de « bâtard », elle cherche un autre mot qu'elle ne connaît pas encore et m'appelle « Garçon manqué ». (Hébert, 1982, pp. 91-92).

Ces insultes donne à penser que Nora ne veut pas un rapport sexuel passager mais une considération et un respect, du moment que ses insultes viennent après la déclaration de Stevens :

comme tu me plais, ma petite cousine, et comme j'aimerais te prendre, dans ce bois profond. (Hébert, 1982, p. 91)

L'espace de la forêt n'est pas saisi pour soi, mais pour accéder à la psychologie des personnages qui s'y manifestent, notamment pour Nora, qui étant celle qui poursuit Stevens. La forêt nous offre une lecture de ses désirs qui dépasse l'attrance physique pour proclamer le respect et la considération et ce dans un lieu qui, loin des yeux des autres, permettrait l'expression libre des sentiments.

Quant au troisième espace : la mer c'est là où se manifeste la scène du personnage d'Olivia face à Stevens.

Je regarde ma cousine Olivia qui nage. Je ne l'ai pas reconnue tout de suite, je l'ai même prise pour son frère Patrick, car nager dans cette eau agitée, faire les mouvements qu'il faut, prendre la vague au moment où elle se forme, se laisser porter par elle, descendre dans sa creux et recommencer, relève d'une telle maîtrise de son corps que je n'en croyais pas ma cousine capable. (Hébert, 1982, p. 96)

La nage est une opération qui nécessite une bonne maîtrise des mouvements et des techniques pour faire face à l'eau agitée. Olivia est une nageuse et l'« eau agitée » symbolise le désordre dans le village et l'incompatibilité des lieux avec les désirs des personnages. Contrairement à Nora, Olivia sait comment se comporter avec les hommes grâce à son frère Patrick. Stevens se trouve devant un féminin qui ne se laisse pas porter par n'importe quelle occasion. La relation entre ces deux personnages présente un rapport Féminin/Masculin plus égalitaire :

Voici que ce matin cette fille est libre dans la mer comme si je n'existais pas, avec mon cœur mauvais, ni moi ni personne. Seule au monde dans son eau natale. (Hébert, 1982, p. 96).

Olivia sait bien prendre ses distances et maîtrise parfaitement ses désirs, elle est libre de tout attachement. Ni la chasse dans la forêt n'a réussie, ni la pêche dans la mer ne s'est réalisée. Les deux espaces, contrairement à la maison de Maureen, sont des motifs de libération de l'étroitesse du village.

Les espaces s'alternent dans le récit pour donner des images sur le rapport du féminin au masculin qui balance entre la soumission dans la maison qui reflète tout le village. Ce dernier où la vie tend vers l'impossibilité contient aussi d'autres lieux de liberté et d'émancipation comme la forêt et la mer.

Comme pour les espaces de la maison de Maureen, la forêt, la mer et le village de Griffin Creek, qui où se sont déroulés des événements mais chaque espace symbolise un état d'âme précis du personnage qui le fréquente. Maureen a satisfait les besoins de Stevens qui a pris la place du mari, la forêt est un lieu de confrontation directe avec Stevens mais loin des yeux tandis que la mer est un lieu de mouvement libre tout en maîtrisant les techniques nécessaires de la nage.

I.3. Des espaces et des corps chez Hélène Cixous

Hélène Cixous conçoit son introduction dans le monde de l'écriture comme le résultat de la mort de son père, de son rapport avec la femme et avec la société patriarcale, ainsi que l'importance de la dimension inconsciente psychanalytique de la création littéraire.

I.3.1. Le dedans

Dans un entretien accordé à *Télérama*, en 2007, Hélène Cixous affirme que le dedans est un espace de sécurité et le dehors est un danger dont il faut se protéger.

Pour moi, la combinaison des contraires a tout de suite été là. Je suis solidaire et en même temps je me protège du dehors parce que je n'ai aucune illusion. Je ne crois pas à la bonté de l'homme, je crois à ses besoins. De détruire et de sauver. Ces besoins passent par l'art. (Cixous, 2007)

Hélène Cixous entame son premier roman *Dedans* (1986), durant une époque douloureuse marquée par la mort de son père. Elle a été livrée à elle-même dans un monde plein de dualité et de couple comme celui du père-fille. La mort du père a fait perdre les repères de sa fille :

Ce passage équivoque est peut-être moins une affirmation de vie qu'une résignation à la mort. C'est en prison, dans une autre clôture, que le couple père-fille s'arrêtera de mourir plutôt qu'il ne commencera à vivre. (Cixous, 1960 p. 21)

Le titre 'Dedans' est porteur d'un sens qui renvoie à un espace fermé qui est imperméable. Mais l'auteure tente de le rendre perméable à partir de l'écriture. Elle commence à aménager le terrain pour s'en sortir :

Ensuite j'abolis la distinction entre l'homme et la femme, qui me semblait être l'excuse de toutes les paresse. (...). Elle entreprend enfin de 'tuer' la mort 'la mort mourrait dans son propre nom. (Cixous, 1960, p. 20)

La narratrice a peur de l'inconnu, elle veut se débarrasser de cette peur inconnue. Elle veut éliminer les espaces entre le sexe féminin et le sexe masculin, entre homme et femme. Elle veut rendre imaginable ce qui est inimaginable. On s'intéresse à ce stade à la façon dont Hélène Cixous conçoit le féminin par rapport au masculin. L'auteure évoque son amour pour son père disparu, qu'elle va tenter de mythifier voire de sacraliser par le pouvoir de l'écriture.

Mon père était mon seul amour, je ne voulais pas vivre sans lui, j'étais heureuse, j'étais sa fille, n'est-ce pas que je suis ta fille, n'est-ce pas que tu vas

rester, dis-je à mon père, d'une voix que j'entendais hurler, mais qu'il n'entendait pas. (Cixous, 1960, pp. 79-80)

La personne que la narratrice aime et ne veut pas vivre sans elle c'est son père. Elle hurle pour le faire entendre mais, le hurlement est sans écho, personne ne veut l'entendre c'est une mort fictive. Il s'agit d'un cri qui traverse la vie fictive vers la mort réelle. Le cri exprime un amour perdu ou un besoin d'être aimé. Hélène Cixous cherche la fusion avec son père.

La mobilité dans l'espace géographique est sans limites dans l'œuvre cixoussienne. Il n'existe pas de frontières ni de distances pour la narratrice. Comme elle voyage dans les temps passés, au-delà de ses limites réelles, elle se déplace d'un espace géographique à un autre, traversant les océans, les continents, passant d'une rive à l'autre. Cela n'est pas sans rapport étroit avec la conscience collective de la diaspora juive qui a intégré l'idée d'être éternellement chassée et persécutée.

Le détachement de l'espace ne peut se faire tant que la narratrice insiste à maintenir son lien au père. Maintenir l'espace comme un sujet qui pèse sur l'identité de la jeune fille est un moyen de maintenir le père en vie.

Hélène Cixous s'éloigne des autres romancières dans sa façon de créer des espaces de rencontres. Le roman de *Dedans*, symbolise la rencontre du masculin et du féminin dans l'opposition de l'intérieur à l'extérieur et du dedans au dehors.

I.3.1.1. Le refuge du père

La chambre du père est un espace où se rejoint le sentiment amère de la perte du père avec le sentiment de confier à l'espace le rôle de garder la relation père-fille vivante. L'extérieur de la chambre est une source de danger menaçant cette relation. Pankow s'intéressant à la notion d'espace vécu affirme :

L'homme en harmonie avec son espace a besoin de références symbolisantes. Pour que le corps trouve une place reconnue, le langage doit situer l'homme dans ses relations avec autrui [...] Un symbole ne devient chargé de sens que pour autant qu'il concerne l'histoire vécue du sujet ; c'est seulement alors qu'il acquiert sa signification. (Pankow, 1986, p. 123)

La maison est le lieu de refuge pour Hélène Cixous. Le refuge n'est pas volontaire mais imposé :

Ma maison est encerclée. Elle est entourée par le grillage. Dedans nous vivons. (Cixous, 1986, p. 11)

Les trois mots « encerclée », « entourée » et « dedans » renvoient à un intérieur qui renferme la narratrice dans un état d'isolement et d'enfermement. Sans actes et sans gestes, la narratrice est plongée dans une immobilité où l'espace est perçu comme un sujet :

Immobiles, nous protégeons l'espace entre nos corps, pour que mon père s'y inscrive, invisible à nos yeux. (Cixous, 1986, p. 15)

Les deux corps sont séparés pour laisser un autre espace qui permet au père d'y s'incorporait. En dehors de l'espace d'enfermement les êtres non aucune signification :

Dehors : Je dis père, Mère, dieu, mais qu'est-ce que c'est ? Le, la, un ? Les hommes et les femmes sont différents, voilà ce que je sais, mais pas plus. (Cixous, 1986, p. 21)

Les individus sont différents seulement par leur sexe mais n'ont aucune influence sur la narratrice. Seul l'espace de dedans est représentatif.

I.3.1.2. Une protection du dedans

Le frère est le protecteur de la narratrice tout comme le portail qui sépare l'intérieur de l'extérieur. Le cadenas est le symbole de la sécurité offerte par le frère. Seule l'écriture est capable de faire sortir la narratrice de son espace étroit vers d'autres espaces plus vastes :

Mon frère et moi nous sommes assis, chacun chez soi. C'est l'heure où il approche. Le portail est au fond de l'allée, cadénassé, hérissé de piques, rouillé mais protecteur. La clé du cadenas est plus grande que ma main, plus lourde que le livre qui caresse ma paume. Je lis. Dans les mots je vais loin, plus loin qu'aucun humain n'est jamais allé. (Cixous, 1986, p. 17)

L'espace intérieur est l'univers de la narratrice, il n'existe pas d'autres espaces qui peuvent lui permettre de parler, de penser, d'attendre, de prier, de désirer et de guetter. Les actions ne sont autorisées qu'au dedans :

Je ne croyais pas, je n'imaginai même pas, qu'il puisse y avoir derrière les murs des maisons et derrière les visages des gens, des choses vivantes : personne ne parlait sauf moi, personne ne pensait sauf moi, personne n'attendait, ne priait, ne désirait, ne guettait, sauf moi. (Cixous, 1986, pp. 29-30)

La mort du père demeure dans une situation silencieuse sur son lit, par conséquent il continue à occuper un espace dans sa chambre. Le maintien du père au lit est un maintien de son espace dans l'imagination de sa fille. Le coin de la chambre, où se trouve la fille, est devenu un espace pivot sur lequel tourne le monde :

Et sur le lit mon père silencieux était mort. Je n'avais pas compris ses derniers mots. Il ne me tenait plus, j'étais accroupie dans l'angle droit d'une chambre, au centre du monde béant du désordre et du bruit. (Cixous, 1986, p. 36)

La coexistence de la narratrice et son corps représentent la fusion d'un intérieur et un extérieur dans la chambre, dedans :

Dedans il fait brun, et chaud, nous sommes seuls, le corps et moi. (Cixous, 1986, p. 63)

I.3.1.3. Un espace féminin

Le passé pèse lourd sur la pensée de la narratrice, et la chambre est devenue l'espace privilégié pour elle et sa mère. Les images et les pensées ont pris le devant face au réel, c'est ainsi que se noue l'imaginaire, représenté par les images, et le symbolique représenté par le passé, afin de créer un autre espace celui du réel :

La chambre de mon père est à nous ; elle est nue ; nous avons tout mis dehors, tout, sans parler, parce qu'entre la mère et la fille de mon père les mots sont remplacés par les images, et le passé nous colle au cœur. (Cixous, 1986, p. 69)

La chambre n'est pas un espace qui s'est construit accidentellement, mais par un accord établi entre la fille et son père, « y installer » exprime demeurer dans une

situation durant un temps et « à l'abri » veut dire en sécurité et loin de tout danger. La sortie de cet espace est possible du moment que la narratrice possède la clé du portail, l'espace est alors volontaire et c'est un choix voulu et non une imposition :

La maison n'était pas un accident. J'étais dedans parce que mon père l'avait voulu, il m'avait mise dans la chambre en sachant bien ce qu'il faisait, il ne se trompait pas, c'était bien lui, c'était bien moi, et nous étions tous deux consentants : nous avons visité le ventre de pierre ensemble, avant de nous y installer, puis mon père avait fait enclore le jardin, pour que nous soyons à l'abri pendant ses absences, mais nous avons la clé du portail. (Cixous, 1986, p. 71)

La chambre est devenue un univers du moment que la narratrice n'a jamais franchi la porte qui sépare les deux espaces intérieur et extérieur :

Nous. Mon père et son père, la mère et moi, nous sommes dans une maison fermée de toutes ses portes et sans fenêtres, et qui s'appelle, me dit mon père secret : « La maison de Dieu » C'est écrit sur la porte d'entrée, par où je ne suis jamais entrée puisque je n'ai jamais été ailleurs que là-dedans, en tout cas, mes yeux n'ont jamais rien vu d'autre que la maison. (Cixous, 1986, p. 74)

Le concept du temps a pris position à côté de l'espace, mais le temps fait changer l'esprit de la narratrice par la rencontre des choses qui la mettent en relation avec le monde extérieur :

Hier n'est pas comme aujourd'hui. Je change complètement d'une heure à l'autre. Les choses que je rencontre, que je prends continuent avec moi. (Cixous, 1986, p. 165)

C'est ainsi qu'elle aperçoit que le monde extérieur n'est pas identique à celui de l'intérieur :

Dehors le mystère des choses s'asséchera, les générations reflueront morts sur mots sous le soleil, mais dedans nous aurons cessé de mourir. (Cixous, 1986, p. 209)

La mort à l'extérieur ne peut pas être contrariée, mais dedans le mot est une arme contre la mort et par l'écriture la vie continue.

I.3.1.4. Un espace de vie

L'accès au personnage du roman *Dedans* par l'objet de l'espace, le situe entre un désir de puissance perdu symbolisé par la mort du père, et désir de la mère qui n'est pas assez présente pour sa fille :

Tandis que notre mère filait à l'avenir, nous restions là. [...] ma mère disparaissait, elle ne demandait jamais rien. (Cixous, 1986, p. 15)

L'absence de la mère est due à son occupation par des projets, afin de mener une autre vie avec un autre homme :

Ma mère est jeune et nous la trouvons belle : depuis un certain temps, elle n'est plus à nous. Sa tête est pleine de chiffres, d'objets et de projets. (Cixous, 1986, p. 14)

Après la mort du père, la narratrice a cru que sa mère peut être un objet de désir mais comme elle a aussi disparu, la narratrice se contente de chercher un seul objet de désir, qui était de maintenir le père en vie, par l'objet d'un espace qui est la chambre de père, suivant ainsi la conception présentée par Dor (2012) qui s'inspire de la théorie lacanienne :

L'enfant peut alors mobiliser son désir comme désir de sujet vers des objets substitutifs à l'objet perdu. Mais c'est avant tout l'avènement du langage (l'accès au symbolique) qui va devenir signe incontestable de la maîtrise symbolique de l'objet perdu à travers l'accomplissement de la métaphore du Nom-du-Père qui se soutient du refoulement originaire. (Dor, 2012, pp. 115-116)

I.3.1.5. Un espace d'errance

Le roman *Dedans* véhicule une trace d'errance dans les espaces comme une caractéristique cixoussienne. Les espaces de naissance, de mort, d'existence et de dehors sont indifférents :

Je suis née en orient je suis morte en Occident. Le monde est petit et le temps est court. Je suis dedans. On dit que l'amour est aussi fort que la mort. Mais la mort est aussi forte que l'amour et je suis dedans. Et la vie est plus forte que la

mort, et je suis dedans. Mais dieu est plus fort que la vie et la mort. On dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue. (Cixous, 1986, p. 7)

Le voyage a permis à Cixous de voir le monde dans sa réalité. Rencontrer le monde extérieur, c'est aussi nouer des liens avec des personnes et le temps prendra d'autres significations et d'autres dimensions.

La vie est alors un lieu, un temps et une relation aux personnes. L'homme s'offre comme un assistant à sa transposition d'un monde fermé vers un monde ouvert.

Le monde c'est très grand, et les gens c'est beaucoup.

Le monde c'est très grand, ce n'est pas Paris, ou Barcelone. C'est très grand.

Le temps c'est une chose très grande aussi, beaucoup plus que mon temps. Le temps et le monde et la personne ne se rencontrent qu'une seule fois. (Cixous, 1986, p. 167)

Le monde comme espace trouve sa réalité dans son étendue. Tout comme le temps l'espace est assez vaste. La trilogie espace-temps-personne forme les trois sujets sur lesquels se fonde le monde pour assurer une hiérarchie :

A commencer par dedans, je ne sais pas qui nous sommes, mais je sais tout ce que je suis, et je ne suis pas tout, car je connais beaucoup d'autres êtres qui ne sont pas comme moi dedans. (Cixous, 1986, p. 172)

Le dedans est un espace assez réduit, cette perception est saisie à partir de la fréquentation d'autres êtres qui ne sont pas dedans, et qui vivent dans des espaces vastes, alors qu'elle possède le pouvoir de quitter son espace étroit :

Je pouvais sortir par les accros de l'espace ou par les trous du temps ; il me suffirait alors de choisir le mode de mon éloignement. (Cixous, 1986, pp. 204-205).

Déchirée entre l'Algérie pays natal, l'Allemagne pays des origines de la mère, la France pays du père et ses racines juives qui ont contribué à l'errance d'Hélène Cixous dans les différents pays du monde.

I.3.2. Corps vs espace

Dans un cours sur « le corps et l'espace », le Professeur Bernard Andrieu, en se situant par rapport au corps, distingue trois types d'espace : espace physique extérieur au Moi, espace construit par le cerveau et espace du corps propre : « l'espace n'est pas un concept extérieur au cerveau de l'homme, il est perçu et il est vécu. » (Berthoz, 2002, p. 21). L'espace perçu est construit par le cerveau tandis que l'espace vécu est l'espace du corps propre.

I.3.2.1. Spatialité du corps

Diana Ringel dans son article intitulé « Le corps dans l'espace » affirme que :

Le corps se situe dans un espace. Notre corps est dynamique, se différenciant d'un objet statique. À l'intérieur de notre corps, nous possédons un espace qui peut s'agrandir ou se rétrécir. En fait, notre corps est un espace qui se situe et se déplace dans l'espace. (Ringel, 2015, p. 107)

L'auteure évoque la notion de la spatialité du corps par rapport au théâtre, mais il s'incarne toujours dans la production artistique. Ce qui est important ici à signaler, c'est que le corps est un espace qui se meut dans un espace.

Dans la prise de conscience de notre existence spatiale et de la façon dont nous nous dissolvons sur scène. Tout l'espace a ses règles et ses codes. Si nous reculons, le spectateur lit de la peur, si nous avançons, il lit du courage et de la décision. Si nous perdons notre force musculaire, il lira la tristesse. (Ringel, 2015, p. 107)

Etant donné que le corps est perçu, l'interprétation de cette perception dépend des gestes des corps. Le recul signifie la peur, l'avancement signifie le courage et la décision, la perte de la force signifie la tristesse.

Les espaces se construisent à partir de la perception du corps, mais en même temps le corps lui-même est un objet perçu. Ce qui permet de déduire qu'on peut attribuer la dimension de la spatialité au corps. Le roman *Souffles* (1975) d'Hélène Cixous s'est construit autour de la thématique de la spatialité du corps.

« Toi ! » la voix dit : « toi ». Et je nais ! – « Vois » dit-elle, et je vois tout –
« Touche » Et je suis touchée. Là ! C'est la voix qui m'ouvre les yeux. (Cixous,
1975, p. 9)

Les verbes de perception, « toucher », « voir », « entendre » sont employés comme des participes présents et participes passés, ce qui explique que la narratrice est un sujet à la fois percevant et perçu.

I.3.2.2. Des gestes écrits

Hélène Cixous reproduit dans *Souffles* des gestes de corps qui se manifestent à travers des mots. C'est par l'écrit qu'Hélène Cixous élargit l'espace occupé par le corps, elle le dynamise en le mettant au-devant de la scène comme un acte courageux et décisif. Ce qui crée l'espace du corps c'est ses mouvements :

d'extrêmement loin, la voix fait mon corps. (Cixous, 1975, p. 14)

La voix crée le corps et ce dernier s'identifie comme unité spatiale par rapport au monde, comme le précise Merleau Ponty :

loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas d'espace pour moi si je n'avais pas de corps. (Merleau Ponty, 1945, p. 119)

Merleau Ponty distingue une spatialité de position et une spatialité de situation :

- spatialité de position : le lieu, l'entendue, la localisation du corps dans l'espace
- et spatialité de situation : engagement du corps dans l'action, caractère dynamique du schéma corporel (Merleau Ponty, 1945, p. 126)

Le rapport Féminin/Masculin dans une conception spatiale trouve une interprétation relative à la spatialité. La spatialité de position lorsqu'il s'agit de « sexuer » les espaces dans une approche sociale faisant recours à la notion du genre, mais la spatialité de situation peut faire incorporer le féminin et le masculin dans une relation effective qui peut être lue à partir de la psychanalyse.

D'après cette distinction entre les deux spatialités, on peut classer la mise en avant du corps de la narratrice dans *Souffles* dans une spatialité de situation, selon la conception de Merleau Ponty.

I.3.2.3. Un espace de rêve et de création

Le souffle, comme étant un acte de prise de l'air dans les poumons représente une opération d'élargir l'espace occupé, peut être considéré comme une tentative visant une maîtrise sur le monde en se positionnant face à l'univers :

Mon souffle happe tous les souffles, grossit jusqu'à remplir la coupe céleste. La membrane dont la montée s'enveloppe est dilatée, par les souffles réunis, assez pour contenir l'univers, vraiment le contenir. (Cixous, 1975, p. 37)

L'occupation de l'espace se réalise à partir du corps, lui-même est espace. Le souffle s'associe à la perception d'autres d'espaces extérieurs. C'est le dehors qui est perçu par l'intérieur et réciproquement, ainsi, l'intérieur et le dehors entrent dans une relation de perception mutuelle. La dualité de l'« intérieur/dehors » renvoie à la bipolarité « Féminin/Masculin ».

Durant son sommeil, la narratrice marche et se déplace du moment qu'elle est seule. Elle peut apercevoir le monde en dormant et occuper d'autres espaces en toute liberté. Le rêve pour la narratrice est alors un réel où s'effectuent les différents déplacements dans l'espace :

Et ainsi je vis, longtemps, seule. Je dors, je marche. Je dors. Et en dormant j'avance. Je marche. Mais seule. Sans attendre. Je me couche. Je ferme les yeux. Je passe ailleurs. Je vois tout, mais quand je dors. (Cixous, 1975, p. 194)

Mais quand elle se réveille, toute la situation se bouleverse et le déplacement voulu par le verbe « marcher » se transforme en une perception par le verbe « écouter » et une envie insaisissable. La soif de la rencontre est représentée, à partir du « désert » qui demande de l'eau, et l'autre corps est là pour assurer la continuité de la vie :

On me réveille. J'ouvre les yeux : c'est lui ! vite ! Quel retard. Tout est à vivre ! En plein mon désert, il fait couler la source. Tout change. J'entends. Je veux. J'ai hâte. On court aux mers jamais vues. Voir se mêler les différences. La fleur de vie, la fleur des rêves. (Cixous, 1975, p. 194)

La fusion des corps exprime que l'un devient l'autre, et c'est ainsi qu'Hélène Cixous a mêlé le « rêve » et le « réel » en avançant « La fleur de vie » et « la fleur des

rêves ». C'est ainsi que la narratrice annule les distances entre les deux corps pour qu'ils deviennent semblables :

L'audace de faire lever de nos corps mêlés, les semblables pour l'avenir. Plus importants que moi, plus rapides, plus clairs, plus entreprenants, plus fermes en vol. (Cixous, 1975, p. 194)

L'union des corps donne plus de puissance et plus d'importance que le Moi singulier. Selon le proverbe : « l'union fait la force », la narratrice fait unir deux corps aspirant à ne devenir qu'un, mais l'opération exige l'audace et cette dernière trouve un champ d'exercice dans l'acte d'écriture. Ce qui fait de cette écriture féminine un acte audacieux dans sa façon de parler du corps comme un objet de différence et un sujet qui crée la ressemblance, donc un acte identitaire.

I.4. Espaces et voix chez Faïza Guène

Le premier roman de Faïza Guène, *Kiffe Kiffe demain* (2005), présente la condition de la femme dans un espace bien déterminé : la banlieue parisienne. Doria la narratrice du roman, à côté d'autres personnages féminins et masculins, raconte sa vie caractérisée par l'abandon du père, et à côté de ce discours se glisse un autre évoquant la condition de la femme dans sa cité. L'espace en lui-même n'est pas angoissant, et dans lequel Faïza Guène évoque des scènes de solidarité, de fraternité et d'amour. Ces scènes embellissent la cité tout en laissant passer le discours de contestation pour les droits de la femme.

Un homme ça ne pleure pas (2014) est un roman qui présente des espaces tels que la maison, le jardin, le pays des origines et le pays d'accueil et l'hôpital, ces espaces se rejoignent pour situer les actions du roman et pour accéder à l'état psychologiques des personnages, tout en faisant participer le lecteur. Les espaces dans le roman symbolisent les conflits entre les générations et les différences entre l'autorisé du masculin et l'interdit du féminin.

I.4.1. Entre deux "bleds"

La jeune adolescente, Doria, de *Kiffe Kiffe demain* est perdue entre deux identités construites à partir de deux espaces distincts. Entre la France et le Maroc, une

distance qui représente une différence entre deux cultures que Doria juge toutes les deux.

I.4.1.1. Une terre d'accueil

Dès son enfance, Doria en jouant avec la poupée :

Même leur prénom c'était de la merde : Françoise. C'est la poupée des filles qui rêvent pas. (Guène, 2005, p. 41)

On peut relever le prénom de Françoise qui renvoie au premier espace qui est celui de la France. Un malaise est alors perçu à partir de mot 'merde' qui renvoie à un espace qui ne convient pas à ses rêves.

L'espace de la France comme étant un pays d'accueil n'a pas été à la hauteur des attentes de Doria. Un appartement étroit représente un espace dans lequel vivent Doria et sa mère, un F2 donne l'envie de vomir non pas par sa surface, mais par un sentiment de déception. La mère a rêvé de trouver en France des espaces tels qu'ils sont présentés dans des films mais elle s'est trouvée dans une autre situation angoissante :

Elle m'a dit que la première chose qu'elle avait faite en arrivant dans ce minuscule F2, c'était de vomir. Je me demande si c'étaient les effets du mal de mer ou un présage de son avenir dans ce bled. (Guène, 2005, p. 21)

Une nuance apparaît entre les deux concepts : l'espace et le lieu. Ce qui apparaît entre la France et l'appartement de la famille de Doria, c'est un rapport de subordination de lieu à l'espace, comme affirme Marie-Claire Ropars Wuilleumier dans *Ecrire l'espace* : « combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation » (Ropars Wuilleumier, 2002, p. 9).

I.4.1.2. Une terre des origines

La situation est presque la même entre les deux espaces : la France et le Maroc, et le mot 'bled' dans son sens péjoratif est le commun entre le pays d'origine et le pays d'accueil. En évoquant son futur frère que son père est allé chercher :

Son fils, je suis sûre qu'il sera bête (...) Et qu'à la puberté, il aura plein d'acné. En plus, dans leur bled paumé, y aurait pas moyen d'avoir du Biactol ou de l'Eau Précieuse pour soigner ses boutons. Sauf peut-être en marché noir s'il se débrouille bien. (Guène, 2005, p. 23)

Bled est un motif qui se répète pour dénommer les deux espaces et leur attribuer un sens de ressemblance et de malaise. Comme la narratrice faisait partie de la génération beure, elle se retrouve déchirée entre deux espaces et par conséquent entre deux cultures. Mais l'adjectif possessif « leur » marque une distance entre la narratrice et son pays d'origine, ce qui la rapproche de l'autre espace, celui de la France :

Là-bas, il suffit que tu aies deux petites croissances sur la poitrine en guise de seins, que tu saches te taire quand on te le demande, faire cuire du pain et c'est bon, t'es bonne à marier. (Guène, 2005, p. 22)

« Là-bas » est un adverbe de lieu qui exprime une distanciation entre deux espaces, l'un désigné et l'autre où se trouve la narratrice. « Leur bled », « là-bas » désignent le pays d'origine de Doria, les deux locutions expriment le sentiment de mécontentement envers le départ du père et de la jalousie à l'encontre de son futur frère.

I.4.1.3. Des espaces identitaires

Les espaces, chez Doria, sont constructeurs de son identité, entre son voyage au Maroc et sa vie dans les banlieues existe une identité construite selon la conception d'une génération déchirée entre les normes d'une société traditionnelle et une société moderne. Mais en termes psychologiques elle s'est retrouvée :

La dernière fois que nous sommes retournées au Maroc, j'étais égarée. (Guène, 2005, p. 21)

Mais aussi en France :

L'avenir nous inquiète mais ça devrait pas, parce que si ça se trouve, on en a même pas. (Guène, 2005, p. 22)

Il s'agit d'une perte dans les deux espaces. Et la différence entre les deux construit la différence entre les personnages du récit. Les espaces s'unissent sous la conception de présence des taxiphones :

Les taxiphones, y en a de plus en plus un peu partout. Avec leurs cabines en bois, leurs portes vitrées et les numéros de postes sur les combinés, ça me rappelle vraiment le pays. Le concept taxiphone, il est made in bled. Celui qui est sur la petite place, c'est un petit bout d'Oujda à Livry-Gargan. (Guène, 2005, p. 175)

Les taxiphones sont des lieux de communication, d'écrasement des écarts entre les espaces et d'annulation des intervalles. Livry-Gargan et Oujda sont deux espaces qui se rencontrent pour offrir à Doria le sentiment de vivre le Maroc en France.

Mais on relève que la tradition a fait un déplacement pour que la discrimination des femmes maghrébines soit transposée en France. Yasmina, sa mère et la tante Zohra sont deux images de cette discrimination concrétisée par l'abandon. Le pire c'est que les femmes illettrées, comme sa mère, travaillent pour un salaire minimum et sont expulsées à la première occasion.

Le féminisme est alors présent dans le roman *Kiffe Kiffe demain* à travers les personnages féminins qui arrivent à trouver un équilibre personnel malgré les angoisses et les entraves. La dimension Féminin/Masculin est présente à partir du personnage du père qui a abandonné sa famille à la recherche d'une descendance mâle et de la mère qui a réussi à faire quelque chose de sa vie malgré tout.

I.4.2. Des espaces délimitant le rapport Féminin/Masculin

Deux espaces en relation conflictuelle dans le roman *Un homme ça ne pleure pas* de Faïza Guène. Le premier est le pays des origines et le deuxième est un Occident avec toute sa particularité et ses normes.

I.4.2.1. Un espace usurpé

La maison de la famille Chinoune est un espace de rencontre de deux autres espaces : L'un qui sacralise les traditions du pays source et l'autre qui assimile une autre culture, dans la mesure où les deux figures féminines, Dounia et Mina, sont représentatives de ces deux espaces.

Les espaces dans *Un homme ça ne pleure pas* sont significatifs de plusieurs conflits. Le monde des personnages est devisé entre un intérieur qui impose et un extérieur qui propose, imposition d'un ensemble de normes, et proposition d'une série de possibilités et de tentatives. A la mère un espace clos où elle doit veiller à la surveillance de ses enfants et au père un espace où il a rassemblé tout genre de ferraille.

L'espace du père est un jardin où il a effectué une collecte d'anciens objets déjà-utilisés. L'ancienneté des objets reflète ses représentations anciennes sur la réalité et exprime la tradition héritée. La protagoniste d'*Un homme ça ne pleure pas* exprime clairement son refus de la famille traditionnelle par sa façon de décrire les objets du jardin du père :

Notre jardin était devenu un genre de cimetière de la ferraille. Ça débordait de partout. De vieille machines à laver rongées par la corrosion, de la tôle, des bancs publics, des panneaux de signalisation, une chaise d'arbitre de tennis, une dizaine de machines à écrire, l'enseigne d'une crêperie, des phares de Citroën ZX, un congélateur géant et mêmes deux chevaux de bois, fatigués d'avoir tourné au rond. (Guène, 2014, p. 11)

Les traditions héritées non aucune utilité dans le monde de Dounia. Ce qui explique son état d'âme face à la réalité de sa famille. Quant au jardin de la mère, il n'était qu'un rêve disparu au fil du temps. Elle a rêvé d'un jardin à la française mais l'espace du père s'est imposé contre ce rêve :

Au fil des années, elle [la mère] voyait son rêve de jardin à la française, de haies symétriques et de petit potager disparaître sous des amoncellements d'objets rouillés. (Guène, 2014, p. 12)

Les deux espaces des parents sont établis selon une norme traditionnelle, l'espace masculin s'est imposé face à l'espace féminin. La distribution des espaces est alors de prime à bord sexuée. Le jardin de la mère est celui de la cuisine.

1.4.2.2. Un extérieur souhaité

L'espace extérieur occupé par les parents de Julie Guérin est attirant et accrocheur, aux yeux de Dounia, pour elle, les Guérin tentent de soutenir leur fille.

Les années suivantes, la situation avec Dounia a empiré. Le monde extérieur était plein de Julie Guérin, et les tentatives de mes parents pour retenir leur fille au sein du cocon ont toute été vaines. (Guène, 2014, pp. 20-21)

Le comportement de Dounia, face au pouvoir mis en place, commence à prendre d'autres dimensions. Elle décide de devenir plus autonome et plus discrète sur sa vie :

Dounia rentrait de plus en plus en retard, sans rendre de comptes à personne, et ne racontait que peu de choses sur sa vie. (Guène, 2014, p. 21)

L'espace extérieur lui a loué la conviction qu'elle doit vivre à sa manière. C'est une mise en retrait par rapport au monde intérieur familial, elle s'est jetée dans les bras du monde extérieur. L'espace Occidental se creuse et s'enfonce dans l'esprit de Dounia de plus en plus, et l'écart entre les deux espaces, Occidental et du bled, s'intensifie.

L'été de ses 20 ans, elle a dit ne plus vouloir nous accompagner pour les traditionnelles vacances au bled. (Guène, 2014, p. 22)

Dounia avait l'habitude d'aller au bled, mais désormais, elle a brisé le pouvoir parental sur elle :

Très loin de New York se jouait une scène tout aussi dramatique, une catastrophe de grande envergure, un genre d'attentat familial. Dans le rôle des tours jumelles du World Trade center, mes deux parents, indestructibles en apparence. Et dans le rôle des dix-neuf terroristes : Dounia. (Guène, 2014, p. 27)

En suivant le raisonnement de Foucault (2001), les deux tours qui se tiennent verticalement avec une grande hauteur sont le signe d'un pouvoir parental maintenu à l'encontre des enfants, « la verticale n'est pas l'une des dimensions de l'espace, c'est la dimension de pouvoir. » (Foucault, 2001, p. 1270). La réalité de la verticalité chez Foucault se concrétise dans le cas d'une prison où les dimensions changent de sens. La destruction des tours jumelles est une représentation d'un sentiment d'emprisonnement chez Dounia. Le recours à la violence symbolique s'effectue dans

la manière de s'opposer au pouvoir patriarcal. Dounia rejoint, ainsi, le monde extérieur :

Elle a fait ses bagages. (Guène, 2014, p. 27)

Un départ avec les bagages signifie un départ programmé. Le départ est un déplacement d'un lieu vers un autre. D'un dedans vers le dehors :

Dehors, devant la maison, il y'avait une voiture dont le moteur tournait, coffre ouvert. (Guène, 2014, p. 27)

Le coffre ouvert peut signifier un horizon qui s'est ouvert vers un autre monde et par conséquent vers un autre espace. Ce déplacement d'un espace à un autre est un déplacement d'un espace où se trouvent des parents qui n'arrivent pas à comprendre leur fille vers un personnage masculin qui la considère :

assis à la place du conducteur, un genre de jeune ténor du barreau. (Guène, 2014, p. 27)

Ce personnage masculin :

...Lui, il me comprend, au moins ! Vous, vous vous ne me comprenez pas et vous ne me comprenez jamais. (Guène, 2014, p. 27)

C'est une substitution d'un espace qui offre la considération. Dounia veut, désespérément, être aimée et considérée par ses parents, le monde extérieur était, pour elle, un monde d'espoir avant qu'il ne soit un monde de considération.

I.4.2.3. Des départs

Le récit d'*Un homme ça ne pleure pas* met en scène trois personnages, Dounia, Mina et Mourad, avec une mise en avant de trois espaces différents. Le premier espace est celui de Dounia qui a quitté l'espace familial contre la volonté des parents ; c'est l'espace de son compagnon Bernard qui partage son idéologie féministe :

J'ai un problème personnel avec tous ceux qui empêchent les femmes d'être libres. (Guène, 2014, p. 204)

Le déplacement de Dounia est alors vers le monde qui lui offre la liberté d'être. La relation Féminin/Masculin se noue sur une base d'amour et de liberté.

Le deuxième espace est celui de Mina qui a quitté la maison parentale vers la maison de son époux en respectant les normes traditionnelles. Sa trajectoire de vie était très différente à celle de Dounia :

Le moins que l'on puisse dire au sujet de Mina, c'est qu'elle avait choisi d'emprunter une route différente de celle de Dounia. (Guène, 2014, p. 37)

Le trajet entre l'espace de la maison familiale et le lieu de déménagement du couple Jalil-Mina était très minime :

Ils ont emménagé à deux rues de la maison. Jalil sait combien Mina a besoin de rester proche de ma mère. Et vice versa. (Guène, 2014, p. 37)

La situation de Mina est différente de celle de Dounia, le rapport avec son mari est traditionnel basé sur du respect mutuel. La proximité de la maison conjugale de la maison paternelle signifie la sacralisation des normes traditionnelles pour le couple.

Le troisième espace est celui de Mourad qui quittait librement la maison quand il le voulait. Il a eu son diplôme de Capes :

j'ai enfin décroché le Capes. (Guène, 2014, p. 38)

Le diplôme obtenu est une chance pour devenir plus autonome :

Mon nom suivi de la mention « admis », c'était rassurant. J'allais devenir quelqu'un qui fait quelque chose de sa vie. (Guène, 2014, p. 39)

Le monde s'ouvre à Mourad pour réaliser ses rêves, les espaces lui sont alors vastes. Il est libre dans ses déplacements.

L'enfermement de Mina dans sa maison conjugale lui a servi d'être à côté de ses parents par contre au fil du temps Dounia déclare :

la maison m'a manqué (Guène, 2014, p. 306)

La maison des parents lui impose une envie de faire un retour vers ses origines, c'est pour cette raison qu'elle n'a pas raté la première occasion de le faire. La maladie du

père lui a offert l'opportunité de revenir pour lui rendre visite. Le rapport entre le féminin et le masculin se résume en un acte d'enferment et d'acceptation pour le cas de Mina, un acte d'ouverture et d'émancipation pour Dounia et un acte de choix et de liberté pour Mourad.

Dans son article, « Simone de Beauvoir et Sigmund Freud » Giacomo Corna-Pellegrini affirme que les femmes ne peuvent aboutir à leur féminité qu'en passant par leur autonomisation par rapport aux valeurs et normes imposées par les hommes :

Les femmes n'arrivent à la plénitude de leur féminité qu'à travers un effort considérable d'indépendance à l'égard du monde masculin, qui les a souvent trompées et qui continue à les dominer, les privant d'une expression libre et complète. (Corna-Pellegrini, 2007, p. 74)

Dounia a affronté toutes les normes de sa famille et a pris son destin en mains. Elle se voulait libre de choisir et de décider de son avenir. Les discussions, répétées, menées avec sa mère, ont donné naissance à un sentiment de frustration qui la poussait à tout quitter.

-Si je vous avais laissés faire, vous auriez été un frein dans ma vie ! C'est la vérité ! J'assume, je suis libre ! Je vous laisserai pas me choisir un mari ni m'enfermer dans cette maison ! (Guène, 2014, p. 28)

Dounia a quitté le milieu familial clos vers un autre espace plus ouvert pour réaliser ses rêves et pouvoir choisir son homme. Personne dans sa famille n'est apte pour l'aider à mener sa vie à sa manière. Son retour à la maison familiale, après dix ans d'absence, a été pour visiter le « padre » gravement malade. C'était un retour vers ses origines et vers un milieu de douceur et d'amour. La réalisation de ses ambitions lui a donné raison et lui a accordé le pardon de son père.

I.5. Des espaces et des Hommes chez Ken Bugul

Les éléments spatiaux dans les romans de Ken Bugul sont significatifs d'un état d'âme et d'une histoire d'un pays. *Le baobab fou* (2009), est un roman qui présente le pays des origines, l'Occident et l'aéroport comme trois espaces qui tournent autour d'un espace principal celui du baobab. Le départ de la narratrice à l'Occident n'a pas été considéré comme un détachement total de ses origines du moment que le baobab

est resté dans sa mémoire et elle l'évoque à chaque instant difficile dans le récit. Du village vers l'Occident, un parcours qui exprime la séparation, le désir de réaliser un rêve et la quête d'identification. Et chaque espace participera à la constitution d'un état psychique chez Bugul, le déplacement d'un espace à un autre véhicule une évolution et une transformation.

Cendres et braises (1994) est la rencontre d'un autre (Y.) dans un autre espace et dans un autre but. Il s'agit d'une rencontre entre deux espaces, entre deux espèces ; une femme de couleur et un blanc, et une rencontre entre un homme et une femme qui rentrent dans une relation afin d'atteindre des buts différents.

Riwan ou le chemin de sable (1999) est le roman qui retrace l'ultime quête celle de l'identité par rapport au Soi. De la maison des parents vers la concession de Serigne un chemin qui mène à une auto-détermination. Le pouvoir du Serigne est contrarié par une décision prise par Rama : celle de quitter la concession pour un monde libre. Les deux bouts de chemin sont deux espaces l'un est la maison familiale, l'autre est la concession du marabout.

I.5.1. Au commencement était le village

Le village est un point de départ, où les conditions climatiques étaient difficiles, au moment où on attend la pluie, il faisait chaud. Le climat était angoissant dans ce village natal. La lourdeur est dominante et la pluie très attendue :

Oh Dieu, ce village, où je suis née ! C'était dans ces instants d'intense chaleur, le soleil au Zénith dardait l'atmosphère de ses multiples et innombrables fusées de clarté et de lumière. Il faisait une de ces chaleurs propres à l'Afrique pendant l'hivernage. C'est lourd, c'est chaud, c'est bon. Mais c'est angoissant, prenant. Va-t-il pleuvoir ou non ? (Bugul, 1994, p. 35)

La naissance de Ken Bugul était dans un village où se mêlent le froid et la chaleur. Sa venue au monde n'était pas un événement, la narratrice n'a pas été la bienvenue dans ce village. « Le dernier enfant » exprime aussi le dernier souci des parents, ce qui implique une justification du nom porté par la narratrice Ken Bugul qui se traduit par : personne n'en veut.

Je suis née dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane. Il y fait toujours chaud et il y fait toujours froid.

J'étais le dernier enfant de mon père et de ma mère. Tout le monde n'était pas présent le jour de ma naissance. (Bugul, 1994, p. 35)

La situation de la narratrice dans ce village n'est pas particulière, elle est commune à toutes les femmes. La narratrice s'est associée et s'est assimilée à la condition des femmes dans le village de Ndoucoumane.

Dans mon village, les femmes portaient des perles enfilées, des épingles de nourrice aux oreilles. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille. (Bugul, 1994, p. 36)

Le retour au village c'est le retour vers l'état initial de la situation des femmes dans son village natal. L'ancrage de la pensée de la narratrice est représenté dans la perle enfoncée dans l'oreille. Les images des femmes africaines ainsi que celles de son pays sont confrontées aux images sur les femmes européennes et l'Occident. C'est ainsi que l'histoire de la narratrice continue à être construite et dont le commencement était le village. Dans ce dernier se présente le silence face au bruit du baobab, signe de vie.

1.5.1.1. Des espaces de silence et de bruit

Le baobab est le seul espace différent dans ce village. « Sous le baobab » un espace qui offre la possibilité d'imagination qui à son tour peut donner de l'immensité à l'espace étroit. La narratrice ne se plaint pas de l'espace, mais de l'abandon de la mère à un âge précoce :

Comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab! Ce baobab dénudé dans ce village désert. Le baobab et le soleil. Le soleil et le baobab. L'imagination et la conscience qui s'entrechoquaient sous le baobab brusquement, ce baobab complice et immense. (Bugul, 1994, pp. 36-37)

La narratrice dessine un portrait complet sur un espace dominé par le silence, et c'est la présence des siens et des animaux qui est mise en question. Les activités des femmes sous le baobab sont multiples, comme si c'est le seul endroit qui donne signe de vie aux habitants du village :

Ah ! Ce village où je suis née, comme le soleil et la chaleur se distinguaient ! Nous nous mettions au soleil pour nous rafraichir. Que faisait le père, que faisait la mère, que faisaient les frères et les sœurs, que faisait les coqs, les chèvres, les moutons et le grand dobali, l'arbre immense et imposant, sous lequel on faisait la cuisine parfois, où on mangeait aussi parfois, où on jouait, où on pleurait, où les deux femmes du père s'engueulaient en silence, se réconciliaient, où chacune en voulait secrètement à l'autre d'être là, où on les trouvait parfois endormies, enveloppées par cette atmosphère de silence que seule la paix créait ? Tout était silencieux. (Bugul, 1994, p. 37)

La répétition du mot « village », dans les différents extraits peut être considéré comme un motif qui aide à accéder à l'état d'âme de la narratrice par rapport à l'espace où elle vit. Le village est qualifié de « petit », « désert », « silencieux ». Le village n'offre aucune opportunité de bien-être, et les interjections, « Oh ! », « Ah ! » évoqueraient la plainte incessante de la narratrice de son milieu de vie.

Un autre lieu spécifique est celui de l'arbre où se déroulent les activités des habitants du village. Ce lieu se substitue au silence qui règne dans le village, par des mouvements et des scènes de vie. Le village est l'espace du récit fait plonger le lecteur dans un enfermement qui incite au déplacement. Ken Bugul le prépare à partager le sentiment d'amertume et du malaise, tandis que le baobab est un espace qui s'oppose à celui du village par son bruit et son ambiance. Ce malaise est dû à une absence de repères propres à un non-lieu.

I.5.1.2. Un non-lieu

La narratrice, en voulant se débarrasser de sa situation influencée par le vide et le silence de son village, décide de le quitter vers un autre espace qui lui offrirait des possibilités de vie meilleure :

Ce matin-là, nous nous faisons nos adieux.

Je partais.

Les autres restaient.

Je partais très loin. Je m'arrachais pour tendre vers le Nord des allusions,

Le Nord référentiel, le Nord terre promise. (Bugul, 1994, p. 39)

La séparation de Ken Bugul est un détachement de ses con-villageois pour partir loin. Aller loin représente un véritable éloignement vis-à-vis de son père, de sa mère, de ses frères, de ses sœurs et même des animaux du village. L'école lui a attribué une représentation sur le nord comme référentiel et terre promise.

J'étais dans le hall de l'aéroport, le cœur palpitant comme si j'y étais seule. J'en frissonnais presque et j'avais du mal à retenir le tremblement de mes lèvres devenues si lourdes, pesantes comme si elles allaient tomber de moi. Et je n'arrivais pas à rester sur place, tellement j'avais peur que mes jambes se dérobaient sous moi. (Bugul, 1994, p. 39)

L'aéroport est un espace neutre et intermédiaire entre son village et le nord. Un autre sentiment apparaît chez la narratrice c'est la solitude, le mal et la peur. Elle s'est trouvée dans une situation d'incertitude sur son avenir :

Quand je rouvris mes yeux, j'étais toujours dans l'avion qui semblait ignorer tout ce qui était en train de s'opérer en moi. « Allait-on arriver à destination ; ou allait-on rester ainsi, mais jusqu'à quand ? ». Je n'en pouvais plus. Je ne pouvais pas dormir comme certains passagers, je ne pouvais pas me concentrer comme d'autres qui lisaient des journaux. J'étais dispersée, découpée en mille moi-même. (Bugul, 1994, p. 46)

Au bord de l'avion, la narratrice s'est perdue à un point où elle n'arrive même pas à saisir ce qui se passe autour d'elle et s'est rendu compte qu'elle voyage vers l'inconnu. L'Occident est représenté par la narratrice comme une terre promise.

I.5.1.3. Une terre promise

L'arrivée à Paris a permis de découvrir la lumière qui s'associe au blanc qui représente la neige et la couleur de la peau des citoyens. C'est ainsi que l'école française a pu influencer Ken Bugul dans sa façon de voir l'Occident à un point où la France est considérée comme le pays de ses ancêtres, en référence à sa scolarisation dans une école française au Sénégal colonisé.

À Paris, je devais seulement prendre une correspondance. Nous sommes arrivés la nuit. Tout était lumière. Enfin l'Europe, l'Occident, le pays des blancs, le

pays des Gaulois, le pays des sapins, de la neige, le pays de mes « ancêtres.»
(Bugul, 1994, p. 46)

Je suis en terre promise. Ça y est. A moi la vie ! Adieu la solitude ! (Bugul,
1994, p. 53)

En Occident, dès son arrivée, une petite chambre a été réservée à la narratrice comme étudiante. Elle s'est confrontée à des objets dans la chambre qui étaient « petits », cette qualification péjorative des objets caractérise un mécontentement envers toute une situation.

D'abord, en fonction de ma bourse, c'était assez cher et puis, réellement, je n'avais pas envie de rester dans cette petite chambre, avec sa petite table, sa petite armoire, sa petite chaise et son Christ crucifié au-dessous de ma tête. (Bugul, 2009, p. 57)

Et c'est ainsi que l'espace de la terre promise s'est réduit à la petitesse des objets ainsi que l'espace contenant ces objets. Ce qui symbolise que les attentes de la narratrice sont réduites ce qui engendrera la déception.

I.5.1.4. Des espaces clos de déception

Une rencontre avec un homme et un acte charnel font plonger la narratrice dans un état inconvenable et impensé, elle était tombée enceinte. Ce qui l'oblige à chercher un médecin pour un éventuel avortement :

J'avais pu trouver l'adresse d'un médecin. Je m'étais rendue dans une rue triste. Une rue sans identité. J'avais trouvé le numéro sans chercher ; j'avais l'impression que toutes les maisons dans cette rue portaient le même numéro. Je sonnai et entrai.

Il y avait quelque chose qui ressemblait à une salle d'attente, mais on aurait dit plutôt une pièce d'un bureau de recrutement où s'alignaient des femmes de toutes les couleurs : des Arabes, des Africaines, des Antillaises. (Bugul, 1994, p. 66)

Les espaces pour Ken Bugul se ressemblent : « toutes les maisons dans cette rue portaient le même numéro », les lieux ont perdu tous les repères y compris la salle d'attente qui est devenu « quelque chose » qui ressemble à un « bureau de

recrutement» où ne s'inscrivent que des femmes de toutes races et de toutes couleurs. L'espace chez le médecin est un lieu commun spécifiquement féminin où s'associent les transgressions des normes sociales.

Aucun homme ne se trouvait dans cette salle d'attente qui ressemblait à une antichambre de maison close. (Bugul, 2009, p. 66)

La description de ce lieu censé garder le secret des femmes tombées enceintes en dehors du mariage, fait apparaître non seulement une intimité personnelle mais aussi l'intimité collective de toutes les femmes.

Dans cette salle d'attente où je me rendais compte que les femmes, toutes les femmes, avaient le même destin. (Bugul, 2009, p. 66)

C'est deux scènes sont des images de la déception de la narratrice dans des espaces appartenant à une terre censée être promise. Ce qui constitue une opposition entre des représentations mentales sur des espaces promis et la réalité choquante.

Je retournai dans la petite chambre et tout y était toujours à sa place. Elle semblait avoir été faite par un service invisible qui n'avait laissé aucune trace. Je commençais à essayer les vêtements que j'avais achetés, les colifichets. Je mettais au point mon programme. Il fallait que j'aille à l'école où je devais poursuivre mes études, trouver un moment pour rencontrer la jeune fille zaïroise à la voix d'enfant et aller voir des compatriotes dont on m'avait dit qu'ils se trouvaient là depuis un an ou deux, et puis marcher encore dans les rues pour essayer de comprendre pourquoi les habitants de ce pays ne voulaient pas me reconnaître et pourquoi ils ne me saluaient pas. (Bugul, 1994, p. 61)

Le retour à la chambre symbolise le retour au point de départ, et tout va recommencer du néant. Tout a été essuyé pour neutraliser les actes de la narratrice. Et avec raison, elle va essayer de comprendre les vraies causes pour lesquelles elle n'a pas été acceptée.

L'école est un espace de transmission d'un savoir et de connaissance d'autres espaces représentés comme des issues vers la libération. Des rêves se sont construits autour de ces espaces.

I.5.2. Terres de Blancs

L'Occident est alors un espace qui peut offrir un homme blanc. Ce désir peut être comblé par une relation à un blanc et à un âge précoce :

Adolescente dans mon pays, je cherchais toujours à sortir avec un blanc. A quatorze ans je sortis avec un Français qui faisait son service militaire. Je l'avais connu la veille de son départ ; nous avons passé une journée entière, vivant ce qu'on croyait être l'amour et c'était cela. (Bugul, 1994, pp. 63-64)

Mais sa relation avec un homme blanc en Occident n'a pas réalisée ses rêves. Une relation qui lui a causée l'amertume d'un enfant non désiré. A ce stade, elle a fait un retour vers le temps de la perte de son innocence, une pensée à travers laquelle, elle s'est rendue compte qu'elle n'est plus en sa terre promise.

J'étais sortie me perdre dans les rues sombres de ce quartier de la gare de Luxembourg. Devant un chantier, je repensai à tout ce qui m'était arrivé depuis que ma virginité qui me rattachait à toute une génération, de mœurs et de traditions s'était envolée avec mon professeur d'histoire. (Bugul, 1994, p. 73)

Devant la déception et face à sa situation d'amertume, la narratrice dresse des images de la séparation de cet état. L'origine de ses maux relève d'un passé dans son pays. Ce qu'elle représente c'est l'accusation de système traditionnel rattaché à toute sa génération. Le professeur d'histoire fait signe de l'école française dans son pays où elle a appris que l'Occident est la terre où elle pourrait réaliser ses rêves. Elle cherche des voies de libération et d'émancipation.

I.5.2.1. Une issue libératrice

Le monde extérieur est un univers de liberté pour les hommes qui peuvent établir des relations libres avec d'autres femmes. Jean est un personnage masculin qui s'autorise des rires, des rencontres et des sorties, choses pour lesquelles la narratrice n'éprouvait pas un grand intérêt. Le rapport féminin/masculin, dans ce cas de figure, se construit dans l'espace public autour du permis et du voulu. La préférence de la narratrice, puiserait sa source de la construction d'un habitus féminin ancestral : celui de rester à la maison.

Jean parlait, riait avec d'autres femmes, sortait avec elles, passait une partie de la nuit avec elles,

« pourquoi n'en fais-tu pas autant ? » disait-il.

J'étais choquée.

« Je ne m'ennuie pas avec toi, répondais-je,

- Ce n'est pas question de s'ennuyer, c'est une question de vivre libre, de faire ce que tu veux.

- pour moi, faire ce que je veux, c'est justement rester à la maison, lire, écrire, attendre et je ne m'ennuie pas ; j'aime rester ainsi. (Bugul, 1994, p. 85)

Si la liberté de Jean est à l'extérieur, celle de la narratrice est à l'intérieur. Leurs envies se résument en une série d'oppositions : rire/lire, parler/écrire et sortir/attendre. Lire et écrire sont deux activités qui constituent le propre des intellectuels et des artistes, et c'est une issue vers sa libération. Les relations de la narratrice qui permettent son épanouissement ce sont sa relation avec les artistes :

La vie des artistes ! Ce fut une nouveauté pour moi. (Bugul, 1994, p. 85)

Bien que par moments, elle était prise par des traditions référentielles, elle insiste à mener une nouvelle vie Occidentale :

Je jouais tellement le jeu de l'Occident. (Bugul, 1994, p. 85)

Il est question de remplacer les traditions ancestrales par une vie en Occident, et le mot « jeu » exprime que la narratrice voulait assimiler un rôle qui n'était pas le sien, cet espace, certes plus libérateur que celui des origines, mais il n'a pas donné pour autant la satisfaction pour la narratrice :

Les petits oiseaux dans le jardin, le vent qui montait du parc avec toutes les odeurs de la nature me donnaient envie de sauter, hurler comme un enfant n'ayant mal nulle part. Les journées et les nuits étaient de découvertes et de rencontres. Je n'en étais pas pour autant satisfaite ; au fond de moi je cherchais l'explication de ce vide qui m'emplissait. (Bugul, 1994, p. 85)

Son retour au pays des origines fut à l'occasion de la mort de son père, ce qui a permis à la narratrice de faire un retour vers son espace d'origine. La vie de liberté

momentanée en Occident n'a pas satisfait la narratrice, son pays d'origine aussi ne lui accordera pas le sentiment de satisfaction nécessaire pour la réalisation du rêve éternel :

Je m'étais rendue dans mon pays à l'occasion du décès du père, enterré depuis un mois déjà. J'y passai quinze jours de mélancolie à me dire que ce n'était pas non plus là que je trouverais le rêve éternel. Il fallait faire demi-tour et laisser reprendre l'éternel supplice. (Bugul, 1994, p. 115)

Ainsi la narratrice se trouvera déchirée entre deux lieux qui ne lui apportent pas le bonheur, l'Occident avec sa liberté qui ne la séduit plus et le Sénégal avec ses traditions qui l'étouffent.

I.5.2.2. Le narcissisme d'un homme

Pour la narratrice, la rencontre de Y. en Occident est une rencontre à la fois de deux espaces distincts, celui du Sénégal et de l'Occident, mais en même temps une rencontre de deux discours et de deux êtres : féminin et masculin.

Selon la théorie postcoloniale, le rapport Masculin/Féminin, d'un point de vue dominant/dominé, peut être rapproché à celui du colonisateur et du colonisé, un masculin dont le discours est libéré par rapport à un féminin soumis.

I.5.2.2.1. Un fils et sa mère

L'accès au lien du couple Y. et la protagoniste du roman *Cendres et braises* se réalise à partir du lien entre deux espaces. Dans *Cendres et braises*, Y. a une relation particulière avec sa mère :

Maintenant Y. dormait chez sa mère, après être resté tard avec moi rue des Grands augustins. [...] Cette situation ne pouvait durer et il avait proposé que nous dormions chez sa mère pour éviter un constat d'adultère rue des Grands-Augustins. [...] Ainsi je fus réellement présentée à la mère, mais elle ne me fit aucun accueil spécial. (Bugul, 1999, p. 97)

L'accueil attendu n'a pas été chaleureux, et la narratrice était déçue encore une fois, mais cette fois-ci de la femme Occidentale, la mère de Y. qui, tout en sachant que la

narratrice n'était que la maîtresse de son fils, ne voulait d'elle que l'aimer et le servir, ce qui rejoint le rôle traditionnel qu'en attend d'une bru :

j'étais avec son fils, je l'aimais, je le servais. C'était suffisant pour elle. (Bugul, 1999, p. 97)

Le maintien de contact entre les deux espaces passe par le maintien de la relation de la narratrice avec Y.

I.5.2.2.2. Un homme et ses femmes

L'agressivité de Y. envers sa femme a fait peur à la protagoniste de *Cendres et braises*, en lui racontant qu'il avait mis du sucre dans le moteur de sa femme :

il me faisait peur en agissant de la sorte et quand il me racontait ses procédés, je lui en voulait profondément. (Bugul, 1999, p. 98)

Avec le temps, Y. exige plus d'amour à la narratrice :

Je me trouvais dans une situation délicate et désormais Y. m'obligeait à l'aimer plus que jamais. (Bugul, 1999, p. 98)

La narratrice se soumet à la volonté de l'homme, l'amour devient alors une arme pour prévenir l'agressivité de Y., c'est ainsi que s'impose un sentiment particulier d'amour chez cette femme, c'est une forme de fuite en avant, lorsqu'elle se sentait impuissante :

Que pouvais-je faire ? (Bugul, 1999, p. 98)

Même quand la violence de Y. est dirigée vers la narratrice, elle essayait de lui trouver des excuses et des explications, jusqu'au moment où elle fait face à la réalité, Y. souffrait de troubles de comportement et de narcissisme. Le trouble de la personnalité narcissique³ est assez présent à travers des moments de récits où la narratrice souffre du comportement violent envers elle :

³ Andrew Skodol (2010) affirme que : Le trouble de la personnalité narcissique est caractérisé par un sentiment constant de supériorité (mégalo manie), un besoin d'être admiré et un manque d'empathie.

Il me battait à plusieurs reprises et très sauvagement sous n'importe quel prétexte.
(Bugul, 1994, p. 98)

Y. avait les symptômes d'une personne arrogante qui avait un besoin incessant d'être admirée.

Y. commençait à se montrer très violent avec moi. Il me battait à plusieurs reprises et très sauvagement sous n'importe quel prétexte. Je me disais que c'était le choc dû au procès et l'abus de l'alcool.

Finalement je dus me rendre à l'évidence : Y. était un violent clinique. (Bugul, 1999, p. 98).

La violence est contrariée par un discours apaisant qui cherche à trouver des terrains d'entente entre la narratrice et Y., ce dernier :

il était allé jusqu'à me demander si je ne connaissais pas parmi mes compatriotes ou connaissance quelqu'un qui pourrait la [sa femme] défigurer. (Bugul, 1999, p. 99)

Y. devient de plus en plus violent à un point où sa réalité et ses représentations sur les compatriotes de la narratrice commencent à être dévoilées. Y. considère que les arrivistes d'un espace africain sont très violents alors que :

Mes pauvres connaissances, des gens qui ne s'intéressent qu'à l'amour et ne luttaient que pour le règne de la non-violence. (Bugul, 1999, p. 99)

Cette méconnaissance est le reflet de l'éloignement des deux espaces africain et occidental et l'écart qui existe entre un homme occidental violent et une femme africaine amoureuse et non-violente.

La relation de la narratrice et d'Y. a échouée et elle n'a pas pu résister face à l'écart entre les aspirations de chacun, et face à la distance qui sépare deux espaces différents dans leur façon de voir le monde, l'amour n'a pas pu les réunir durablement :

J'aimais Y. et je faisais tout mon possible pour le supporter, mais inévitablement nous nous accrochions. (Bugul, 1999, p. 127)

Le verbe « supporter » résume la situation en une inadéquation entre les deux êtres :

nous venions de passer cinq années ensemble ; cinq années de drames, de tourmentes, de joie aussi mais le bout de tunnel n'était toujours pas visible. (Bugul, 1999, p. 105)

Les horizons de la relation ne sont plus clairs, ce qui fait plonger la protagoniste dans l'incertitude et l'insécurité.

I.5.2.3. Un retour aux origines

La séparation était alors inévitable, c'est la solution entreprise par la narratrice. Il s'agit d'une séparation douloureuse dans l'espace du moment que la narratrice a décidé de rentrer chez-elle :

Le retour récupérait mal [...] La ville me récupérait mal quand j'étais arrivée. (Bugul, 1994, p. 103)

La situation a empiré avec Y. à un point où l'ultime solution offerte à la narratrice est le retour au pays de ses origines comme un espace de paix et de réconciliation. Elle raconte dans une autre scène que ce qu'elle a subi en Occident est inoubliable :

La rencontre avec le Marabout me permis plus de raconter [...] Il me serait impossible d'éliminer de ma vie ce vécu d'ailleurs et j'avais besoin de me passer en revue pour me sentir entièrement à l'aise ici. (Bugul, 1994, p. 107)

Les deux indices spatiaux « ailleurs » et « ici » évoquent un écart dans le vécu de la narratrice, un malaise et une aise s'opposent entre l'Occident et le pays des origines et une opposition se réalise entre les deux hommes : Y. et le Marabout. Le premier caractérise la déception et le deuxième pourrait devenir le garant de la paix de la narratrice. Il s'agit de chercher un autre espace.

I.5.2.3.1. Un lieu pour se retrouver

Le 'retour' et l'arrivée' sont les signes d'un déplacement dans l'espace à la recherche d'une personne qui la comprendra :

J'essayais de me discerner ceux qui semblaient me comprendre et je me rendais compte que ceux-là mêmes se trouvaient dans des situations plus dramatiques encore. Je découvrais que les problèmes de conscientisation, de dramatisation,

les pulsions de mort variaient beaucoup selon des critères spécifiques propres à un environnement socioculturel précis. La capacité de ces gens à assimiler leurs angoisses et leurs névroses était effarante. (Bugul, 1999, p. 103)

Mais la réalité de l'incompréhension de cette femme est universelle du moment que sa situation demeure plus dramatique que celle des autres, elle n'avait pas d'autres lieux où aller et elle devait vivre une situation qui lui a été imposée :

Ce n'était pas ici que je voulais venir, mais je ne savais plus où aller. (Bugul, 1994, p. 106)

La narratrice a essayé de se retrouver dans cet espace ancestral, en revenant chez elle, pour se reconnecter à l'univers de ses origines, dans une tentative pour affirmer ce côté de sa personnalité :

J'avais vraiment essayé de jouir des droits inaliénables que me conféraient ma naissance, mon sang, ce que j'avais acquis comme culture c'est-à-dire toutes les vibrations perçues et retenues. [...] Sincèrement je tenais à retrouver l'atmosphère des origines (Bugul, 1994, p. 106)

La narratrice refuse l'aliénation avec les blancs en Occident et elle opte pour sa réhabilitation avec ses origines. C'est le sentiment de la déception et de tout un monde de malaise qu'on peut retenir puisque il s'agit d'une question d'atmosphère que la narratrice aspire à retrouver à côté du Serigne.

I.5.2.3.2. Un harem africain

L'arrivée à la concession de Serigne est un autre point de départ pour le récit, dans un espace gouverné par le marabout qui représente le pouvoir patriarcal par excellence. C'est un espace où la femme ne peut avoir qu'un « seul » destin : La concession, ce qui arrivera à Rama une des protagonistes du roman *Riwan ou le chemin de Sable* :

Le cheval s'arrêta devant la concession. Il ne tenait pas en place, battait des sabots comme dans une exécution de danse, reniflant bruyamment : il attendait que nous descendions de la calèche pour retrouver le destin que l'homme avait deviné en lui en le domestiquant. (Bugul, 1994, p. 5)

L'espace dans le roman *Riwan ou le chemin de sable* est principalement sexué dans la mesure où la chambre de Serigne a des fonctions multiples : Elle est une salle à manger, un lieu de rencontres des visiteurs, une chambre à coucher...c'est dans cette dimension où se mêlent l'extérieur et l'intérieur.

Un autre espace à côté de la chambre de Serigne est celui de la cour qui rassemble plusieurs femmes, mais le passage de cette cour à la chambre est strictement interdit :

Il faut dire que ces femmes, souvent oubliées par le corps de leur époux, n'avaient pu assouvir depuis plusieurs années, leur envie de passer de l'autre côté de rideau. (Bugul, 1999, p. 89).

C'est le statut d' 'épouse' qui a soumis ces femmes à la loi du marabout et non pas leur lieu d'existence du moment que Bousso Niang :

N'était ni la fille du Serigne, ni son épouse, était ainsi libérée de l'appartenance à une structure familiale codée et codifiée par des attitudes et des comportements rigides et figée. (Bugul, 1999, p. 88)

Cette femme pouvait se déplacer librement et accéder à la chambre de Serigne. La relation avec l'homme appelle au respect de ses lois. L'espace des femmes est surveillé, elles ne peuvent quitter la cour qui leur a été réservée que pour rejoindre le Serigne au lit ou pour le servir.

Il s'agit de deux espaces masculin et féminin distincts. Cette séparation spatiale et sexué implique aussi une exonération de toute responsabilité financière et matérielle. A ce stade, légitime de s'interroger sur la nature de la relation du féminin au masculin, quel est le secret derrière l'acceptation de cette situation de la part des femmes ? La narratrice affirme à ce propos :

L'acte, le fait, n'était pas important. Ce qui comptait, c'était la soumission. Les épouses du Serigne étaient plus motivées par la dimension spirituelle du lien conjugal, seul véritable enjeu de la relation. (Bugul, 1999, p. 135)

Les limites de l'espace s'harmonisent avec les limites de la relation des épouses avec Serigne, et la spiritualité comme enjeu unique et essentiel a imposé l'acceptation d'un lieu surveillé et restreint.

I.5.2.3.3. Une femme pour tout changer

Le personnage de Rama rentre en scène pour bouleverser l'ordre spatial. Contre la loi de Ndigueul, elle désobéit aux conseils donnés par ses parents, avant de rejoindre la concession du Serigne :

Sois une femme soumise.

Plie-toi à la volonté de ton mari.

Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas.

Que tes yeux ne voient rien.

Que tes oreilles n'entendent rien.

Que ta bouche ne dise rien.

Que ton pied soit court.

Que ta main soit courte

Sois sourde, muette et aveugle. N'oublie pas, soumets-toi à sa volonté.

C'est ainsi que tu auras la Baraka, ce sera ton droit d'entrée au Paradis. (Bugul, 1999, p. 57)

Rama franchit l'espace de la cour, c'est un acte qui symbolise la désacralisation de la norme de la famille ancestrale. Le déplacement d'un espace féminin à un autre masculin est une transposition de l'intérieur vers l'extérieur et de dedans vers le dehors. Ainsi, cette transgression de l'espace est une transgression des traditions, et la femme qui osait le faire risquer une véritable excommunication sociale surtout :

Vivre, c'était vivre en conformité avec les règles qui régissaient les conduites dans son environnement, son milieu, son espace de vie [...]. Ou alors vouloir se rebeller, rejeter toutes ces considérations, par défi, qu'il soit intellectuel ou autre, ou gratuitement, sans rien proposer à la place, ce qui revenait à se condamner à une mort certaine. Non pas à une mort physique, mais à une mort mentale, sociale, culturelle, si on voulait continuer à vivre au sein de communauté. (Bugul, 1999, pp. 51-52)

La narratrice aidera Rama à se réconcilier avec elle-même, à se construire un espace d'épanouissement et de liberté. En même temps elle a pu créer un modèle qui peut agir en faveur d'une reconstruction du rapport Féminin/Masculin.

Un jour, de la cour de l'épouse altière du Serigne, elle aperçut furtivement l'homme [...] Rama était de plus en plus « envahie » par cet homme. [...] Rama voulait cet homme, [...] l'un et l'autre se retrouvèrent dans l'enclos. (Bugul, 1999, pp. 207-208)

Les multiples rencontres avec un homme étranger de la concession ont créé chez Rama des sentiments envers cet homme, elle le désire. Il s'agit d'une transgression des normes de la concession pour constituer un projet de départ :

Un matin donc, pendant mon absence, Rama disparut. (Ken Bugul, 1999, pp. 207-208)

L'homme étranger a remplacé le Serigne pour ainsi construire un autre couple en dehors de la concession. Deux espaces s'opposent dedans/dehors pour faire écho à l'opposition de deux couples dont la conception est différente : la première imposée et la deuxième est réalisée par choix.

Le récit peut être un appel aux autres femmes afin de tracer des pistes qui supprimerait, ou au moins minimiserait, l'ampleur de la domination masculine. Dans son analyse du roman *Riwan ou le chemin du sable*, Antje Zietchen affirme à la fin de son article qu'à l'instar de sa protagoniste, Ken Bugul :

Réussit à négocier un espace réconciliateur où s'estompent les oppositions binaires préconçues telles que Afrique/Europe, féminin/masculin, privé/public. Cette zone intermédiaire, symbolisée par le chemin de sable, se révélera comme milieu dynamique d'où la narratrice cherche à mobiliser ses compatriotes et à inspirer des changements. (Zietchen, 2006, p. 13)

I.5.2.4. Des espaces évocateurs

Le baobab fou, *Cendres et braises* et *Riwan ou le chemin de sable* composent la trilogie de Ken Bugul qui raconte une seule vie et dont les espaces sont significatifs d'un malaise, d'une désillusion et d'une amertume.

I.5.2.4.1. D'un lieu à un autre

Le déplacement d'un lieu à un autre n'est qu'un passage d'une période de vie à une autre. Le commencement était un voyage d'une terre à une autre :

Ce matin-là, nous nous faisons nos adieux.

Je partais.

Les autres restaient.

Je partais très loin. Je m'arrachais pour tendre vers le nord.

Le nord des rêves, le nord des illusions, le nord des allusions.

Le nord référentiel, le nord terre promise. (Bugul, 1994, p. 39)

Le retour au pays natal est une image qui illustre l'attachement de Ken Bugul à un espace où elle a vécu son enfance, il s'agit d'un retour vers les origines et vers les sources. La relation à l'espace est une relation à la mère avant qu'elle soit une relation à la terre. L'identité de la narratrice coïncide avec l'appartenance à un espace :

C'était dans ce village que je revenais après des années et des années à l'étranger. [...] Revenir à la Mère, revenir aux origines, revenir aux sources des choses, revenir dans l'environnement, revenir dans l'atmosphère, revenir au familier, revenir pour la confrontation. (Bugul, 1994, p. 33)

Le roman de *Riwan ou le chemin de sable* débute avec un ordre temps-événement-lieu avec un style haché :

Un lundi.

Jour de marché.

A Dianké. (Bugul, 1999, p. 9)

Cependant, au cours des événements du récit, le même jour est évoqué, mais cette fois-ci avec plus de richesse verbale, ce qui dénote de l'état de la narratrice qui retrouve de plus en plus ses marques :

À présent, dans la cour des femmes, les éclats de voix étaient atténués, les positions étaient corrigées, les visages et les faces ne riaient plus bruyamment, mais souriaient avec douceur.

-Quel jour sommes-nous aujourd'hui ? demanda le Serigne.

-Lundi, répondis-je et j'ajoutai :

- C'est jour de marché.

- Ah ! C'est lundi que les djinns se réunissent quelque part au Maroc ou en Inde, lança-t-il tout naturellement. (Bugul, 1999, p. 28)

Le lundi est porteur d'une représentation maraboutique le classant comme une journée des djinns. Il s'agit d'une source de peur non identifiable et par conséquent il y a l'apparition d'un danger inconnu. Mais personne n'ose demander au Serigne comment sont les djinns :

J'avais envie de demander à quoi ressemblaient physiquement les djinns, mais je m'abstins. (Bugul, 1999, p. 28)

C'est à ce stade qu'on peut donner un sens à la répétition du mot « lundi » qui représente une obsession envers cette journée. Lundi est un obstacle qui délimite les mouvements des femmes et qui exprime une valeur qui impose la soumission au Serigne. Le motif de lundi se construit dans un espace bien déterminé « à Dianké » représentant un pivot sur lequel tournent les mouvements de Rama dans le récit.

1.5.2.4.2. Un nouvel ordre

A la fin du roman, l'ordre premier sera bouleversé pour prendre une autre forme et une autre succession : espace-événement-temps. Cette hiérarchisation de ces trois concepts exprime un gain de cause et une réussite à remettre les pendules à l'heure :

A Dianké.

Jour de marché.

Un lundi. (Bugul, 1999, pp. 218- 220- 222- 223)

Dianké est un espace réel où évoluait Rama, le « jour » s'oppose à la nuit et le « marché » peut faire référence au verbe « marcher » tandis que le « lundi » est l'objet qu'il faut franchir et qui renvoie à la peur de l'inconnu et au danger fictif. Le

verbe « marcher » fait appel à un piéton, ce dernier, en marchant, crée son propre espace tout en maîtrisant ses actes, marcher doucement ou rapidement, aller tout droit ou faire des détours, faire des raccourcis ou allonger le parcours. Il s'agit donc de faire un choix et fabriquer un espace qui lui conviendra.

L'ordre des mots dans la citation : « A Dianké. Jour de marché. Un lundi » symbolise une correction, un réaménagement, une remise à l'ordre de la dualité du Féminin/Masculin. Quand on marche, on quitte un lieu pour regagner un autre, on s'éloigne d'un espace pour s'approcher d'un autre. Changer d'espace c'est changer de position.

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le speech act) est à la langue ou aux énoncés proférés. [...] Il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) : c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parler est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteur. (de Certeau, 1980, p. 148)

Le roman se ferme sur une inversion de la situation du Féminin/Masculin :

Ce matin, dans le puits de marché de Dianké, fut repêché le corps inerte et déjà gonflé du jeune homme grand et mince. (Bugul, 1999, p. 222)

Alors que ce même puits a connu le même événement :

C'est dans ce même puits que la fille de la mauresque s'est jetée quand cette dernière a ouvertement accusé son mari d'être l'amant de leur fille. (Bugul, 1999, p. 223)

Ces supposés suicides offrent une lecture égalitaire entre le masculin et le féminin, tous les deux sont faibles devant la douleur, qui fait d'eux des êtres en chair et en os et surtout en émotions.

II. Des lectures latentes

Les romans de notre corpus d'analyse présentent des espaces différents qui varient entre l'ouverture et la clôture. Les lieux restreints et vastes donnent des sens aux romans et des émotions aux personnages. Le choix de lieu par les romancières contribue à l'accès aux aspects symboliques.

II.1. D'enfermement et d'ouverture

L'enfermement est un thème assez présent dans les romans du corpus. Le concept renvoie à une double signification : enfermement corporel et enfermement mental et les deux enfermements sont à la fois en relation de cause et de conséquence. L'enfermement corporel peut être la cause ou la conséquence d'un enfermement mental.

Selon *Le Grand Larousse Encyclopédique*, le verbe enfermer veut dire : « Placer, maintenir dans d'étroites limites qui empêchent de se développer librement ; maintenir dans une situation contraignante ». D'après cette définition, l'enfermement du personnage signifie sa mise en demeure dans un espace étroit sans pouvoir se déplacer librement.

Les limites de l'enfermement sont des espaces où se déroulent les manifestations des personnages mais donnent des significations et des représentations relatives aux actants. Ces espaces contribuent à la construction du récit et à son agencement. Les lieux sont alors des repères qui déterminent le cadre spatial des événements.

Le lieu clos symbolise l'enfermement et le lieu ouvert symbolise l'action dans le roman. Les éléments spatiaux soumis à l'analyse sont porteurs des significations sur l'état d'esprit des personnages. Les deux espaces les plus présents dans les romans du corpus sont la maison et plus particulièrement la chambre comme un espace clos, et la nature et plus spécifiquement la mer comme un espace ouvert, la fenêtre demeure l'élément intermédiaire entre les deux espaces.

Le déplacement entre les deux espaces constitue un passage d'un état à un autre et une tentative de se libérer et de s'affirmer comme une identité à part entière. Cette transposition de lieux chez les femmes est une prise de risque contrôlée par l'homme et voire même sanctionnée par lui.

Les verbes « sortir », « quitter », « abandonner », « partir », « voyager » expriment bel et bien le déplacement d'un lieu vers un autre. Nadia sort de sa maison vers la mer, Dounia quitte la maison parentale, Cixous abandonne sa condition féminine, Nora et Olivia partent à la recherche d'un amour et la narratrice de Ken Bugul voyage vers l'Occident : sa terre promise. Cette représentation des mouvements féminins respectivement dans les romans : *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey, *Un homme ça ne pleure pas* de Faïza Guène, *Dedans* d'Hélène Cixous, *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert et *Le baobab fou* de Ken Bugul, est commune aux cinq romancières dans leurs façons de représenter la condition féminine et son opposition à celle de l'homme.

La description des espaces fermés comme la chambre ou la maison est une façon d'extérioriser les sentiments profonds des narrateurs-trices. Les espaces clos relèvent de l'intimité qui se dévoile à partir de la description de la chambre ou de la maison, c'est pour cette raison que la psychanalyse s'intéresse à ce type de présentation des espaces intimes dans les récits, car ils sont associés à la dimension inconsciente liée aux rêves et aux souvenirs, notamment pour Bachelard :

Le pittoresque excessif d'une demeure peut cacher son intimité. Les vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d'un fidèle onirisme, répugnent à toute description. Les décrire, ce serait les faire visiter...La maison première doit garder sa pénombre. Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme. (Bachelard, 1957, p. 220)

Décrire un lieu dans un roman c'est le visiter par le lecteur et par conséquent c'est un accès à l'intime de l'occupant. Les espaces clos s'ouvrent sur les rêves qui se nouent à l'intérieur et le secret qui se cache à l'intérieur s'extériorise. Ce qui rend l'importance attribuée à l'espace dans les récits une tâche psychanalytique par excellence.

II.2. Symbolique de la chambre

Le recours à la chambre dans la littérature féminine est très fréquent. C'est un objet d'expression d'un sentiment profond. La chambre peut représenter un point de départ pour une quête souvent compliquée. C'est là où s'effectue la planification d'un

parcours littéraire faisant sortir les protagonistes de l'obscurité vers la lumière, de la solitude vers la vie du groupe, de l'isolement vers l'incorporation, de l'unicité vers la multiplicité et de l'intérieur vers l'extérieur. Comme le précise Greimas, la chambre en tant qu'espace pourrait évoquer complètement autre chose :

Tantôt morphique, tantôt métaphorique, le recours à la notion d'espace en littérature est pratique courante. Ce fait s'explique, entre autre, par la prédisposition du langage spatial à 'pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace'. (Greimas, 1976, pp. 130-131)

Dans la littérature féminine, l'auteure immobilise des personnages féminins dans leurs chambres pour affirmer une satisfaction chez elles ou une incapacité de s'en sortir, mais généralement, elle les dote d'un pouvoir qui veut s'exhiber devant d'autres pouvoirs.

Le retour de la narratrice de Ken Bugul à ses origines se caractérise par le retour à la chambre dans *Cendres et braises*. La chambre est une pièce de refuge, où la narratrice revient sur les habitudes qui rentre dans le code culturel de son pays :

Je déposai les bagages dans la chambre de la Mère : cette pièce où j'avais vécu une partie de mon adolescence, cette pièce où ma mère s'était réfugiée quand elle avait quitté la maison du père. Elle était venue se réfugier ici chez la grand-mère. (Bugul, 1994, p. 8)

La disposition des chambres dans *Les fous de Bassan* renvoie à la supériorité masculine représentée dans le confort qui y existe. La chambre est un lieu de construction des rêves :

Stevens mouillé de pluie. Mes parents l'ont trainé dans la chambre voisine, déshabillé et séché, couché dans le grand lit... [...] Ce soir-là, Olivia refuse de partager mon lit dans la chambre des filles. Elle préfère dormir par terre, sur le petit tapis [...]. Je la gêne comme elle me gêne. Ses rêves agités tout contre mon lit. (Hébert, 1982, p.133)

La narratrice de *Dedans* d'Hélène Cixous, présente la chambre comme un espace sexué. Après la mort de son père et le départ de sa mère elle est restée seulement avec son frère dans la maison paternelle. Elle annonce que l'espace pour eux a perdu de son étendue :

Nous serions privés d'étendue, mais non pas d'horizon. On peut s'habituer à la petitesse de la terre quand on voit le ciel sans limite. [...]. Chacun de nous avait sa chambre. Les chambres se tournent le dos. Chacun chez soi. La chambre de mon père et ma mère est à nous maintenant. (Cixous, 1986, p. 14)

Faiza Guène dresse le motif de la chambre dans *Un homme ça ne pleure pas* comme un isolement et une séparation entre la mère et Dounia au cas de dispute. Mais à force d'être en conflit permanent, Dounia claque la porte de la chambre comme un signe de refus et pour mettre fin à la discussion avec sa mère et comme symbole de colère :

Départ en trombe vers la chambre sans porte.

« T'as pas de cœur, maman ! Pas de cœur !! »

S'il y avait eu une porte, c'est certain qu'elle aurait claqué de nouveau. (Guène, 2014, p. 20)

La porte sans porte pourrait être le symbole des possibilités permises ou encore que toutes les probabilités sont à penser. Dounia est ainsi observable, vue et contrôlée par les membres de sa famille en lui interdisant toute sorte d'intimité, et son départ est un acte de rébellion contre cette mise sous surveillance.

C'est avec le départ de Dounia que l'absence de la porte de chambre prend un sens. Claquer la porte plusieurs fois peut renvoyer aux multitudes tentatives de se débarrasser du traditionnel dicté par la mère. Contrairement à la fermeture de la chambre de Nadia dans *Au commencement était la mer* qui était fermée :

Derrière les volets fermés, l'aube a envahi la plage. Des lueurs timides se glissent dans la chambre, sur les motifs délavés des carreaux, et strient de rais plus pâles le visage de Fériel profondément endormie.

Nadia s'attarde un moment à la regarder. (Bey, 1996, p. 9)

La chambre de Fériel et Nadia contient deux figures féminines, l'une endormie faisant référence à la passivité et l'indifférence envers le système qui règne, et l'autre réveillée. La chambre est un lieu de refuge et d'intimité pour Nadia, c'est à l'intérieur qu'elle pourra s'exprimer et dire l'amour sans le pouvoir faire :

Plus tard dans le secret de sa chambre, elle trouvera- mais pour elle, pour elle seule, les mots pour dire l'amour qu'elle ne sait pas faire. Elle les dira puisque personne ne peut les entendre. (Bey, 1996, p. 106)

La chambre dans les romans du corpus se trouve à la croisée des chemins des récits. D'abord elle constitue un point commun entre les récits, ensuite elle constitue l'intime des personnages féminins à lequel elles reviennent après chaque déception. En outre il s'agit d'une pièce de refuge et de construction des projets. Enfin elle renseigne sur l'état psychologique des figures féminines. Les récits se conceptualisent selon la disposition des personnages féminins dans l'occupation de leur chambre. La présence de cet élément spatial (la chambre) évoque l'enfermement qui peut trouver ses sources dans le complexe de castration.

Entre l'intérieur et l'extérieur existe une représentation traditionnelle sur la liberté de l'homme et l'enfermement de la femme. Ainsi la chambre reflète un état d'âme, un emprisonnement et une mise à l'écart comme elle reflète une tentative de rébellion contre cette disposition spatiale, contre le mâle.

Il s'agit d'une conception omniprésente dans les récits du corpus dont le motif de la fenêtre de la chambre est le symbole d'une distinction entre les deux sexes. Ce qui fait transporter le regard à travers la fenêtre du singulier vers l'universel. L'espace de la chambre est une stratégie narrative par laquelle l'auteur représente le lien entre le monde du personnage, son espace corporel et familial, et le monde extérieur, espace collectif :

L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur. (Christiane Achour et Simon Rezzoug, 2005, p.208).

La fenêtre est alors une jonction entre le monde de dehors et celui de l'intérieur et la spatialisation des personnages dans les récits dresse des images entre l'interdit et le permis, entre le libre et prescrit et entre le masculin et le féminin. Le regard à travers la fenêtre est alors une conception traditionnelle qui assure la jonction du monde intérieur de la femme au monde extérieur de l'homme.

II.3. La nature libératrice

La maison est un emprisonnement pour Olivia du moment qu'elle est incapable d'exercer des fonctions autre que le ménage et les travaux concernant les maies de sa famille, contrairement à ce qu'elle fait en mer. Cette dernière, pour Olivia est un lieu de liberté tout comme pour Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey. Mais la différence réside dans l'accessibilité aux deux filles : Olivia est plus accessible à la maison, tandis que Nadia est plus accessible en mer.

Je me suis mis cela dans la tête, de vivre la tempête jusqu'au bout, le plus profondément possible, au cœur de son épicentre, semblable à un fou que je suis, jouissant de la fureur de la mer et m'y projetant, délivré de toute pesanteur, comme un bouchon de liège. (Hébert, 1982, p. 102)

Dans la mer Nora peut respirer facilement. Sur terre, elle ne peut prononcer aucun mot. Sa voix n'a aucun écho dans une société patriarcale. La vie ne peut être dégustée qu'en mer.

Dans une autre vie j'ai pu séjourner longtemps dans la mer, sans avoir besoin de respirer, les poumons pas encore dépliés, semblable à quelqu'un qui bloque sa respiration terrienne et se laisse aller aux délices de l'existence sous-marine. (Hébert, 1982, p. 116)

La rencontre de Nadia avec la mer, espace de liberté absolue, se fera de manière secrète :

Nadia se lève. Elle enfle ses vêtements.

Elle sort de la chambre. Doucement, très doucement, elle tire la porte derrière elle. Sur la pointe des pieds, elle traverse le patio immobile, dans le clair-obscur.

Instants volés de ses rencontres secrètes avec la mer. (Bey, 2003, pp. 9-10)

La narratrice de Ken Bugul n'est pas la bienvenue, elle sent le rejet depuis son premier jour d'être en vie. Ni le père, un vieux de 85 ans, ne peut lui assurer son bien-être, ni la mère ne peut lui offrir la tendresse, seulement l'ombre du baobab lui offrait l'imagination :

Le baobab et le soleil. Le soleil et le baobab. L'imagination et la conscience qui s'entrechoquaient sous le baobab brusquement, ce baobab complice et immense. (Bugul, 1984, pp. 36-37)

Le baobab est la seule source d'inspiration, face au silence qui est partout dans ce village, il pouvait briser ce silence et combattre la chaleur du soleil. C'est ainsi qu'un élément de la nature qui est l'arbre qui s'est présenté comme un lien au pays, aux sources et aux origines. Il offre une opportunité de se libérer des normes familiales étouffantes.

Le baobab le seul refuge qui accorde l'accueil chaleureux à la narratrice au moment où la société l'a rejetée. La mort du baobab est aussi significative de l'absence de l'accueil et de réception. La longue absence de la narratrice est considérée comme le rendez-vous raté qui a causé une immense tristesse chez le baobab :

J'avais pris rendez-vous avec le baobab, je n'étais pas venue et je ne pouvais pas l'avertir, je n'osais pas. Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde tristesse. Il devint fou et mourut quelque temps après. (Ken Bugul, 2009, p. 222)

Le seul ami dont ses sentiments s'harmonisent avec ceux de la narratrice. L'absence a causé la mort, comme si sa vie dépend de la présence de la narratrice. Il était debout avec ses branches pour le bien de la protagoniste du *Baobab fou*. Ce qui implique à dire que le départ vers l'Occident est en réalité une folie. Non seulement le baobab était symboliquement triste à cause du départ de la narratrice mais aussi :

ce baobab témoin et complice du départ de la mère. (Ken Bugul, 2009, p. 222).

C'est ainsi que le départ de la mère a créé un déracinement et un abandon. Le baobab est témoin et symbole de ce détachement, il est complice. Il représente un élément de la nature qui participe activement à la liberté la narratrice tout comme la mer pour Olivia et Nora dans *Les fous de Bassan* et Nadia dans *Au commencement était la mer*.

L'iris, une fleur née hors saison et hors période, est un élément naturel assez signifiant chez Hélène Cixous dans son roman *Dedans*. Un motif d'émancipation et un début de se libérer du passé :

Il ne doit pas y avoir d'iris blanc aujourd'hui parce qu'il est trop tard. Et cependant il reste là, très haut, et je vois tous les jours. (Cixous, 1986, p. 151)

L'iris est un signe de rupture avec un passé malheureux et un déplacement de l'intérieur de la chambre du père vers une autre vie dont la fin est heureuse :

L'iris m'est devenu indispensable [...]. A cause de sa peau je me suis mise à regarder le ciel et à saluer les planètes par leurs noms. (Cixous, 1986, p. 152)

Le jardin dans *Un homme ça ne pleure pas*, de Faiza Guène, représente le monde de libération et de vie heureuse. Sauf que cette vie et ce monde sont occupés de plein de choses anciennes et inutiles. Symbolisant ainsi les normes traditionnelles au sein de la famille de Dounia :

Notre jardin était devenu un genre de cimetière de la ferraille. Ça débordait de partout. De vieilles machines à laver rongées par la corrosion, de la tôle, des bancs publics, des panneaux de signalisation, une chaise d'arbitre de tennis, une dizaine de machine à écrire, l'enseigne d'une crêperie, des phares de Citroën ZX, un congélateur géant et même deux chevaux de bois, fatigués d'avoir tourné en rond. (Guène, 2014, p. 11)

Le jardin est un motif de la nature qui signifie la vie et devenu un cimetière du moment qu'il est plein d'outil déjà utilisés et qui ne servent à rien. L'élément naturel n'est pas laissé dans son état initial mais il a été exploité par l'homme, le père, en y intégrant de la ferraille.

La liberté des personnages féminins se réalise et se concrétise quand ils sont en contact direct avec la nature sans l'intervention de l'homme. Le jardin chez Dounia, l'iris chez narratrice du roman *Dedans*, la mer chez Nadia dans *Au commencement* était la mer et chez Olivia et Nora dans *Les fous de Bassan* et le baobab dans *Le baobab fou* sont des éléments de la nature qui peuvent servir de paramètres d'égalité entre les deux sexes. Sauf que l'intervention du masculin sur ces éléments entrave le système égalitaire. La loi de la nature est juste quant à la loi de l'homme, elle est régie par la différence des sexes et la suprématie masculine. La nature est libératrice du système patriarcal.

II.4. Vers un complexe de castration

L'accès à la conception du Masculin/Féminin dans l'optique psychanalytique exige une prise en compte du complexe d'Œdipe. La fille, le garçon et leur relation au père surtout sont à la base de notre sujet pour saisir la constitution de la masculinité et de la féminité.

Parmi les couples d'opposés qui s'affrontent et s'unissent dans la dialectique de la pensée freudienne, le Masculin/Féminin occupe une place paradigmatique, et cette place se tient dans les réseaux compliqués du complexe d'Œdipe. Qu'il s'agisse de la fille ou du garçon, l'ouverture vers le père constitue, en effet, un tournant essentiel. (Rabain. 2010)

II.4.1. Fondements théoriques

Dans une conception freudienne, fille et garçon, au début de leurs vies, ne se différencient en rien, tous deux éprouvent de l'amour pour leur premier objet d'amour : leur mère. Avec le stade phallique (entre 3 et 7 ans), chacun va découvrir son corps, le garçon constatera la présence phallique et la fille son absence. C'est là qu'apparaît le sentiment de dépossession et donne naissance à un sentiment d'infériorité, que Freud nomme le complexe de castration. « Il en va autrement pour la petite fille. En un instant, elle a porté jugement et pris sa décision. Elle l'a vu, elle sait qu'elle ne l'a pas et elle veut l'avoir. » (Freud, 2016, p. 96). Cette dépossession entraînerait une envie d'avoir le pouvoir symbolique associé au phallus. « C'est avec l'entrée dans la phase phallique que l'identité des évolutions du garçon et de la fille va prendre, dans la conception freudienne, sa signification psychosexuelle la plus originale et la plus surprenante » (André, 2012, p. 28).

L'envie phallique, selon Freud peut demeurer chez la petite fille pendant des périodes tardives de sa vie. Elle continuera durant des années à avoir, inconsciemment, cette envie, révélant ainsi un sentiment d'infériorité : « L'espoir de finir tout de même par recevoir un pénis et de devenir ainsi semblable à l'homme peut se maintenir jusqu'à des périodes invraisemblablement tardives et devenir un motif d'actions singulières » (Freud, 2016, p. 97).

Le garçon va appréhender l'angoisse de castration et la fille va comprendre qu'elle a un manque. La phase phallique aboutit à l'Œdipe où il s'agit d'une entrée avec la

séduction du parent opposé. C'est la phase de l'interdiction des incestes et c'est là que s'intègre chez l'enfant qu'il y a des limites, des interdits et la frustration qui en découle.

Selon Freud, au stade phallique, le petit garçon et la petite fille découvrent leurs corps et la différence biologique qui les caractérise :

- le garçon sera « fier » de son corps et aura tendance à s'exhiber
- la fillette aura « honte » de son corps, et voudra se cacher, car elle n'a pas de phallus, elle est biologiquement castrée, ce qui donne naissance au complexe de castration qui déterminera son statut au sein de la famille et de la société

Et vu que la société patriarcale est fondée sur la différence biologique, la femme ressentira encore plus ce complexe de castration qui va la reléguer au deuxième rang par rapport à l'homme et la poussera ou bien à accepter cette norme sociale ou à se révolter.

II.4.2. Solaire vs Nocturne

Lacan en termes de symbolique, de l'imaginaire et du réel avance la métaphore comme moyen pour accéder au sens naturel (Lacan, 1966, p. 437). Sous cette optique nous recourons aux métaphores solaires d'ouvertures, et nocturnes d'enferment pour saisir les deux symboliques du féminin et du masculin.

A ce niveau on peut se référer à l'analyse de Julia Kristeva effectuée sur *Roméo et Juliette* dans « Roméo et Juliette ou l'amour hors la loi » (2000), où la métaphore de la lumière et de l'obscurité est très significative. Pour l'auteure, le solaire est une métaphore du masculin et le nocturne est associé au féminin. Suivant ce modèle d'analyse nous effectuons une analyse des romans du corpus. Les motifs de lumière, de jour, du soleil et ceux de l'obscurité, de la nuit et des étoiles sont les symboles du masculin et du féminin. Tout en se référant au besoin de se sentir en sécurité dans la vie du couple comme un Moi idéal et les entraves qui s'opposent à l'amour du couple comme un Surmoi qui trouve ses origines dans les représentations sociales, les normes familiales et le régime politique :

Le psychanalyste verra ici un double régime de la loi : la loi du Moi idéal, qui a besoin de se sécuriser par un vœu de fidélité prononcé devant un Tiers

symbolique ; et la loi du Surmoi économique-politique-historique, qui condamne le désir et obéit à d'autres logiques. (Kristeva, 2000, p. 175)

Hélène Cixous dans le roman *Souffles* (1975) associe le soleil et l'extérieur au masculin et le sombre et l'intérieur au féminin qui s'unissent dans un acte physique. Est c'est ainsi que le céleste se fusionne avec le terrestre pour constituer un couple basé sur l'égalité tant que les différences et les espaces s'éliminent.

En le ciel carré au-dessus de nous brille sombre son soleil à trente plis soyeux ; une partie de son corps éclaire et domine nos corps en fusion. L'intérieur n'exclut pas l'extérieur, l'empire céleste est aussi l'empire terrestre, (Cixous, 1975, p. 16)

La narratrice de *Cendres et braises* (1994), de retour vers son village natal et sa maison maternelle trouve chez la mère un refuge et un retour à sa nature. Elle a laissée derrière elle un monde lumineux celui de l'Occident où il y'avait « les lumières allumées » (Bugul, 1994, p. 89). Dans sa chambre, la narratrice annonce :

Ah, comme je savourais ces instants ! J'allais mieux, c'était certain. La nuit tombait ici avec discrétion. Discrétion nocturne.

Je connaissais toutes les étoiles au-dessus de ma tête. Je disais toujours que les étoiles étaient mes amies. (Bugul, 1994, p. 109)

La séparation a été effectuée entre deux espaces mais aussi il s'agit d'une séparation de la femme noire avec l'homme blanc. La lumière de l'Occident est celle de l'homme blanc Y. tandis que la nuit et le nocturne font référence à la narratrice.

Faiza Guène dans *Un homme ça ne pleure pas* (2014) dresse deux images, l'une de Daniel le copain avec qui Dounia a quitté la maison paternelle :

Daniel, son poignet poilu, et l'énorme montre qui donne l'heure jusqu'à la Lune. (Guène, 2014, p. 16).

La lune est une image qui exprime la lumière associée au masculin. L'autre image est celle de Dounia :

Elle [Dounia] acceptait d'être la copine dans l'ombre [...] Elle n'avait pas le droit de sortir. (Guène, 2014, p. 16)

L'ombre est l'image de la mise à l'écart au sein de sa famille régie par un système traditionnel. A cette marginalisation s'associe l'enfermement qui empire la situation de Dounia. Contre cet enfermement apparaît l'image de l'ouverture chez son copain Daniel.

La maison de Michel et de sa sœur, dans *Les chambres de bois* se présente comme un noir dans lequel vivait Catherine. Tandis que le monde de lumière se trouve au bord de la plage dans la maison de Bruno. Entre le noir et la lumière un espace à parcourir par Catherine dans la perspective de construire un autre couple garantissant une vie réelle.

Tout est noir, songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière. (Hébert, 1958, p. 179)

La chambre dans laquelle la narratrice de *Nulle Autre Voix* vivait caractérise l'enfermement. Les volets, les vitres, les barreaux et le rideau sont des séparations qui empêchent l'entrée de la lumière. C'est dans l'obscurité que le féminin est représenté. Les barreaux font référence à l'image de la prison. On retient obscurité, enfermement et emprisonnement de la narratrice.

Barreaux aux fenêtres, volets à peine ouverts pour laisser passer un peu de lumière, vitres fermés, rideaux tirés le plus souvent. (Bey, 2018, p. 22)

Une autre figure féminine apparaît dans *Les fous de Bassan* dans son troisième chapitre *Le livre de Nora Atkins* c'est le personnage de Nora. Mais c'est une figure qui a plusieurs ressemblances avec celle d'Olivia notamment dans sa relation à Stevens. Le lieu de divergence entre ces deux personnages est l'espace de liberté. Si pour Olivia, la mer est l'endroit d'évasion de son enfermement dans la maison, le soleil, en dehors de la maison, pour Nora constitue une autre maison à habiter :

J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet. Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, mes cheveux auburn, le cœur de mes os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme une seconde peau. (Hébert, 1982, p. 111)

Nora ne veut pas être comme Ève, née d'une côte d'Adam, elle aspire à être unique dans son genre. Pour faire illusion aux femmes de Griffin Creek qui sont toutes les subordonnées du sexe masculin :

Faite de limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam, je suis moi, Nora Atkins, encore humide de ma naissance unique, avide de toute connaissance terrestre et marine. (Hébert, 1982, p. 116)

Cette fascination solaire peut expliquer le tempérament de ce personnage par rapport à Stevens, où elle a pris les devants pour le séduire se comportant comme un homme vis-à-vis d'une femme, Nora s'est masculinisée en voulant changer de nature.

Les métaphores de l'obscurité, de l'enfermement, du noir et de l'intérieur sont récurrentes ce qui donne à avancer que l'inconscient imaginaire des auteures du corpus obéit au complexe de castration. Les personnages masculins sont représentés par les métaphores de la lumière, de la lune, de l'ouverture et de l'extérieur. Plusieurs dualités se construisent pour caractériser le couple Féminin/masculin. Devant cette représentation du féminin et du masculin se reproduisent des schèmes de la société patriarcale.

Conclusion

L'enfermement dans une chambre peut être imposé à un fou, un malade ou un condamné, la femme est considérée dans les romans comme un objet qu'on doit le conserver dans un endroit loin du monde extérieur.

La lecture spatiale des textes, présente la chambre comme un espace évoquant d'autres notions telles que : l'enfermement, l'exil, l'isolement, le malaise, l'angoisse, la rupture, la séparation, etc.

Anne Hébert s'intéresse, dans ses romans, à l'histoire du passé et comment l'identité féminine a été construite, en évoquant les thèmes relatifs à l'espace à savoir : l'exil, l'enfermement et l'isolement. Faiza Guène dresse à partir de la dimension spatiale des distances entre le traditionnel et le moderne en traitant des thèmes de conflit de génération et la révolte contre les normes familiales. Les espaces dans le roman de Ken Bugul font référence au système patriarcal et aux représentations du féminin en

quête identitaire. L'enfermement et au cœur de la disposition spatiale chez Hélène Cixous, c'est dedans que les projets et les rêves se construisent sans l'intervention ni l'influence du dehors. Maïssa Bey construit à partir des éléments spatiaux les images d'oppression des femmes et des lieux de marginalisation et de mise à l'écart.

La lecture psychanalytique à partir des espaces, montre clairement que ces mêmes espaces sont sexués et représentatifs des états psychiques des personnages. L'attachement d'Hélène Cixous, dans *Dedans*, au père est représenté dans son incapacité à quitter la chambre du père. Rama, personnage du roman de *Riwan ou le chemin de sable*, quitte la concession de Serigne, qui est une transgression des traditions et un refus du statut de la femme traditionnelle. Nadia, dans *Au commencement était la mer*, s'enferme dans sa chambre pour symboliser la mise en garde à vue de la femme.

L'espace fictif créé par Anne Hébert, Griffin Creek, reflète l'étroitesse de l'espace qui diminue les possibilités de manœuvres des personnages féminins et enfin l'écart entre deux espaces. Le roman *Un homme ça ne pleure pas*, présente un écart entre deux façons d'être et un déchirement entre deux sociétés. Et dans cet état de fait, se dévoile une réalité du rapport Féminin/Masculin dans des situations différentes, mais dont les conséquences sont : l'imposition, la soumission, la domination et la supériorité du pouvoir patriarcal.

L'espace n'est plus un but en soi, mais ce qui est visé c'est son interprétation en tant qu'accès à une dimension symbolique et une compréhension des personnages qui l'habitent.

Les chambres des personnages féminins sont loin d'être situées dans des lieux réels et des situations géographiques repérables. L'étendue de l'espace reflète la généralisation de la condition de la femme et réduit le rapport Féminin/Masculin à des caractères communs et des natures collectives.

Les métaphores de la lumière et de l'extérieur sont représentatives de la gence masculine tandis que la gence féminine est représentée par des métaphores de l'obscurité, le noir et l'enfermement ce qui évoquerait un complexe de castration au niveau de la construction de l'imaginaire chez les auteures du corpus, lorsqu'il s'agit de création littéraire se rapportant au Féminin/Masculin. Ainsi le système patriarcal

est à la base de la construction de la dualité Féminin/Masculin dans l'imaginaire des auteures du corpus.

Le corps peut être considéré comme un espace intérieur séparé de l'extérieur par les habits et qui suppose certains rôles et attitudes. La rencontre physique du masculin avec le féminin constitue la rencontre de deux espaces et de deux intimes. Ce que nous tenterons d'étudier dans le chapitre suivant se rapportant à l'intime dans le Féminin/Masculin, par le biais de lectures sous le prisme des complexes tels que celui de l'Œdipe et de castration qui contribuent à la construction de la féminité et de la masculinité.

CHAPITRE IV : L'INTIME
DANS LE
FEMININ/MASCULIN

Introduction

Les représentations de l'intimité féminine dans les romans de notre corpus s'inscrivent dans le cadre d'une révolte contre la domination masculine. Cette dernière trouve ses origines dans le mode masculin, notamment au niveau intime où la puissance et le contrôle souvent associés au sexe fort « la sexualité est la chose des hommes, aux femmes restent le sacrifice et la frigidité, ou le plaisir feint ». (André, 2012, p. 3).

Les interdits sociaux sont un legs générationnel, à partir de ce transfert se construisent les interdictions inconscientes du Surmoi, et ce dans une conception freudienne, et les formes de rébellion représentent un refus des lois surmoïques.

La littérature du corps, a été pour les femmes, un moyen de révolte contre l'interdiction qui leur a été réservée et la permissivité offerte aux hommes, parler du corps et de ses plaisirs est devenu une manière de s'affirmer pour la femme, et ainsi l'écriture sera une tentative de la déconstruction des structures phallogocentriques. L'analyse de l'intimité féminine ne peut être traitée que par l'étude de la sexualité féminine, et pour ce faire, nous nous référerons aux travaux de Freud qui s'inscrivent dans l'approche psychanalytique adoptée pour cette recherche.

L'objectif de ce chapitre consiste, d'une part, à déterminer la loi patriarcale et son influence sur les personnages féminins et leur manifestation dans les récits, d'autre part, saisir l'état psychologique de ces personnages et les troubles partagés qui participent à la conception de la dualité Féminin/Masculin.

I. L'intimité au féminin

Dans l'inconscient collectif, l'intimité féminine a été sujette à différentes représentations, alliant passivité et faiblesse surtout. Dans ce qui va suivre, nous tenterons de présenter des théories explicatives de ce phénomène.

I.1. Une passivité œdipienne

Au stade phallique, la petite fille découvre sa castration biologique, ce qui l'emmène à en vouloir sa mère de l'avoir faite comme elle, et elle se réfugiera dans l'amour du père. Freud affirme qu'à ce stade il y a naissance de ce qu'il appelle : « le complexe

de masculinité de la femme » (Freud, 1969, p. 130). Mais cette étape est considérée comme un premier pas vers dans le parcours de développement psychoaffectif de la petite fille :

Le fait que la petite fille se détourne de la mère est un pas très significatif dans la voie du développement de la fille, c'est plus qu'un simple changement d'objet. [...] il faut observer un fort abaissement des motions sexuelles actives et une augmentation des motions sexuelles passives. (Freud, 2011, p. 151)

Freud ne réduit pas la différence entre les deux sexes à la simple représentation du « passif » et de l'« actif » mais il a évoqué la notion des « tendances passives » qui aident la rupture avec la mère et le passage au père. Dès que la petite fille trouve le chemin pour surmonter son lien à la mère, le parcours vers le développement de sa féminité débute :

Le passage à l'objet-père s'accomplit avec l'aide des tendances passives dans la mesure où celles-ci ont échappé à la catastrophe. La voie du développement de la féminité est maintenant libre pour la fille, dans la mesure où il n'est pas gêné par les restes du lien précœdipien à la mère, qui a été surmonté. (Freud, 2011, p. 151)

La fille selon Mitchell développera une attitude passive face au père, puis face au sexe masculin de façon générale :

Afin d'entrer dans son désir œdipien pour son père, la petite fille doit récupérer ce qui lui reste de pulsion sexuelle et déployer une grande activité pour transformer cette même pulsion en désir passif d'être aimée. A ce stade, le garçon et la fille, se distinguent par la prépondérance, chez l'un de buts actifs, et chez l'autre de buts passifs. (Mitchell, 1974, p. 163)

La sortie de l'Œdipe au féminin reste assez floue et s'accomplit selon Freud dans le devenir mère. Selon la théorie de Freud qui suppose une supériorité masculine à partir du manque et de l'envie phallique par le féminin. Une réalité psychanalytique freudienne pouvant être utilisée contre le mouvement féministe qui proclame l'égalité et nie la différence : « Les féministes, on le sait, ont violemment attaqué le concept psychanalytique d'envie du pénis. Elles voyaient dans cette théorie de Freud

l'expression d'un préjugé masculin qui contribuait à maintenir en place les rapports de pouvoir dans la société. » (Mitscherlich, 1988, p. 168)

I.2. L'Œdipe du côté de la fille

Pour Freud, c'est chez la femme que se développe « la pulsion sexuelle » pour reprendre le concept de Freud qui qualifie ce développement de « développement démesuré de la pulsion sexuelle » (Freud, 2010, p. 39). Cette observation a constitué pour Freud un point de départ pour tisser une théorie psychanalytique relative à la sexualité.

La sexualité masculine ne fera jamais l'objet d'un traitement isolé ; seule la féminité, dans l'esprit de Freud, appelle une démarcation. Cette idée d'un tronc commun androcentré, jusqu'à dire virile la libido elle-même – la libido, c'est-à-dire l'énergie de la pulsion sexuelle-, donne le ton des élaborations freudiennes sur la sexualité féminine. (André, 2012, p. 25)

Suite à la situation œdipienne, la relation de la fille connaît une rupture pour donner lieu à une autre relation avec le père. C'est ainsi que se nouent deux étapes : l'avant complexe d'Œdipe et l'après complexe. La différence entre les deux sexes, par rapport à ce complexe, est le caractère de détachement du rapport aux parents. Pour la fille, la rupture est brutale tandis que pour le garçon la rupture possède un caractère de continuité :

Entre l'histoire œdipienne de la fille (qui s'écrit normalement avec le père) et la préhistoire du complexe (qui se noue entre mère et fille), la rupture est brutale, bien différente de la continuité qui caractérise le développement psychosexuel du garçon. (André, 2012, pp. 26-27)

Cette rupture brutale pour la fille occasionnerait, selon Freud, divers troubles résultant de la non acceptation de la réalité :

Cette phase du lien à la mère laisse supporter une relation particulièrement intime avec l'étiologie de l'hystérie, ce qui ne peut pas surprendre quand on prend en considération le fait que tous deux, la phase comme la névrose, font partie des caractères particuliers de la féminité, mais aussi que l'on trouve dans

cette dépendance à la mère le germe de la future paranoïa de la femme. (Freud, 2016, pp. 112-113).

La citation ci-dessus rapporte un ensemble de concepts que la psychanalyse exploite pour expliquer l'évolution et le développement psychosexuel de la fille, cette analyse nous sera utile, et ce pour deux raisons : La première pour les utiliser en tant que concepts opératoires pour notre recherche, la deuxième pour séparer entre deux procédés : étudier l'intimité (rapports Masculin/Féminin) sous une optique sociologique via les rapports sociaux, et l'étudier sous le prisme psychanalytique inconscient.

I.2.1. Des troubles liés à l'Œdipe non résolu

Si l'enfant ne dépasse pas la situation œdipienne, que Freud nomme l'Œdipe non résolu ou mal réalisé, les séquelles peuvent apparaître, à l'âge adulte sous forme de troubles, parmi lesquels nous pourrions citer : la psychose, l'hystérie, la paranoïa et la névrose. La psychose est :

Ce qu'on appelle psychose est parfois simplement le déchirement soudain du voile du faux-moi qui servait à conserver un comportement extérieur normal, depuis longtemps incapable de refléter la nature du « moi » caché. Lorsque cela se produit, le moi accusera de persécution la personne à laquelle le faux-moi se soumettait depuis des années. (Laing, 1970, p. 89)

Dans la mesure où nous allons évoquer dans ce qui suit la fonction du père, utile est de montrer les causes de la psychose qui ne sont pas réduites à la forclusion du Nom-du-père mais elles s'étendent vers d'autres causes dites occasionnelles :

La causation de la psychose requiert une « condition essentielle » que constitue la forclusion du signifiant du Nom-du-Père, nécessaire, mais non suffisante, puisqu'il faut y adjoindre une cause occasionnelle. (Dimitris Petros Sakellariou, 2011)

Du point de vue clinique, les psychoses sont des détachements de la réalité entraînant des délires et qui nécessitent des traitements psychothérapeutiques pour permettre au patient une vie normale.

Les psychoses sont des pathologies mentales survenant majoritairement chez les jeunes adultes. Elles sont caractérisées par une déconnexion du patient au réel qui se manifeste par des hallucinations et des délires. (larousse.fr)

Freud définit l'hystérie comme un retour d'un état de traumatisme infantile qui surgit à l'âge adulte, notamment l'insatisfaction d'un désir sexuel. Il renvoie cet état à un conflit psychique dont les symptômes sont l'extériorisation d'une angoisse à travers le discours et une expression excessive des émotions sans contrôle, « le retour à l'état psychique que le malade a vécu par le passé, un souvenir traumatisant oublié qui se traduit par une quelconque angoisse. » (Freud, 2014, p. 209)

La paranoïa est aussi un trouble mental qui se répercute sur les relations avec les autres. La personne paranoïaque se sent en permanence menacée par les individus, cette menace est une croyance qui peut causer des troubles de comportement qui peuvent être traduites par des délires.

Le terme de paranoïaque qualifie à la fois un trouble de la personnalité et une pathologie délirante. Il convient donc de toujours en préciser l'attribution en termes de délire ou de trouble de la personnalité. Les délires paranoïaques sont des états délirants chroniques, de mécanisme interprétatif et systématisé. La systématisation du délire lui confère un caractère extrêmement cohérent qui, associé à la conviction absolue et inébranlable du patient, peut entraîner l'adhésion de tiers. (Lanteri-Laura et Tevissen, 1997)

La névrose est aussi une maladie de la personnalité. Celle-ci serait causée par des conflits inconscients entre les trois dimensions de la personnalité, à savoir le Ça, le Moi et le Surmoi. Selon Freud (2014, p. 233, Tome2), il existe trois dimensions de la personnalité : Le Ça qui représente les forces pulsionnelles, le Surmoi qui représente l'intériorisation des interdits et le Moi qui est la fonction synthétique de la personnalité, et qui représente la partie consciente de la personnalité.

I.2.2. Fonction du père

Jacques Lacan évoque la relation entre l'Œdipe et la fonction du père :

Il n'y a pas de question d'Œdipe s'il n'y a pas le père, et inversement, parler d'Œdipe, c'est introduire comme essentielle la fonction du père. (Lacan, 1998, p.166).

Ce qui dévoile la fonction du père dans la formation de l'Œdipe chez l'enfant. Mais un peu plus loin il a parlé de la carence du père, c'est-à-dire sa présence insuffisante ou son absence (physique ou symbolique) et sa façon d'être :

Même dans les cas où le père n'est pas là, où l'enfant a été laissé seul avec sa mère, des complexes d'Œdipe tout à fait normaux – normaux dans les deux sens, normaux en tant que normalisant d'une part, et aussi normaux en tant qu'ils dénormalisent, je veux dire par leur effet névrosant par exemple – s'établissent d'une façon exactement homogène aux autres cas. (Lacan, 1998, p. 168)

I.2.2.1. La loi du père

Lacan revient sur la position du père dans la famille en montrant qu'il doit intervenir sur plusieurs plans (Lacan, 1998, p. 169) : il interdit la mère, il se manifeste quand l'enfant se laisse aller à ses penchants, il accomplit l'interdiction de la mère par toute sa présence. **Ce rôle parental se transmet en fonction de conceptions religieuses ou sociétales :**

Les fonctions parentales sont attribuées et transmises aux femmes et aux hommes en référence à des fondements qui renvoient soit à des représentations traditionnelles de type religieux, soit à des représentations qui s'attaquent à la prédominance des évidences inégalitaires, fondamentalement celles qui concernent les rapports de sexe et les rapports entre les générations (autorité, violences légitimées). (Tort, 2013, p.1668)

Sur le plan psychanalytique, nous retenons deux volets qui portent sur la figure du père (Tort, 2013) :

- le premier plus clinique et théorique, où le corpus littéraire pourrait produire des notions en relation avec les figures inconscientes du père, par exemple : théorie des pulsions, complexe d'Œdipe, topiques du fonctionnement psychique, etc. ;
- le deuxième volet se situe dans le discours sur le père ne vient nullement de la psychanalyse mais se compose de variations sur la partition « discours du père », tenu par « les pères » depuis les origines du patriarcat jusqu'à sa

version actuelle. Freud inscrit sa « théorie du père » dans cet espace du discours du père.

Lacan s'écarte, en effet, de la conception freudienne de l'Œdipe. Tout d'abord lorsqu'il connecte celui-ci au contexte de discours – c'est ce que Lacan appelle les conditions de la famille –, ce qui revient à poser l'Œdipe non comme un invariable, mais plutôt comme relatif à un contexte discursif. (Izcovich, 2006 : 23 à 31)

I.2.2.2. Œdipe et patriarcat

Selon Tort (2013), la psychanalyse a pris en considération les constructions sociales dominantes concernant le sexe, le genre, la parenté et l'ordre patriarcal, **formuler des théories expliquant le social, mais ces dualités telles que le Masculin/Féminin existaient bien avant :**

On repère la reconduction de fantasmes liés à la psychosexualité conceptualisés par les psychanalystes, tels que la supériorité supposée des hommes liée à leur phallus, l'infériorité des femmes rattachée à leur manque de pénis, etc. Mais ce n'est pas une raison pour que nous considérions que la psychanalyse a produit certaines constructions sur son seul fond : fonction paternelle subordonnant la mère, refus du féminin n'ont pas attendu la psychanalyse pour exister, mais seulement pour être formulés comme fantasmes et traités comme tels. (Tort, 2013, p.1670)

Chez certains psychanalystes, la loi du phallus est considérée comme étant naturelle et fondatrice des sociétés patriarcales. Du coup, le social prédomine la fonction parentale du moment que cette dernière participe activement à la détermination des forces de supériorité et d'infériorité entre les sexes. **L'acceptation de la loi phallique** donne naissance à une société phallique.

Nous pouvons observer que la loi du père, sans être théorisée, établit les fondements du patriarcat en tant que supériorité du père et par extension celle du male sur la femelle, et ce dès les premières années de la construction psychique des enfants. Et comme l'autorité du père autorise et refuse, elle participe à la construction surmoïque de l'enfant (Donnet, 2009).

Freud affirme que l'inconscient ne peut tenir qu'avec le Nom-de-Père, c'est-à-dire à la fonction du père comme origine de la loi, notamment en fonction de la construction du Surmoi. « L'hypothèse de l'inconscient, Freud le souligne, ne peut tenir qu'à supposer le Nom-du-père. » (Lacan, 2005, p. 136)

II. L'intime au nom-du-Père

Il existe, selon Lacan, trois Nom-du-Père : « Les noms du père, c'est ça : le symbolique, l'imaginaire et le réel. Ce sont les noms premiers... » (Lacan, 1976, p. 177), on retient les trois noms comme des appellations attribuées à la fonction du père qui est représentée dans un système symbolique, car

La qualification du père comme procréateur, est une affaire qui se situe au niveau symbolique. Elle peut être réalisée selon les diverses formes culturelles, mais elle ne dépend pas de la forme culturelle, c'est une nécessité de la chaîne signifiante. (Lacan, 1998, p. 181)

A ce niveau, nous introduirons la fonction du père afin d'accéder au psychisme des personnages du corpus, en rejoignant, en cela, la conception de Delourmel qui estime qu'« introduire le père et sa fonction au fondement du psychisme et de son fonctionnement » (Delourmel, 2012, p.76).

Freud considère que le père relève de l'Un **de par son être**, et que la mère qui substitue le père, s'identifie au Nom du père **de par le poids symbolique du père**. Tandis que Lacan divise le père en trois concepts : symbolique, imaginaire et réel mais il différencie entre le Nom du père et l'être du père. Dans cette perspective, on prévoit des pistes de recherche sur le Nom du père au détriment de l'être de père du moment que les auteurs du corpus symbolisent le père entre une présence physique et absence morale, ou absence physique et présence morale ou encore entre absence physique et morale. La fonction du père est alors le signifiant qui assure une spécificité :

Le Nom-du-Père est une suppléance au manque dans l'Autre, dont la fonction est de le compléter. C'est explicite avec la formulation : le Nom-du-Père, c'est l'Autre dans l'Autre (Lacan, 1998, p.146)

Cette absence/présence du père a été analysée, selon Lacan, en fonction de la notion de forclusion, qui est « un mécanisme de défense dans un processus psychotique tandis que le refoulement un mécanisme de défense dans un processus névrotique. Le mécanisme de la forclusion comme un signifiant qui est le Nom du Père. » (Graber, 1983)

Il s'agit de préciser que l'objectif n'est pas dans la recherche dans la présence ou l'absence du père de la réalité, mais ce qui est recherché c'est le père entre l'accomplissement ou non de sa fonction paternelle qui participe à l'évolution psychique de ses enfants. La présence du père mort par exemple est recherchée dans la parole de la mère avec ses enfants. On peut donner l'exemple du père absent dans une scène du roman d'Hélène Cixous, *Dedans* :

Ma mère nous avait dépossédés. Elle ne savait plus d'où mon père est venu, elle ne savait plus où il était. Elle n'avait dardé d'hier que son enfance, ses rêves de jeune fille. (Cixous, 1986, p. 15)

Le père est absent du langage de la mère ce qui peut pousser l'enfant vers la névrose. Aucun désir n'a substitué au nom du père. Cette absence est compensée dans l'acte d'écriture comme un moyen de rendre le père présent tout comme il était dans la réalité. Il s'agit d'une conséquence de la forclusion du côté de la mère. La présence du père est le signifiant paternel. Tout comme le cadre de la photo du père accrochée dans la chambre de Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey.

II.1. Féminin/Masculin et violences chez Anne Hébert

L'intimité dans le roman *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert se présente comme un acte d'identification basée sur la possibilité de possession. Stevens croit pouvoir « avoir » n'importe quelle femme dans le village de Griffin Creek, un espace imaginaire où la femme se trouve sans protecteur masculin. L'accès à la femme reflète bien la facilité d'accéder au village. Plusieurs contacts entre l'homme et la femme dans des scènes intimes qui ne se ressemblent pas, mais à chaque rapport subsiste une caractéristique qui renvoie à la façon de la construction de la féminité. Les personnages de Stevens, Maureen, Olivia et Nora sont des acteurs principaux qui participent activement au dévoilement de l'intimité dans *Les fous de Bassan*. A côté

de ces personnages s'incorpore dans le récit le comportement des hommes et des femmes.

Dans *Les chambres de bois*, apparaît la protagoniste Catherine avec un parcours qui brasse son enfance, sa jeunesse, l'absence de la mère, son mariage et sa séparation, et qui offre une lecture de la construction identitaire de ce personnage, avec un rapport du Féminin/Masculin en fonction des couples Catherine/père et Catherine/Michel, qui subit des transformations selon des phases de la vie de Catherine.

L'intimité se traduirait en fonction du rôle-statut des personnages, en fonction de celui qui sera actif ou passif dans la relation. Dans *Les Cahiers Anne Hébert, 14* (2015), Isabelle Boisclair et Catherine Dussault ont recensé quatre figures dans les scènes qui reproduisent la sexualité dans les romans d'Anne Hébert :

- Certaines femmes sont prises malgré qu'elles n'expriment aucun désir ;
- Certaines femmes, bien qu'elles soient désirantes, se font imposer un rapport violent ;
- Certaines femmes se montrent désirantes, mais ce désir n'est pas reconnu par leur partenaire, même si ces derniers n'usent pas de violence ;
- Enfin, certaines femmes désirantes rencontrent un homme tout aussi désirant.

Dans les deux romans *Les fous de Bassan* et *Les chambres de bois* apparaissent des scènes où des femmes sont prises malgré qu'elles n'expriment aucun désir qui se trouve dans un rapport non-désirante/désirée ou prise. Des femmes désirantes mais entamée dans un rapport physique violent dont le rapport est alors désirante/violée. Et la troisième figure est celle des femmes qui rencontrent des hommes dans un rapport de désirante/désirée qui aboutit à un rapport égalitaire entre Féminin/Masculin au niveau de l'intime, contrairement aux deux autres figures.

II.1.1. L'intimité : entre domination et soumission

La mise en scène réelle du personnage de Nora commence par sa découverte de sa différence par rapport aux garçons :

Je sais comment sont faits les garçons. Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide. En attente.
(Hébert, 1982, p. 118)

Elle reconnaît que ce qu'ont les garçons c'est de la part des mères puissantes pour avouer la puissance aux garçons par leur possession phallique, ce qui rejoint le complexe de castration établi par Freud.

II.1.1.1. Un interdit féminin

A cet état psychique s'associe un pouvoir patriarcal imposé par Nicolas Jones le religieux qui assure la suprématie de l'Eglise sur tous les habitants de Griffin Creek. Il se revendique de son père symbolisant ainsi l'esprit patriarcal, et qui à force d'imposer ses lois, les deux jumelles sont :

Livrée aux couleurs et aux pinceaux, enfermée toute une journée, dans la galerie des ancêtres. (Hébert, 1982, p. 16)

L'enfermement exprime l'interdiction à toute participation active et par conséquent ces femmes ne peuvent pas jouir de leur désir :

Ici tout se lave et se savonne quotidiennement, comme s'il s'agissait d'effacer une tache sans cesse renaissante. Le péché est tapi à la porte, son élan est vers toi, mais toi domine-le. (Hébert, 1982, p. 17)

II.1.1.2. Un masculin attractif

Les deux jumelles doivent se tenir en dehors de toute tentation charnelle, comme c'est le cas pour toutes les femmes du village. Et ce type de plaisir est réservé au masculin, à l'instar de Stevens symbolisé par le vent, qui affirme dans sa lettre qu'il possède tout le pouvoir sexuel sur toutes les femmes du village, qui sont de simples objets sexuels qui le cherchent continuellement. Il pense qu'en tant qu'objet de convoitise des plus faibles (femmes et enfants), le désir-pouvoir est exclusivement du côté du dominant :

Une telle excitation dans tout mon corps, une rage inexplicable. Il y'a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas. (Hébert, 1982, p. 80)

Le personnage féminin dans *Les fous de Bassan*, Nora convoite l'homme et essaie de le séduire, ainsi elle affirme le pouvoir attractif du masculin au sein de la dualité Féminin/Masculin :

Mon cousin Stevens marche à quinze pas devant moi. Je me suis juré de le suivre à la trace jusqu'à ce qu'il se retourne de lui-même vers moi. (Hébert, 1982, p. 127)

Nora, en adoptant un comportement masculin en tentant de séduire l'autre, voudrait se substituer à Stevens, et ainsi symboliquement, elle souhaiterait avoir une puissance phallique ce qui rappelle la complexe de castration élaboré par Freud.

II.1.1.3. Deux violences

L'intimité féminine dans *Les fous de Bassan* n'arrive pas à s'affirmer de façon satisfaisante pour la femme, par conséquent elle ne trouve d'autres moyens que de s'exprimer à travers le langage masculin, comme pour Nora :

Moi je prétends qu'à mesure que Nora m'injurait et m'insultait, se grisant elle-même d'injures et d'insultes, le vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek, leur colère brutale, passant soudain par sa bouche de jeune fille, le coup de vent s'est levé sur la mer, au bout de l'horizon, entre cap Sec et cap Sauvagine. J'ai senti la menace de la tempête [...] cognant contre mes tempes, bien avant que rien ne soit visible dans le paysage, baigné de lune. (Hébert, 1982, p. 244)

Stevens dont sa violence sexuelle est représentée dans le vent qui persiste dans le village de Griffin Creek, se trouve en face d'un contre vent, celui des insultes de Nora. Cette dernière s'est dotée d'un langage masculin pour faire face à la violence sexuelle masculine. La mer est le symbole de libération où Olivia s'est mouvementée librement en nageant. Et c'est ainsi que le « cap sec » représentant le vent et le masculin est remis en cause par la révolte du « cap Sauvagine » représentant la mer et le féminin.

II.1.2. L'intime entre violence et jalousie

Les fous de Bassan présente les personnages masculins avec une violence sexuelle incessante. La première préoccupation chez l'homme est exclusivement l'assouvissement de l'acte charnel. Leur relation à la femme est simplifiée aux rapports intimes :

De retour de chasse ils prennent leurs femmes dans le noir, sans enlever leurs bottes. (Hébert, 1982, p. 40)

Ce désir masculin prime sur le désir féminin. Plusieurs passages dans *les Fous de Bassan* confirment une violence sexuelle qui apparaisse, dès que l'homme détecte la beauté des femmes :

Cette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite, avant que... je balbutie. (Hébert, 1982, p. 71)

II.1.2.1. Une jalousie féminine

Les femmes sont soumises à la violence physique masculine, étant donné qu'elles ne font preuve d'aucune résistance face à cette domination, et certains personnages féminins rivalisent entre elles pour conquérir le cœur d'un homme. Nora qui attendait Stevens dans la rue en sortant de chez Olivia affirme cette jalousie :

Moi, je trouve qu'elle n'est pas si belle que ça.. Elle a un défaut au pied droit. Un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard, c'est écœurant ça. (Hébert, 1982, p. 81)

Stevens n'éprouve pas de difficulté pour avoir des femmes, cette facilité est amplifiée par la jalousie dont font preuve ces femmes entre elles. Nora s'exprime devant Stevens sur la beauté d'Olivia, il lui répond :

- C'est parce que t'es jalouse que tu dis ça ? (Hébert, 1982, p. 81)

Le rapport entre Stevens et Maureen est une autre image de l'intimité physique, dans *Les fous de Bassan*. Maureen dont le mari est mort est une femme soumise au désir de Stevens. Cette soumission n'est pas seulement physique, mais elle s'étend à tous les besoins de Stevens :

Je suis devenu l'homme engagé de ma cousine Maureen. Je sarcelle ses salades et ses choux, je nourris, je tue et j'écorche ses lapins [...] je la renverse, de temps en temps. (Hébert, 1982, p. 69)

La disposition des femmes dans Griffin Creek montre à travers la jalousie de Nora, et la disponibilité chez Maureen un désir de confronter le masculin tandis que Stevens profite de cette disposition pour concrétiser son désir de domination.

II.1.2.2. Figures féminines de l'intimité

Le désir féminin dans *Les Fous de Bassan*, touche toutes les femmes du village qui suivent partout Stevens. L'histoire de ce dernier à Griffin Creek, s'est caractérisée par un désir physique incessant de la part d'autres personnages :

Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout. Fuir avant que...Une telle excitation dans mon corps, une rage inexplicable. Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas. (Hébert, 1982, p. 80)

Maureen la soumise, Nora la désirante, les femmes en chaleur, les petites filles perverses et Olivia la désirée, sont des figures féminines avec une intimité omniprésente dans *Les fous de Bassan*. Selon une conception freudienne, l'expression de l'intimité chez ces personnages féminins est à la fois, un acte de révolte contre la violence et le pouvoir masculins par l'adoption de comportements masculins de séduction, et un désir de transgression des valeurs religieuses imposées par le protecteur du village : Nicolas Jones.

II.1.3. L'intime entre réalité et transgression

Anne Hébert, dans *Les fous de Bassan*, dévoile une réalité qui se caractérise par une violence sexuelle à l'encontre des femmes et aussi des hommes. La sexualité dans les romans d'Anne Hébert est une atteinte contre toutes les normes héritées des mythes. Mais c'est une façon de se mettre à nu pour être vu.

II.1.3.1. Une créativité féminine

La réalité de la femme est représentée, dans *Les fous de Bassan*, à travers les deux filles jumelles :

Pour ce qui est des femmes j'ai décidé d'avoir recours aux jumelles. (Hébert, 1982, p. 16)

Ces deux jumelles sont une image de tout un monde féminin, dans la région de Griffin Greek, sur les murs de la maison d'enfermement sont dessinées des femmes sans organes. Des têtes de femmes ne pouvant ni parler, ni voir, ni sentir, elles sont isolées de tout signe de vie :

Livrées aux couleurs et aux pinceaux, enfermées toutes une journée, dans la galerie des ancêtres, les jumelles ont barbouillé sur les murs des flots de dentelle, des volants des carreaux, des pois, des rayures multicolore, des fleurs, des feuilles, des oiseaux roux, des poissons bleus, des algues pourpres. (Hébert, 1982, p. 16)

L'intérieur de la maison des jumelles est identique à l'extérieur, où les oiseaux sont roux et les poissons bleus. Les oiseaux symbolisent le masculin qui domine et qui survole la mer où les poissons bleus, symbole du féminin, sont des proies dépourvues de toute puissance :

Quelques têtes de femmes émergent là-dedans, chapeautées tuyautées, enrubannées, borgnes parfois, ou sans nez ni bouche, plus vivantes qu'aucune créature de songe chantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps. (Hébert, 1982, p. 16)

Les jumelles éprouvent du plaisir à peindre en utilisant des couleurs, c'est la découverte d'un moyen pour agir sur le monde, pour s'inventer une généalogie, pour dire quelques vérités et pour s'exprimer à travers leurs pinceaux :

Bousculant toute chronologie, s'inventant des grand-mères et des sœurs à foison, les jumelles découvrent le plaisir de peindre. Éclaboussées de couleurs de la tête aux pieds, elles s'extasient devant leurs œuvres. (Hébert, 1982, p. 16)

II.1.3.2. Une transgression féminine

A côté du crime à l'encontre des deux jumelles, se glisse un discours sur le sexe comme un moyen pour se libérer de toute appartenance à un régime qui emprisonnerait la femme, les personnages dans *les Fous de Bassan* se découvrent et accèdent à leur puissance à faire face aux tabous et aux interdits. Cependant ces femmes qui prennent la parole sont taxées de folie, car elles dérangent l'ordre masculin socialement dominant :

Ces filles sont folles, Non complètement idiotes comme leur frère Perceval, ni maléfiques comme leur autre frère Stevens, mais folles tout de même. (Hébert, 1982, p. 17)

Les événements dans Griffin Creek, y compris ceux relatifs à l'intimité, sont un prétexte visant la dénonciation de toute une réalité historique et un moyen de libération du système patriarcal ancré depuis les années 1782.

Je suis remonté à la source, Jusqu'au 1782. (Hébert, 1982, p. 15)

Anne Hébert cède, au début du roman, la parole à Nicolas Jones qui détient un pouvoir religieux hérité des mythes, et qui se présente comme un protecteur de tout le village, puis à partir des lettres des voix masculines comme celle de Stevens qui annonce qu'il détient le pouvoir sur tout le village sans obstacle. L'intervention des figures féminines s'introduit comme des déstructures de ces systèmes patriarcaux par l'intimité notamment.

II.1.4. L'intime entre devoir et pouvoir

Dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert, le personnage féminin se présente comme étant inscrit dans une ligne de soumission vis-à-vis des lois patriarcales, dont le passage par le mariage demeure sacré :

Anita se détendit, articula très doucement, comme à regret : – Il faut que tu te maries, Catherine... La jeune fille avala sa salive comme si elle étouffait : – Avec Michel ? – Avec Michel ? Bien sûr, avec qui veux-tu donc que ce soit ? [...] – Tante Anita, j'ai peur que tout cela ne soit un rêve et que Michel ne m'épouse jamais. (Hébert, 1958, pp. 48-49)

L'union éventuelle à Michel a créé, dès le début, chez Catherine une angoisse à la fois de ne pas plaire, ou de rencontrer l'échec ainsi qu'un désir de fuir une situation d'asservissement vis-à-vis de sa famille. Entre le statut fille, adolescente, mère et femme épanouie, Catherine se retrouve toujours entre deux statuts.

II.1.4.1. Un devoir

Le premier statut est celui de fille-mère, où Catherine, sœur aînée, se perd entre son statut de fille et le rôle de mère de substitution pour les jeunes enfants de la famille.

Le deuxième statut non stable était celui de se déplacer de la fille au statut de femme :

s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. (Hébert, 1958, p. 84)

Le verbe « s'appliquer » suppose que Catherine fasse beaucoup d'efforts pour correspondre aux désirs de Michel, et passer ainsi du statut-rôle d'une fille obéissante qui remplace sa mère dans le foyer paternel, à celui de femme docile dans le foyer conjugal. Catherine au lieu de découvrir ce qu'elle désire elle-même, elle est obligée de correspondre à un désir extérieur. Elle est passée de la soumission paternelle qui l'a rendue objet à une autre soumission conjugale intime :

Je lui suis soumise, mais faites, ô mon dieu, qu'il me prenne sans me faire de mal ! (Hébert, 1958, p. 71)

Une soumission corporelle qui a fait d'elle un corps-objet :

- Michel, je t'en prie, laisse-moi faire autre chose ! Le marché, les repas... oui, c'est cela ! J'aimerais faire un grand gâteau pour la Fête des Rois !

- Tu mêles tout, Catherine. [...] Je n'ai pas épousé une cuisinière, je pense ? (Hébert, 1958, p. 83)

Michel ne voulait de Catherine que la jouissance que pouvait lui apporter son corps, le rapport entre ces deux personnages n'est pas égalitaire, la protagoniste a vécu selon le désir de son père puis les désirs de son époux. Ce dernier n'arrivait pas à satisfaire sa femme :

Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur. (Hébert, 1958, p. 98)

II.1.4.2. Un pouvoir

Face à cette situation où Catherine n'est que « prise » et « possédée », elle décide de quitter la maison de son mari pour regagner un autre espace, le bord de la mer, où elle peut s'épanouir. A noter que le concept de « mer » symbolise la nature féminine par Anne Hébert pour exprimer la liberté et l'épanouissement de la femme dans les deux romans *Les fous de Bassan* et *Les chambres de bois*.

Dans cet espace naturel est né chez Catherine un désir de construction de Soi, en réaction avec l'expérience vécue avec Michel, elle rencontre un autre homme : Bruno qui était plus attentif aux besoins de Catherine. Se retrouvant ainsi dans un rapport plus égalitaire pour elle, Catherine a pu se construire sainement.

Bruno s'est substitué à Michel, la mer a pris la place de la chambre, cette transformation nominale, verbale et spatiale a contribué à la transformation du rapport féminin/masculin, du point de vue intime cela marque un passage d'un rapport de non-désirante/désirée à celui de désirante/désirée, ce qui assure plus d'affirmation et d'autonomie pour ce personnage féminin.

II.2. Corps de révolte chez Ken Bugul

Ken Bugul évoque dans ses romans l'intimité comme un thème par lequel se dévoile la situation de la femme africaine dans une société patriarcale. Les trois romans sélectionnés, *Le Baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) et *Riwan ou le chemin de sable* (1990), montrent une série de relations intimes entre le féminin et le masculin et notamment entre la narratrice et des personnages masculins. L'accès à la nature du rapport Féminin/Masculin dans le roman de Ken Bugul ne peut prendre de sens qu'avec l'analyse psychique de la construction de la féminité dès l'enfance, pour ensuite suivre le développement de cette féminité à travers le récit.

Le Baobab fou est le premier roman dans lequel l'auteure a évoqué sa naissance, son rapport aux parents, son voyage et sa déception dans la terre censée être promise. Au cours de ce récit autobiographique, Ken Bugul expose ses premiers rapports intimes en Occident, ces rapports se sont multipliés et par conséquent elle a mené son désir jusqu'au bout.

Cendres et braises est le roman où Ken Bugul cherche la reconnaissance de soi, à partir d'une soumission à un homme qu'il a accompagné durant le parcours du récit, constituant ainsi une dualité Féminin/Masculin. Les rapports intimes étaient exclusivement avec un seul homme. La lecture psychanalytique aura pour fil conducteur la présentation de l'intimité en tant qu'expression de Soi au sein du récit.

II.2.1. L'intimité comme quête d'identité

Une quête d'identité par rapport à l'homme est menée sous l'optique de l'intimité est entreprise par la narratrice dans *Riwan ou le chemin de sable*. Le chemin visé est celui de sable qui pourrait être un parcours vers l'émancipation du désir de la femme.

II.2.1.1. Une quête irréalisable

Ken Bugul, dans *le Baobab Fou*, en se trouvant seule avec un blanc, avance que cette réunion entre les deux êtres n'était pas réconfortante. Elle ne l'aimait pas vraiment :

Je n'étais pas réellement amoureuse de lui. Parfois il me dégoutait, c'était l'instrument inutile, dans une période de transition tragique ou le cours de la vie m'avait plongée, je n'avais pas besoin de lui. (Bugul, 2009, pp. 64-65)

L'homme blanc n'a pas pu satisfaire la narratrice, ce dont elle avait besoin c'est de voir et de vivre la réalité du monde :

J'avais besoin d'ouvrir les yeux et de considérer les réalités, toutes les réalités enfouies dans les méandres de l'irréel du vécu incomplet. (Bugul, 2009, p. 65)

D'ailleurs, le rêve d'un monde meilleur qui la considère et la valorise, était la cause première de son voyage vers l'Europe, c'était une évasion d'une réalité qui ne lui convenait pas. Elle était déçue de son insignifiance, et son insistance à rechercher un monde accueillant lui a permis de nouer une relation avec un homme blanc. Elle savait bien que cette relation est rejetée des deux sociétés, africaine et européenne :

Déçue. J'étais déçue de n'être rien d'autre que moi ; ma réalité ! Je ne voulais cependant pas l'admettre et j'insistais dans une recherche de l'impossible. (Bugul, 2009, p. 65)

Malgré qu'elle savait qu'il s'agissait d'une recherche impossible, d'une quête d'affirmation irréalisable, elle tenait à cette relation avec François, l'homme blanc jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte de lui, sa recherche d'être reconnue par le monde la conduira à offrir ce qu'elle possédait et ce qui n'appartenait qu'à elle seule : son corps.

Je n'étais pas particulièrement frileuse de nature, mais avoir une maison où se réfugier quand il fait froid une maison chauffée, c'était comme le giron de la grand-mère quand, poursuivi on court s'y engouffrer, le cœur palpitant de frayeur et de bonheur. Je tombai enceinte en ce début d'hiver. (Bugul, 2009, p. 65)

II.2.1.2. Quête de Soi et conséquences

L'acte de chair, pour la narratrice, était sans importance, il est introduit dans le récit comme étant une normalité ou encore une banalité. La quête d'identité prime sur l'acte intime, ce que cherche la narratrice c'était la quête de Soi.

Louis restait tard tous les soirs, parfois nous dormions à trois dans le même lit la Zaïroise, lui et moi. Je ne prenais aucune précaution. J'étais trop prise par la découverte de l'Occident trop empresser d'être reconnue, trop impatiente d'être dans le coup. J'étais distraite, comme une jeune mariée. (Bugul, 2009, p. 65)

La sexualité dans le cas Ken Bugul est clairement déclassée par rapport au besoin de la reconnaissance et de l'épanouissement. Mais elle doit assumer les conséquences, elle choisit l'avortement pour garder un semblant d'autonomie, mais cette situation lui a été pénible car, devant le médecin, elle avait perdu tout pouvoir :

Je m'étais déshabillée, timide comme une jeune mariée chez nous me sentant toute petite comme si j'avais rétréci devant cet homme. (Bugul, 2009, p. 68)

II.2.2. Une rébellion intime

Les souvenirs d'exclusion et d'abandon ont laissé leurs traces sur toute la vie de la narratrice. Le fait d'être abandonnée par sa mère, a constitué pour Ken Bugul un événement traumatique, constituant un sentiment d'abandon.

II.2.2.1. Une origine qui persiste

Ce sentiment d'abandon jette son ombre dans les écrits buguliens, notamment dans la trilogie autobiographique du moment que ces trois romans reflètent des quêtes identitaires. La narratrice en Occident ne s'est pas détachée complètement de ses origines. Elle n'a pas cessé de faire un retour sur son vécu dans le pays natal. Comme les passages suivants :

Oh, comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaine en Afrique ! (Bugul, 2009, p.50)

Dans mon pays, je cherchais toujours à sortir avec un blanc. (Bugul, 2009, p. 63)

Là-bas, si j'y étais restée, (Bugul, 2009, p. 77)

Ah, le village là-bas, comme la vie y était pure ! (Bugul, 2009, p. 149)

La narratrice de *Le baobab fou*, malgré son départ en Occident, elle n'a pas rompu complètement avec ses origines. Il s'agit de la construction des premiers projets mais aussi d'un ancrage de représentation du traditionnel dans la pensée de la narratrice. Le retour aux origines consiste aussi à mettre en évidence le préétabli contre lequel elle entreprend l'écriture comme un outil de transgression.

II.2.2.2. Ecrire pour transgresser

La liberté physique acquise en Occident était pour la narratrice un moyen de révolte contre les tabous de sa société d'origine. Elle est aussi une arme contre les mœurs et les impositions de la société patriarcale d'origine. La transgression par les mots était un outil de vengeance pour guérir de ses anciens maux :

J'étais sortie me perdre dans les rues sombres de ce quartier de la gare de Luxembourg, devant un chantier je repensais à tous ce qui m'était arrivé depuis que ma virginité qui me rattachait à toute une génération de mœurs et de traditions s'était envolée avec mon professeur d'histoire. (Bugul, 2009, p. 73)

La narratrice revient sur sa séparation du père qui a été douloureuse. Ne pas profiter d'acquérir du savoir possédé par le père, reflète la non réalisation du complexe d'Œdipe chez la narratrice ce qui traduit dans ses propos :

Ah, comme je le [père] regretterais plus tard ! Le père était un puits de savoir et d'expérience. (Bugul, 2009, p. 43)

Je m'angoissais et j'avais peur, car je voyais bien que je n'étais pas du départ : mes affaires n'étaient pas emballées. Et je ne pouvais rien tirer du père qui conservait un mutisme total. Père n'était pas le genre disponible pour les situations de ce monde. (Bugul, 2009, p. 97)

En Occident personne ne pouvait apporter de l'aide à la narratrice. Elle s'est livrée à un monde de révolte contre toutes les normes traditionnelles, il s'agit d'une transgression de préétabli de son pays :

Avec la drogue, je découvris le monde des trafiquants, des boîtes de nuits et de la prostitution, les nuits veillées et les journées de sommeil. (Bugul, 2009, p. 119)

La transgression des normes sociales traditionnelles est traduite par une transgression dans l'acte d'écriture. Ce qui n'est pas accepté dans son pays comme la drogue et la prostitution ne peut être admis dans la réception de la production littéraire. Il s'agit d'une révolte contre un système patriarcal, cette rébellion pourrait traduire une non résolution du complexe d'Œdipe notamment au niveau surmoïque et sa relation avec l'autorité représentée par le père.

II.3. Un autre regard sur l'intime chez Faïza Guène

Le contexte familial dans lequel vivait le personnage de *Kiffe Kiffe demain*, Doria, a connu le départ du père à la recherche d'un garçon. Ce départ a laissé des conséquences pesantes sur la vie de Doria. C'est le premier facteur qui a façonné son état d'âme.

La mère de Doria se trouve dans situation d'exigence envers sa fille. C'est elle qui doit substituer le père dans l'éducation de son enfant tout en lui garantissant protection et nourriture. Doria et sa mère se sont retrouvées devant une situation assez difficile. En dehors de la maison familiale, Doria trouve dans Hamoudi un substitue de père. Avec lequel elle entreprend un discours évoquant la construction des familles dans les banlieues et le rôle du père au sein de sa famille.

II.3.1. Départ d'un père

Le roman de *Kiffe Kiffe demain* annonce, dès le début, l'absence du père :

Je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti. Il est parti loin. Il est retourné au Maroc épouser une autre femme sûrement plus jeune et plus féconde que ma mère. Après moi, Maman n'a plus réussi à avoir d'enfant. Quand je pense qu'il y a des filles qui font pas exprès de tomber enceintes du premier coup...Papa, il voulait un fils. (Guène, 2004, p. 9)

La raison pour laquelle le père a quitté sa famille dévoile un rapport entre homme et femme qui s'est réduit à la procréation des garçons. Doria se sent la non-bienvenue et ne correspond pas au désir du père :

Moi. Disons que je correspondais pas tout à fait au désir de client. (Guène, 2004, p. 10)

Le sentiment de la non-désirée fait changer la désignation du père qui était « Papa » à des attributs qualificatifs tels que : « le barbu » (p.10), « le vieux » (p.17). Ces appellations symbolisent le mécontentement de Doria envers le père.

II.3.1.1. Une mère qui remplace un père

Doria fait semblant que le père ne lui manque pas, mais la réalité est tout autre :

Quand Mme Burlaud me demande si mon père me manque, je réponds « non » mais elle me croit pas. (Guène, 2004, pp. 10-11)

Mme Burlaud l'assistante sociale est bien placée pour savoir ce que c'est l'absence du père par rapport à la fille. Le « non » entre guillemets exprime que la réponse n'est pas une infirmation au sens que le père ne manquait pas à Doria.

Lacan, quant à la carence du père, remarque que si on dit que le père est méchant veut dire que normalement il est gentil, et vice versa (Lacan, 1998, p. 168). Doria quand elle a dit « mon père est parti » sous-entendu qu'il ne doit pas partir et que normalement il doit tenir sa place dans le trio fondamental de la famille. Son départ est alors une absence qui a causé un manque.

Au début du roman, Doria compte beaucoup sur la présence de la mère qui peut remplacer l'absence du père :

De toute façon, c'est pas grave, ma mère est là. (Guène, 2004, p. 11)

« Ma mère est là » une forte affirmation de la présence de la mère, une présence réelle qui rend, aux yeux de Doria, l'absence du père insignifiante. Mais à la fin du roman, quand tout est rétabli, Doria annonce :

C'est pas grave non plus si j'ai plus mon père, parce qu'il y a plein de gens qu'ont plus de père. Et puis j'ai une mère... (Guène, 2004, p. 188)

Les trois points de suspension laissent comprendre qu'il y a quoi dire sur cette présence. Et ce qui est repérable aussi qu'entre « ma mère est là » et « j'ai une mère... » ; C'est que la première locution exprime une présence et la deuxième exprime une possession. Au début du récit, la mère est alors entre une présence physique et une absence spirituelle :

Enfin, elle est présente physiquement. Parce que dans sa tête, elle est ailleurs, encore plus loin que mon père. (Guène, 2004, p. 11)

Et même l'évocation du nom de son père entre sa mère et la tante Zohra ne lui plait guère :

et puis ça m'énerve qu'on reparle de lui [du père]. Il est plus là maintenant, On a qu'à l'oublier c'est tout. (Guène, 2004, p. 35)

II.3.1.2. Une fille non-désirée

L'absence du père est une fatalité pour la narratrice, car il voulait un garçon, et a voulu changer de femme, car la mère de Doria n'a pas pu le faire :

Quel destin de merde. Le destin, c'est la misère parce que t'y peux rien. Ça veut dire que quoi que tu fasses, tu te feras toujours couiller. [...] Ma mère, elle dit que si mon père nous a abandonnées, c'est parce que c'était écrit (Guène, 2004, p. 19)

A côté du père c'est son destin de fille non-désirée qui est aussi accusé :

Pour moi, il y'a deux responsables dans cette histoire : mon père et le destin. (Guène, 2004, p. 22)

Le genre de la narratrice est incriminé par le départ du père. Rêver de sa propre mort est une expression de sa détresse en tant qu'être non désiré et par conséquent non aimé :

J'y pense à la mort des fois, ça m'arrive même d'en rêver. Une nuit, j'assistais à mon enterrement. Y a avait presque personne. Juste ma mère, Mme Burlaud, Carla, la Portugaise qui nettoie les ascenseurs de la tour, Leonardo DiCaprio de Titanic, et ma copine Sarah qui a déménagé à Trappes quand j'avais dix ans. Mon père il était pas là. (Guène, 2004, p. 23)

Le rêve de Doria fait recours à ce que affirmait Freud : « Le rêve est en quelque sorte la décharge psychique d'un désir en état de refoulement. » (Freud, 2016, p. 76). Ce rêve est classé selon Freud : « Le rêve qui représente sans déguisement un désir non refoulé. C'est le rêve de type infantile. » (Freud, 2016, p. 68) le rêve dans ce cas n'est pas déguisé et il n'a pas besoin d'interprétation. Lorsque la narratrice compte les personnes qui auront peut-être de la peine pour elle, son père n'y figure pas, ce qui révèle d'un désir d'effacement du père qui l'a abandonnée.

Freud affirme que parmi les conséquences psychiques du complexe de castration chez la fille résulterait le sentiment d'une blessure narcissique : « Avec la reconnaissance de sa blessure narcissique s'installe chez la femme -comme une sorte de cicatrice- un sentiment d'infériorité. » (Freud, 2016, p. 97) c'est là qu'il annonce la naissance d'un sentiment d'infériorité.

Comme le supposait Freud, Doria était jalouse du fils que son père pourrait avoir de sa deuxième femme : « peu après sa découverte du désavantage subi sur la partie génitale intervient la jalousie contre un autre enfant. » (Freud, 2016, p. 100) :

C'est dégueulasse. Son fils, son fils je suis sûre qu'il sera bête, encore plus bête que Rachid le soudeur. J'espère même qu'il va boiter, qu'il aura des problèmes de vue et qu'à la puberté, il aura plein d'acné. (Guène, 2004, p. 23)

La prise en conscience de l'effet de l'absence du père a plongé Doria dans la pensée de différence entre le garçon et la fille. Ce qui démontre bel et bien l'attachement des enfants au parent de sexe opposé. Si elle était garçon son parcours aurait pu être plus harmonieux et arrangé :

Mais si j'étais un garçon, ce serait peut-être différent...Ce serait même sûrement différent. Déjà, mon père serait encore là. Il ne serait pas reparti au Maroc. (Guène, 2004, p. 170)

II.3.1.3. Un père de substitution

Hamoudi, un personnage masculin qui a connu la narratrice depuis son enfance, c'est son meilleur ami, ils partagent surtout l'amertume de la vie :

Tous les deux, on n'aime pas notre réalité. [...] Il me dit « juste cinq minutes... », et on reste une heure ou deux à parler (Guène, 2004, p. 27)

L'absence du père a créé chez la narratrice un manque qu'elle comble avec la présence de Hamoudi qui peut se substituer au père, car il la comprenait et l'acceptait telle qu'elle était :

Si Hamoudi était un peu plus vieux, j'aurai bien aimé que se soit mon père. (Guène, 2004, p. 28)

Le manque est la source de son rapport à Hamoudi qui va désirer la protéger :

Entre Hamoudi et moi, c'est comme ça. Il veut me protéger. (Guène, 2004, p. 76)

II.3.2. Une femme en devenir

Le rapport charnel entre le masculin et le féminin se présente dans différents discours des personnages, notamment entre les femmes, à l'instar de la mère de Doria et la tante Zohra. Cette dernière aussi connaît l'absence du mari qui a une autre femme en Algérie :

son mari est retraité des travaux publics. [...] Elle [tante Zohra] dit qu'elle est tranquille sans lui, qu'elle peut s'assumer. Et puis elle a dit à maman en riant qu'un homme de cet âge-là, ça lui sert plus à rien. J'ai pas trop bien compris au début. Ensuite j'ai imaginé (Guène, 2004, p. 34)

II.3.2.1. Différents mais égaux

Doria en jouant avec les fils de la tante Zohra, Réda, Hamza et Youssef obtient une égalité entre les deux sexes voire une supériorité des filles :

Faire des records de vitesse en voiture en renversant le maximum de piétons possible, t'avais des bonus de points si c'étaient des enfants ou des vieilles dames... (Guène, 2004, p. 34)

La narratrice a vécu aussi une autre expérience, où elle était prise en considération face à un garçon, il s'agit de Youssef qui l'a aidée dans une œuvre caritative :

je me souviens qu'on avait fait ensemble l'opération « un grain de riz peut sauver une vie » quand il y a eu la famine en Somalie dans les années quatre-vingt-dix. (Guène, 2004, p. 36)

Doria aspire à rencontrer l'égalité avec les garçons, tout en restant une fille, ce qui rejoint la conception freudienne où : « cette poussée de refoulement qui va, à l'époque de la puberté, éliminer une bonne partie de la sexualité masculine pour faire de la place au développement de la féminité. » (Freud, 2016, p. 101). On est alors dans la phase développement de la féminité chez Doria.

Après la déception liée au fait qu'elle ne satisfaisait pas au désir du père d'avoir un garçon, Doria au début ne voulait pas parler des garçons :

Les garçons, je les connais depuis toute petite mais je parle plus beaucoup maintenant. (Guène, 2004, p. 34)

La narratrice débutera la construction de sa féminité, en se détournant de ce qui est masculin, comme le précise Freud : « De cette manière, de la découverte de différences anatomiques entre les sexes détourne la petite fille de la masculinité et de l'onanisme masculin pour aller vers de nouvelles voies qui mènent à l'épanouissement de la féminité. » (Freud, 2016, pp. 101-102), et elle fera l'expérience de sa féminité avec le jeune Nabil.

II.3.2.2. Un autre regard sur le masculin

Nabil est un personnage, fils de l'amie de la mère de Doria, il est très attaché à sa mère, pour qui, il est un véritable génie. Doria va découvrir avec lui l'attachement et l'affection pour le sexe opposé. Le début de cette histoire, était une surprise pour la narratrice, car Nabil pour elle était « un nul » comme tous les garçons, mais en le côtoyant, elle a découvert ses qualités :

Ce soir-là, Nabil au lieu de partir dès qu'on a fini et de rentrer chez sa mère, il restait là [...] Quand ce nullard s'est décidé à dégager, je l'ai accompagné, et à la porte d'entrée, il a soudainement changé d'expression. Il a pris sa tête sérieuse, s'est avancé vers moi et m'a fait une bise sur la bouche. En vrai. (Guène, 2004, p. 98)

La narratrice va, petit à petit, évoluer vers un positionnement plus tolérant, et commencer à percevoir les garçons différemment, elle voit en eux des partenaires éventuels :

Si ça se trouve, l'homme idéal que je regarde même pas et avec qui j'aurai deux enfants plus tard, c'est Nabil...Avant, je me foutais de sa gueule, je disais que ce mec était une tache et d'autres trucs comme ça. [...] C'est vrai qu'il est pas si nul que ça au fond. C'est même un brave type. Et puis, l'acné, ça dure pas toute la vie. (Guène, 2004, pp. 129-130)

Doria est arrivée au point de commencer à avoir des sentiments positifs par rapport à la gent masculine qui n'est plus associée au père qui abandonne, Nabil sera son premier émoi :

Nabil m'a dit qu'il était désolé de m'avoir embrassé par surprise et qu'il espérait que ça m'avait pas trop embêtée. J'ai dit non. Alors, il a recommencé. Sauf que cette fois-ci c'était mieux, plus maîtrisé. (Guène, 2004, p. 180)

La relation de la narratrice avec Nabil peut être lue comme une réconciliation avec Soi, elle a retrouvé en lui l'amour et la sécurité qui lui manquait depuis le départ du père :

Je suis réconciliée avec Nabil et je crois aussi que...je l'aime bien. Mercredi, il doit même m'emmener au cinéma. Je suis trop contente. (Guène, 2004, p. 181)

II.4. Des corps textuels chez Hélène Cixous

Dans ce qui va suivre, nous exposons la construction des corps dans le scriptural d'Hélène Cixous. Tandis que la mère, du roman *Dedans*, n'a pas pu transmettre la parole du père à son enfant, la narratrice exploite son talent productif pour non seulement maintenir le père en vie mais aussi pour donner corps à son propre être.

Le père est le premier masculin confronté dans la vie de la narratrice, à lequel Hélène Cixous défend sa présence par le biais de l'écriture, il s'agit d'une transmission de l'obsession de la mort du père à une obsession scripturale.

Mais le point de départ est une femme exclue du monde réel qui se trouve sans ancrage, sans repère et sans voix. Seule le mot pourra guérir ses maux en construisant un corps féminin capable de réussir sa vie loin de la gent masculine, selon une conception freudienne sur la dualité Féminin/Masculin.

Ecrire un corps de soi s'étend vers la création du corps de l'Autre pour s'inscrire dans un monde vital. Par ce procédé, Hélène Cixous éprouve une résistance à la mort

par le mot en dressant des signifiants paternels. Ainsi le père est présent en remplissant sa fonction paternelle.

II.4.1. Un père : Le premier masculin

Dans un entretien accordé à *Télérama*, apparut sous le titre de « Hélène Cixous : “Je suis d’abord un auteur de textes qui n’ont pas de nom” », Hélène Cixous exprime sa façon de représenter la mort :

Je ne sais pas s’il y a un moyen conscient, maîtrisable. C’est un état de méditation active, d’invocation, d’appel. Cela n’a rien à voir avec une pratique magique. Je ne crois pas au travail de deuil dont parle la psychanalyse. On ne doit pas enterrer, on doit retenir l’être qui est parti. Il m’arrive de retrouver mon père en rêve. Le rêve ne connaît pas la contradiction. Il me dit : « Oui, ton père est mort, mais il est vivant aussi puisque tu le vois. Il est vivant tout le temps que va durer cette vie accordée ». (Cixous, 2007)

II.4.1.1. Une obsession scripturale

C’est à la lumière des propos de la précédente citation, qu’on peut accéder au sens de son roman *Dedans*. Elle maintient son père vivant par l’écriture chose qui n’est pas possible sur le plan psychanalytique qui procure le concept de ‘deuil’ pour représenter la mort. De point de vue littéraire, le rêve est permis et admet toutes les oppositions et les contradictions, et la lecture du *Dedans* peut rendre la fiction réelle sur laquelle s’appuie l’accession à la relation fille/père.

Dans le roman *Souffles* d’Hélène Cixous, la romancière fait un retour sur les sources et notamment sur la mère en traversant des corps, dans des rapports intimes racontés dans tous ses détails.

Dans sa course vers la source elle traverse son histoire entre Grèce et Palestine, les grands corps mythiques où se fondent le masculin et le féminin ; aveugle et voyante elle traverse ses jeunes contrées érotiques bisexuelles. (Cixous, 1975, p. 15)

Les rapports charnels évoqués dans le récit *Souffles*, confrontent des femmes et des hommes dans leurs intimités pour construire des scènes d’échanges mais aussi pour annuler les différences entre les deux sexes. C’est ainsi que le produit littéraire de

Cixous concorde avec sa théorie sur le corps féminin. L'écriture et un bon moyen d'affirmer le corps de la femme, ce qu'elle annonce dans la préface : « laisser couler le lait ! Laisse voler l'écriture ! ».

II.4.1.2. Une femme sans voix

La psychanalyse est là pour résoudre, entre autres, le problème de la compréhension des aspirations jouissives des deux sexes. Lacan avance : « de sa jouissance une femme ne peut rien dire. » (cité dans Naveau, 2012, pp. 27-30). Du moment qu'elle est dépourvue de la parole elle ne peut rien dire, car le pouvoir de dire est le propre de l'homme. Le problème de comprendre les désirs féminins est alors de taille.

Si l'homme fonctionne à la menace de castration, si la masculinité est ordonnée dans la culture comme menacée de castration, eh bien on peut dire que le coup... la répercussion de cette menace de castration sur la femme, c'est sa prolongation en tant que décapitation, en tant qu'exécution de la femme, en tant que perte de la tête. (Cixous, 1976, pp. 5-15)

Le phallus le signifiant transcendantal, selon la conception de Lacan, est le pivot sur lequel se construit la menace de castration, et cette dernière est réservée au garçon, ce qui implique à dire que la fille est dépourvue de ce symbole de masculinité. Le rapport au phallus est ce qui régit la structure de la subjectivité et par conséquent c'est le chemin suivi par la psychanalyse qui use, à son tour, du symbolique comme langage. Et s'en appropriant la parole, par le biais de l'écriture, la femme, symboliquement se masculinise, et elle aura peur de perdre ce symbole de pouvoir :

Une nouvelle puissance m'est venue, une autre façon d'être mâle. [...]Et moi, trou, je veux tout, je veux les vagues, les avaler, je suis leur rage. (Cixous, 1975, p. 15)

La narratrice annonce sa tristesse dès sa naissance, ce qui révèle symboliquement un complexe de castration, où la fille n'accepterait pas son destin de femelle et qu'elle reproduit dans ses dires cette infériorité symbolique. La narratrice se rebelle contre l'ordre établi et refuse de se confirmer à une étiquette quelconque :

C'est ne pas être quelqu'une femme humaine créature singulière féminine ou semblable décidément ou alors masculine ou à peu près, bref de n'en avoir cure

ni opinion, ni genre [...] devrai-je me décider à une forme, m'y déguiser pour ne pas déranger les visiteurs. (Cixous, 1975, p. 27)

II.4.1.3. Un corps féminin

La narratrice avance que naître de sexe particulier n'est pas un choix mais un destin, mais être femme ne veut pas dire que c'est l'éternel sort, la femme doit saisir les moments douloureux pour alimenter le combat pour s'affirmer comme une partie entière dans le rapport Féminin/Masculin.

La douleur, la tristesse et la peine sont réservées à la femme. (Cixous, 1975, p. 27)

Devenir une part entière dans le rapport Féminin/Masculin c'est d'abord être femme et parcourir le chemin de la peine pour y aboutir. Être femme c'est s'affirmer comme différente, et seul l'intimité qui mène l'autre à découvrir le propre corps de la femme.

Je ne deviens pas femme sans peine, mais tant pis. (Cixous, 1975, p. 27)

La narratrice affirme que le fait d'avancer le corps comme objet d'écriture est une tâche pénible mais nécessaire. Elle affronte ses désirs et assure leur accomplissement dans un rapport intime :

Quel amour ! A moi maintenant, mes appétits, mes monstres mes vieux rêves de cruauté ! Leur saveur forcenée ! (Cixous, 1975, p. 57)

II.4.1.4. Féminin/Masculin freudien

Les phases du développement psychoaffectif de la petite fille, évoquées par Freud, sont énumérées dans le roman de *Dedans* selon une chronologie cohérente avec le parcours du récit. Il s'agit d'un apprentissage transmis par l'écriture sur la relation au père :

1° Il s'agit apparemment de naissance juste avant ou juste après la sortie hors du ventre. Avant ou après ? Il me fut impossible de le déterminer.

2° Je fus frappé (ée) par l'importance de la participation personnelle à l'événement.

3° La détermination du sexe se faisait indépendamment des impératifs anatomique et physiologique, d'où les déchirements ou contradictions qui s'ensuivent souvent, après la sortie.

4° Selon toute vraisemblance il devait y avoir d'autres mondes que celui où vit la famille, mondes sans doute annexes et simultanés, mais forts difficiles d'accès.

5° la seule différence incontestable n'est pas celle des sexes ou des âges ou de forces, mais celles des vifs et des morts : les premiers ont toute la puissance, dont ils ne savent pas toujours user, les autres n'ont qu'un savoir impuissant. (Cixous, 1986, p. 121)

Au début les enfants naissent égaux et aucune différence n'apparaît entre les deux sexes. Puis c'est la phase de la découverte des organes génitaux par soi « la participation personnelle » et le (ée) exprime que c'est l'affaire des deux sexes, ensuite la phase phallique où s'effectue la découverte de l'autre sexe, la quatrième étape correspond à la transmission de la famille, des parents, des interdits qui vont organiser la vie de l'enfant. En conclusion, l'auteure assimile le rapport du Féminin/Masculin au rapport entre la mort et la vie.

La dualité de la mort et de la vie se trouve au bout de la plume d'Hélène Cixous dans le roman *Dedans* :

On dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue. Dans mon jardin d'enfer les mots sont mes fous. (Cixous, 1986, p. 7)

C'est ainsi qu'elle conçoit la mort du père qui peut être contrarié par la vie de l'écriture.

Ici tout se passe sans paroles, entre le drap du dessus et le drap du dessous. Le livre pèse sur la toile, je roule dans le trou chaud au bord duquel le corps de ma mère me tourne le dos. (Cixous, 1986, p. 63)

Et l'écriture est un acte visant à contrarier la mort et donne lieu à la vie et par conséquent elle devient une force destructrice de la différence entre les deux sexes.

II.4.2. Ecrire un corps textuel

Hélène Cixous affirme dans *Le rire de la Méduse* : « texte, mon corps » (1975b, p. 44), c'est une expression très signifiante visant à articuler le discours autour de l'harmonie entre le texte et le corps. L'écriture est alors une rencontre fictive des deux corps masculin et féminin, c'est un moyen d'émancipation. Les auteurs féminins n'écrivent pas seulement leurs corps pour l'affirmation de Soi, mais aussi pour découvrir l'autre corps.

On passe du corps de l'homme au corps du texte, le plaisir sensuel devient un plaisir intellectuel : voir, toucher, écrire le corps masculin pour les auteurs féminins permet d'envisager, grâce au plaisir, sinon une émancipation du moins un accomplissement. (Flore, 2013, p. 166)

II.4.2.1. Ecrire le Soi et l'Autre

Les femmes écrivains prennent le relais pour écrire la femme, pour produire une nouvelle image de la femme autre que celle dessinée par l'homme. Il s'agit d'écrire la femme par la femme, pour aboutir à de nouvelles connaissances sur la réalité de la femme et par conséquent une avancée vers un remaniement plus égalitaire du rapport Féminin/Masculin.

La différence biologique et du genre par l'engagement dans l'écriture est supprimée du moment où les femmes écrivent non pas en tant que femmes, mais en tant que formule scripturale sur le corps, comme une identité féminine qui accède à l'identité masculine.

II.4.2.2. Résister par les mots

L'écriture est un moyen pour renâître de la relation de la mère et du père. Le silence lors du rapport charnel est substitué par le langage du corps, qui à son tour se transforme en mots dans les livres.

Je retrouvais mon père du côté de notre silence, à l'intérieur de notre immortalité sans mots. Corps à corps, tout danger, toute perte étaient abolis ; dans l'instant où il m'encerclait et je l'embrassais, je ne désirais plus rien sauf la mort. (Cixous, 1986, p. 83)

L'écriture permet la rencontre de l'autre corps et l'exclusion de la perte et de la mort. Elle se veut un remède contre la perte et se place à côté de la vie. Ne pas perdre c'est résister à la mort et à la séparation.

Une main bleue s'allonge paume à plat, à gauche en bas. Les doigts naissent, les lignes extérieurs s'évasent et se perdent entre le bleu sombre et mon noir. Les cinq doigts à peine écartés sont tournés vers le lieu de la bouche. (Cixous, 1986, p. 98)

L'écriture est symbolisée par la « main bleue » et la main est utilisée pour toucher le corps du père et la « bouche » exprime la parole. Écrire c'est parler au père. Toucher et parler supposent qu'on s'adresse à un vivant, le père est maintenu en vie par le biais de l'écriture :

Quand la bouche m'a parlé. (Cixous, 1986, p. 99)

L'écriture permet les rencontres fictives avec n'importe quel autre être désiré. Elle est un moyen libre de l'expression de l'intimité.

II.4.3. L'imago paternel

Dedans est un roman qui raconte la mort du père, et son maintien en vie par le biais de l'écriture. La psychanalyse de la femme rencontre la littérature, dans ce récit raconté à la première personne.

II.4.3.1. Un père toujours vivant

La narratrice cherche à trouver un moyen de résister à la castration, à cette infériorité en gardant le père vivant à travers l'écriture. Elle perd sans faire l'économie de la perte :

Peut être que les mots ont seulement suivi la courbe silencieuse que la voix de mon père avait gravée en moi? (Cixous, 1986, p. 17)

Lacan affirme que : « la psychose consiste en un trou, un manque au niveau du signifiant » (Lacan, 1998, p. 227). L'absence du père de la narratrice de *Dedans* :

mon père était mort, parce qu'il était le meilleur. (Cixous, 1986, pp. 12-13)

Il y a selon la citation de Lacan un manque chez la narratrice qui est un trou à l'origine de son trouble. L'appel à l'image du père est pour combler ce manque. « Il est le meilleur » mais il est perdu, la perte entraîne l'absence qui engendre le manque :

Je disais : « Mon père mort est le meilleur » ; et cela voulait dire : « Mon père est le meilleur des hommes –vivants ou morts. » A partir de cette déclaration je me mis à attendre ses visites, et dans les moments d'espoir sans borne, son retour définitif. (Cixous, 1986, p. 13)

La petite fille se détache de sa mère pour regagner le désir du parent du sexe opposé : le père. Ce dernier est considéré comme un idéal qui a le pouvoir sur tous les mots, et il est digne de confiance, une image idéalisée dont la fille a besoin pour garder un équilibre face à cette trop grande perte, que la narratrice ne peut accepter. Rencontrer le père c'est regagner un objet susceptible de la préserver de sa propre perte.

Mon père connaissait tous les mots, j'avais confiance en son savoir ; je cherchais à lui plaire. Je n'osais pas l'admettre dans mes rêves, mais le rencontrais-je seule à seul, dans un espace vidé au préalable. (Cixous, 1986, p. 30)

II.4.3.2. Fonction du père

La progression entreprise par la narratrice pour déterminer la fonction du père, un homme, un père, un dieu, résume comment la loi du père est construite. Cette loi va déterminer son parcours vers la constitution de la féminité de la narratrice :

Je me mis à l'appeler, j'essayais tous les noms : « Toi ! hé là ! toi » criai-je ; puis après un intervalle : « L'Homme ! oh là ! l'homme. »

-Papa ! je pleurai, je pleurai.

-Dieu ! Dieu ! hurlai-je en jetant le mot comme une pierre dans les eaux noires où il ricocha, Dieu, dieu, dieu, di. (Cixous, 1986, p. 35)

La mort du père a interrompu la relation père-fille, sans que la fonction du père ne soit accomplie.

J'ai peu de mots. Mon père qui les avait tous, est parti si précipitamment qu'il n'a pas eu le temps de me les donner. J'ai gardé tous les mots d'autrefois, mais j'étais jeune, et comme je n'avais pas pensé à l'accident, je prenais mon temps. (Cixous, 1986, p. 52)

Adulte, l'auteure utilisera la littérature pour revivre les moments de son enfance ainsi que le maintien du père en vie. C'est une arme qui peut offrir des issues vers son rétablissement.

II.5. Intime et violences chez Maïssa Bey

Au commencement était la mer, est un roman qui raconte la construction de la féminité de Nadia dans un monde plein de violence et de silence. S'intéresser à la féminité de ce personnage doit passer par ce que Juliet Mitchell, dans *Psychanalyse et féminisme* affirme :

Pour comprendre les idées de Freud sur la féminité et la sexualité féminine, il est indispensable de les rattacher aux deux théories fondamentales de la psychanalyse : La nature de la vie mentale inconsciente ainsi que les lois particulières qui la régissent et la signification de la sexualité dans la vie humaine. (Mitchell, 1974, p. 27)

C'est dans le contexte de la vie mentale inconsciente et la signification de la sexualité que les différences entre les femmes et les hommes, sur le plan psychologique, prennent sens. Nadia s'est confrontée, dès son enfance, à des scènes tristes au sein de sa famille, ce qui lui a causé un état d'instabilité et d'amertume en découvrant le monde extérieur.

Nulle Autre Voix, est un roman qui a inscrit le rapport Féminin/Masculin dans un cercle fermé. A l'intérieur de ce cercle un masculin qui a pour objet essentiel la satisfaction des désirs et du bien-être, tandis que le féminin est plongé dans la marginalisation. Dans ce monde, la protagoniste a vu, peu à peu, les possibilités qui lui sont offertes de s'en sortir se minimisaient.

II.5.1. Au commencement était la perte

Huit ans de tendresse et d'amour en présence de son père, la famille vivait harmonieusement, même si la situation de la femme n'était pas parfaite, la présence paternelle assurait l'amour dont avait besoin la petite Nadia :

Une tendresse qui accompagnait chaque instant de sa vie. Avant. Quand elle puisait dans le sourire de son père l'assurance tranquille de ceux qui se savent aimés. [...] La sécurité, la solitude des murs hauts comme des remparts (Bey, 1996, p. 23)

Les murs de la solitude sont les limites entre un monde d'enfermement et monde d'épanouissement, mais à l'intérieur il y avait la tendresse du père.

II.5.1.1. Sans hommes

A l'âge de huit ans Nadia, la protagoniste du roman *Au commencement était la mer*, a perdu son père. Cette perte lui a causé un tournant très significatif dans sa vie :

La mort de son père fut pour elle le premier déchirement, la première blessure. (Bey, 1996, p. 26)

Le grand père qui est venu une fois pour leur rendre visite, est un homme avec son chèche et sa gandoura qui représente son attachement aux traditions. Nadia avait eu avec son grand père une scène assez touchante :

Au moment de son départ, il ne s'était pas penché sur elle lorsqu'elle s'était accrochée à lui pour l'embrasser. Il avait détourné la tête au moment où avait démarré la voiture conduite par l'oncle qui était venu les délivrer. Il n'avait pas vu les signes que, longtemps, Nadia agenouillée à l'arrière de la voiture lui avait adressés. Elle n'avait pas compris. Arrachement insupportable. (Bey, 1996, p. 40).

Nadia a vu comment sa mère s'est enfermée dans la maison, après la mort de son père. La visite des belles-sœurs avec leurs époux était un signe d'arrogance et de force, ce qui a construit dans l'esprit de Nadia que :

Sans homme, une femme n'est plus rien. (Bey, 1996, p. 41)

L'enfermement dans sa chambre lui a été imposé par l'oncle Omar, qui avait aussi un pouvoir et une autorité sur les membres de la famille. L'intervention de son oncle dans sa vie est une évidence après la mort du père. Nadia subit les conséquences du départ du père, et de l'isolement de la mère censée prendre le relais après la mort du père :

Elle se sentait trahie, doublement. D'abord par la mort de son père ressentie comme un abandon inaccessible. Puis par sa mère. Par sa faute elle était séparée des êtres et des lieux qui lui était les plus chers. (Bey, 1996, p. 43)

La mort du père, l'isolement de la mère, l'humiliation du grand père, l'enfermement imposé par l'oncle et le silence du frère s'associent pour donner naissance à du déni chez Nadia :

Nadia n'a pas souvenir de brimades ou d'humiliation. Peut-être les a-t-elle enfouies dans les replis les plus inaccessibles de sa mémoire. (Bey, 1996, p. 41)

II.5.1.2. En attendant la vie

Après la mort du père c'est un autre monde qui s'est construit autour de Nadia, « l'attente » a pris la place de la « tendresse » : « et elle attend » (p. 123), « elle attend » (p. 124), (167), « en attendant » (p. 145) :

Elle se souvient. Des réminiscences, des images surgies d'elle ne sait quelles profondeurs se répercutent sur les parois de sa mémoire attendrie. (Bey, 1996, p. 23)

Les souvenirs de Nadia sont des images sur des tranches de vie caractérisées par la perte, l'humiliation, l'interdiction et l'enfermement. Mais comme elle ne pouvait rien faire devant ses contraintes pesantes sur sa vie, elle adopte l'« attente » comme l'ultime arme contre un système où le pouvoir était aux mains des hommes :

Laisser vivre en elle cette attente. Sans savoir d'où elle vient. Une attente exaspérante, têtue. (Bey, 1996, p. 17)

Nadia à l'âge de dix-huit ans éprouve un désir de vivre son âge :

Oublier ! Elle [Nadia] a dix-huit ans, Nadia, et elle veut vivre. Vivre ses dix-huit ans brodés d'impatience, de désirs imprécis et fugitifs. (Bey, 1996, p. 17)

Elle avait un désir de vivre mais ce désir n'était pas déterminé. Nadia est perdue entre deux mondes, le monde d'enfermement, de restriction de sa famille et le monde de liberté, de cris, de rires et de gestes comme ceux inscrits dans sa mémoire :

Perdue à la lisière de deux mondes qui s'affrontent aujourd'hui, qui est-elle ? Saura-t-elle dire ses élans, son désir d'être ? (Bey, 1996, p. 21)

L'attente mêlée au désir persiste chez la narratrice, même avec Karim ce personnage masculin qui apparaît dans la vie de Nadia, qui croyait que cette relation pouvait lui offrir l'épanouissement et l'amour qu'elle n'a plus :

Inconsciente des regards posés sur elle, elle ralentit le pas. Comme si elle voulait retarder le moment où il verrait. Pour être plus longtemps attendue, davantage désirée. (Bey, 1996, p. 91)

II.5.1.3. Du silence aux maux

La rencontre entre ce féminin et ce masculin, dans le roman, a débuté par une recherche d'un abri des regards des autres, dans le silence qui reflète la gêne, mais aussi la joie d'être ensemble :

Les mots, les rires, les gestes viendront plus tard. Ils s'imprègnent d'abord du bonheur d'être ensemble. [...] Ils dépassent les faubourgs de la ville, laissent derrière eux la poussière et la grisaille qui noient lentement Alger, tapis sur son rocher. 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 autres. (Bey, 1996, p. 92)

La mer, revient aussi, comme lieu d'échappatoire et de liberté, seule Nadia y cherchait le bonheur, avec Karim, Nadia s'offre à lui :

et sur leur peau soudain brûlante, l'odeur de leurs rêves, de leurs désirs mêlés, balaie en un instant si bref, si long, elle ne saura jamais, tous ces interdits qui lorsqu'alors les ont préservés d'eux-mêmes. Ici et maintenant, les mots n'ont plus de sens. (Bey, 1996, pp. 94-95)

Mais les conséquences sont pesantes sur le reste de vie de Nadia, parce qu' :

Elle a fauté. Elle a commis l'irréparable. (Bey, 1996, p. 98)

Et elle doit subir la punition de son acte :

Son corps sur le lit choisit sa mort puisqu'elle ne peut pas choisir sa vie (Bey, 1996, p. 126)

Karim disparaît de la vie de Nadia, et dans une société traditionnelle qui n'admet pas cet acte, elle a dû choisir la mort, elle a tenté de s'exprimer par son corps pour s'affirmer, mais devant ce second abandon, elle refusait de vivre selon les lois islamistes imposées par son frère qui la lapide à la fin du récit.

II.5.2. De violence et de marginalisation

L'absence du choix apparaît même au niveau du titre de *Nulle Autre Voix*. Une seule voix y est autorisée, celle du masculin, le féminin n'a pas voix au chapitre. La compréhension de l'acte du personnage principal apparaît à la fin du récit.

II.5.2.1. Tout est tabou

Le comportement des parents envers leur fille était celui de l'indifférence, et de la non prise en charge de leur enfant de point de vue psychologique :

Elle [ma mère] n'avait ni le temps ni l'envie de s'occuper de moi. (Bey, 2018, p. 195)

Autre que sa fonction, le père ne s'intéresse à rien même pas à sa fille :

Mon père était courtier dans l'immobilier et...c'est assez. (Bey, 2018, p. 195)

La surveillance de la mère a été excessive :

Ma mère ne criait pas. Elle n'a pas besoin de crier. Tout était dans l'intonation, dans le regard aussi. Quand la colère montait, elle décochait des mots qui atteignaient leur cible et se fichaient dans le vif de la mémoire. (Bey, 2018, p. 23)

Les recommandations que les filles reçoivent de leur mère dans cette société patriarcale sont d'ordre :

Tu ne toucheras pas à ton corps [...] Tu ne toucheras pas le corps de l'autre [...] tu ne laisseras personne toucher ton corps. (Bey, 2018, p. 178)

Ces instructions ont constitué chez la criminelle un sentiment d'interdit qui l'a privée de la découverte du plaisir physique :

J'ai découvert assez tardivement la masculinité. (Bey, 2018, p. 178)

La fille doit rester dans ces interdictions jusqu'au mariage :

Seul le mariage pouvait délier de ces prescriptions. (Bey, 2018, p. 178).

La pudeur et la honte ont donné lieu à l'ignorance de la protagoniste sur tout ce qui touche à l'intimité, à la féminité et à la masculinité, tout était tabou :

Le sexe était quelque chose de honteux. Et ce bref éblouissement de la chair répréhensible. Tout plaisir était répréhensible. (Bey, 2018, p. 178)

Ses discussions avec les autres détenues, lui ont permis de découvrir les besoins charnels des femmes ainsi que leur désir :

C'est là-bas que j'ai découvert que les femmes ont besoin de sexe, avec ou sans amour. (Bey, 2018, p. 177)

II.5.2.2. Violence masculine

Au contrôle continu de sa mère, s'associe l'humiliation de son frère qui a toujours dénigré sa féminité. La narratrice se trouve ainsi obligée de se soumettre à un mariage arrangé par les parents :

Qui voudrait de toi ? Qui aurait l'idée de t'accorder un regard ? [...] Sa plus grande erreur, répétait-il sans s'adresser à moi – parce qu'il ne me regardait jamais- avait été d'accepter ce mariage arrangé sans penser aux conséquences de cet arrangement. (Bey, 2018, p. 43)

À cette incertitude sur son avenir, s'associe l'âge comme facteur influant sur sa décision. L'apparition du premier prétendant est une opportunité de se débarrasser des exigences de sa mère, mais aussi de se soumettre à ses ordres :

À vingt-sept ans, poussée par une mère terrifiée à l'idée de m'avoir sur les bras toute sa vie, j'ai accepté la demande de mon premier et unique prétendant : Le frère d'une de ses clientes, présenté comme un brave homme, sérieux et inoffensif. (Bey, 2018, p. 63)

L'époux de la narratrice était un égoïste, elle n'était pour lui qu'un objet pour satisfaire ses désirs :

Qu'est-ce que tu fais encore ? Éteins les lumières ! Ce qui est dans son langage veut dire : Viens me rejoindre dans le lit, je n'aime pas attendre. (Bey, 2018, p. 58)

La narratrice était seulement désirée, et non désirante de l'acte physique :

C'était ça le sexe pour moi. Douloureux parfois, sale, répugnant, violent, avilissant. Je croyais que ce n'était que ça : cette violence, cette douleur, cette humiliation de n'être rien d'autre qu'un réceptacle où se déversent la jouissance de la domination et l'illusion de la toute-puissance des hommes. (Bey, 2018, p. 130)

Le couple Masculin/Féminin est dans une relation dominant/dominée, c'est le cas où l'homme est devenu tout-puissant devant la faiblesse de la femme. C'est le poids de la société qui impose la soumission de la femme en tant que la plus démunie dans cette relation.

La narratrice se sent objet de désir et instrument de plaisir, elle n'éprouve aucune jouissance dans le rapport intime. A cela s'ajoutent l'humiliation et la non-considération :

À ses yeux je n'étais qu'un instrument multifonctions, polyvalent, programmé pour assurer son bien-être. (Bey, 2018, p. 148)

Ce qui a constitué, pour la narratrice, une angoisse incessante à la fois envers son être, son corps et toute sa situation, elle était plongée dans un bain d'amertume, avec le temps, cette situation n'a fait que s'aggraver. C'est ainsi que nulle autre voix s'est

transformée en nulle autre voie, sauf celle de l'extermination de la source du mal : le masculin :

J'avance vers lui. [...] Comme chaque soir après le dîner il est assis sur le fauteuil qu'il a déplacé pour être face au petit écran. [...] Il sent que je m'approche de lui. Ses épaules se redressent légèrement. Il ne se retourne pas. Qu'aurait-il à craindre ?

Le bras se lève. Puis retombe Une première fois.

Trois coups. Trois seulement.

Il n'a pas le temps de se retourner. Ni celui de comprendre Peut-être. (Bey, 2018, pp. 12-13)

La narratrice a mis fin à la vie de celui qui l'ignore, l'humilie, la néglige, la fait souffrir et la prend avec violence. En supprimant l'homme, la narratrice a retrouvé qui lui a été spolié par la violence masculine : son corps

Aujourd'hui je n'ai que cette certitude : mon corps m'appartient. (Bey, 2018, p. 179)

III. Des troubles féminins

Les personnages féminins des romans, bien qu'elles aient connues des histoires différentes, elles ont des points communs dans l'établissement des rapports aux personnages masculins. La lecture progressive des événements des récits peut nous offrir une image claire sur la psychologie des personnages et aboutir à une lecture des ressemblances afin de cerner le rapport Féminin/Masculin, sous le prisme du patriarcat qui reste un système inégalitaire basé sur la différence biologique et la domination masculine.

III.1. L'absence du père : Une image obsédante

Les protagonistes du corpus d'analyse souffrent d'une absence du père qu'elle soit réelle ou symbolique. Dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey, la mort du père de Nadia a causé une blessure incurable :

La mort du son père fut pour elle le premier déchirement, la première blessure.
(Bey, 2003, p. 26)

La mort du père n'a pas entraîné la disparition de son image de l'esprit de Nadia. Sa photo accrochée au mur lui rappelle sa présence et assure une surveillance permanente de sa fille :

La photo de son père est accrochée au mur. (Bey, 2003, p. 118)

La narratrice d'Hélène Cixous dans *Dedans* prévoit une piste exceptionnelle à entreprendre vis-à-vis de l'absence du père. Le fait de le faire revivre par l'écriture constitue un retour vers les sources du mal pour le maîtriser et trouver des issues et construire sa féminité. Le retour fréquent vers la mort du père représente une image obsédante.

Mon père est mort...il était le meilleur. (Cixous, 1986, p. 13)

Alors mon père secret disparut. (Cixous, 1986, p. 36)

Depuis la mort de mon père, je vis sur mon maigre patrimoine. (Cixous, 1986, p. 54)

Catherine dans *Les chambres de bois* a perdu sa mère très tôt, ce qui l'a obligé à tenir le rôle de mère auprès de sa famille. Le père s'est complètement retiré de la vie familiale en devenant un père-absent

Depuis la mort de sa mère, n'y avait-il pas trois petites sœurs, après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude. (Hébert, 1958, p. 9)

Une instabilité identitaire est à relever sur ce plan, Catherine n'a pas pu jouir de son enfance, elle s'est impliquée dans une tâche quotidienne en prenant soin de ses sœurs. Vivre le statut d'une femme à l'âge d'enfance constitue une carence dans l'évolution de sa féminité.

Le père au travail, les sœurs à l'école, Catherine penchait un visage d'innocente sur la tâche quotidienne. Tout se passait fort simplement comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules. (Hébert, 1958, p. 17)

Un autre cas est représenté dans le roman *Kiffe Kiffe demain pas* de Faiza Guène. Celui du père de Doria qui a abandonné sa famille à la recherche d'une femme pouvant lui offrir un garçon. Mais sa situation s'est transformée avec son départ :

Ils [les profs] me trouvaient renfermée [...] Je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti. (Guène, 2004, p. 9)

L'adjectif « renfermée » peut être expliqué par la solitude et la mise à l'écart par rapport aux autres. Elle ne fréquente pas les gens qui l'entourent à cause d'un malheur senti après le départ de son père. Faiza Guène dresse un autre portrait de père dans *Un homme ça ne pleure pas* :

Le padre, lui, s'était résigné. Il préférait éviter les conflits et s'est mis à se comporter comme si sa fille n'existait plus en ne répondant même pas aux appels au secours de ma mère. (Guène, 2014, p. 21)

Durant l'adolescence, Dounia s'est montrée désagréable voire agressive avec sa mère. Un sentiment qui reflète le refus de sa situation. A l'âge adulte avec la maladie de son père, Dounia s'est réconciliée avec sa famille une fois que sa situation s'est stabilisée.

La présence du père vieux et aveugle de la narratrice dans *Le baobab fou* est vécue comme une absence du moment où il n'arrive pas à découvrir la croissance physique de sa fille :

Le père était souffrant depuis quelques années. (Bugul, 2009, p. 42)

Devant cette souffrance la narratrice s'adresse à son père :

« Mais moi, tu ne me vois pas, tu sais, j'ai grandi, j'ai des seins, donne ta main, touche-les. » Tout en lui parlant je lui prenais la main et je la posais sur des bouts de sein en bourgeons. (Bugul, 2009, p. 43)

La narratrice a voulu être identifiée par son père mais ce dernier était impuissant de saisir ce qui l'entoure. Face à cet état de non-identification, la narratrice n'a pu profiter de la transmission du savoir de la part du père.

Nous avons évoqué la notion du père sous ses deux aspects de présence et d'absence et ses dimensions symbolique, réelle et imaginaire. On a repéré un père mort, un

père qui a quitté sa famille, un père démissionnaire de ses fonctions. Ce qui donne à réfléchir sur la construction du complexe d'Œdipe et sur sa résolution.

Pour la narratrice de *Le baobab fou*, l'absence du père est absence de regard pour la promouvoir au rang de femme. Pour Doria dans *Kiffe Kiffe demain*, le départ du père lui a causé un enfermement et une angoisse tandis que dans *Un homme ça ne pleure pas* le père n'a pas participé à la construction et l'évolution de la féminité de sa fille par sa passivité. La mort du père pour la narratrice de *Dedans* est une perte identitaire, un déracinement et une carence d'évolution de sa féminité. Le père absent dans *Les chambres de bois* est source d'une instabilité identitaire pour Catherine. S'enfermer et subir la violence d'autres lois sont les conséquences de la mort du père de Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey.

Inconsciemment, les auteures analysées donnent vie à des personnages féminins souffrant symboliquement du poids du patriarcat et leur construction surmoïque vis-à-vis de l'absence (réelle ou symbolique) du père les pousserait à la révolte contre ce système basé sur la différence biologique et l'infériorité de la femme.

III.2. Des névroses sous-jacentes

L'univers romanesque évoqué dans les romans du corpus, véhicule des personnages souffrant de névroses par rapport à la réalité et résultant d'un Œdipe non-résolu, chacune des personnages va trouver une résolution à ces conflits qui ne se fera que dans la révolte et la rébellion.

III.2.1. Ken Bugul : D'un père à un autre

Le père de la narratrice de Ken Bugul, aveugle, n'arrive pas à voir sa fille grandir. Depuis son enfance, la narratrice de *Le baobab fou* revient souvent sur l'image du père pour annoncer les sources de son malheur.

Le père était souffrant depuis quelques années (Bugul, 2009, p. 42)

Selon la conception freudienne, la fille construit son identité genrée en fonction du regard du premier représentant du sexe opposé, en l'occurrence le père, pour la narratrice de Ken Bugul, cette absence du regard du père a donné lieu à une névrose par rapport à l'identité de la narratrice et au besoin de séduction. Face à chaque

malheur, la narratrice regrettait ce père absent qui pourrait lui offrir des solutions à ses problèmes.

J'étais très jeune à l'époque et je n'avais pas insisté pour savoir ce qu'il voyait.

Ah, comme je le regrettais plus tard ! Le père était un puits de savoir et d'expérience ! (Ken Bugul, 2009, p. 43)

A cela s'ajoute l'abandon de la mère qui renforcera le trouble chez la narratrice, l'image de la mère est associée à celle de son pays qui n'a pu garder ses enfants. Les citations suivantes montrent que la narratrice veut accuser, demander, comprendre et saisir les causes de cet abandon, comme elles démontrent les causes de son malheur et de sa perte dans l'Occident qui a refusé de l'accueillir :

Pourquoi la mère était-elle partie ? Pourquoi m'avoir laissée sous le baobab toute seule ? [...] Il ne faut jamais laisser l'enfant seul sous le baobab. La mère ne devait jamais partir. Pourquoi était-elle partie ? [...] Oh mère, que vous ai-je fait ? Qu'avez-vous fait ? Ah, si vous me voyiez en ce moment, comme je voudrais mourir ! (Bugul, 2009, pp. 214- 215)

L'absence réelle de la mère et celle symbolique du père ont pesé lourd sur le comportement de la narratrice de Ken Bugul qui jetée dans la perte développe un état de désespoir. Etat qui sera amplifié par le sentiment de dépersonnalisation en tant que perte de sa propre réalité physique et mentale (*Dictionnaire Larousse*) :

Cette histoire m'avait brisée. J'avais joué le personnage du clown avec désespoir. (Bugul, 2009, p. 220).

La névrose vécue par la narratrice la poussera à se révolter contre cette douleur vis-à-vis de la mère qu'elle n'a pas connue, mais surtout par rapport au père qui ne la « voyait pas » créant ainsi un désir chez la narratrice d'être « vue », modelant sa perception de l'intimité où elle sera au service du masculin pour lui plaire.

Vu que le premier représentant de l'autorité (le père) étant absent, la narratrice aura tendance à se révolter contre les traditions et les legs ancestraux, ce qui se traduira par le désir de quitter la terre natale, de vivre selon les normes occidentales et de succomber à tous les interdits : la prostitution, la drogue et la délinquance, en ayant

conscience qu'elle se faisait du mal, elle qui n'a pas connue l'amour et la protection du père.

Les pulsions de mort surgissent chez la narratrice de Ken Bugul comme un acte de purification. Aimer le mal envers soi est une façon de schématiser le mal et le conceptualiser pour l'exterminer :

« Mourir. Mourir maintenant. Le suicide pur ! » (Bugul, 2009, p. 219).

La mort chez la narratrice de Bugul représente une fin d'un mal qui la accompagné durant une grande partie de sa vie :

Je me croyais morte depuis longtemps, depuis un temps inconnu. L'homme aussi, je croyais qu'il était mort. Je suis restée enfermée pendant deux jours et deux nuits. Je n'avais plus ni faim, ni soif.

Mais que je veuille ou non la vie m'attendait juste derrière la porte. (Bugul, 2009, p. 220)

Une fois la phase de la révolte terminée en Occident, la narratrice passe à une phase plus constructive, avec un retour aux sources, où elle devient épouse d'un marabout polygame, en établissant avec lui un rapport à l'intime plus valorisant pour la femme, car la phase de séduction étant dépassée, ce mari entretenait avec elle une relation plus spirituelle que physique.

Le Serigne m'aimait assez pour me laisser faire ce que je voulais, je pouvais même refuser de lui obéir. (Bugul, 1999, p. 190).

Cet état a duré :

jusqu'au jour où j'appris que la petite fille qui vivait avec l'une des femmes du Serigne à Daroulère était devenue la vingt-neuvième épouse. (Bugul, 1999, p.188).

L'arrivée de cette petite fille a bouleversé la vie de la narratrice, et a changé son avis sur le Serigne car ce mariage est ressenti comme une autre trahison. Cependant, ce choix d'un homme sage, plus âgé évoque la figure d'un père de substitution ce qui est une forme de résolution de son conflit œdipien.

III.2.2. Faiza Guène : Se reconstruire dans l'absence

Le père de Doria est celui qui veille aux besoins de sa famille et son protecteur. Doria se souvient de son père à partir de ses tâches accomplies :

Les autres années. Papa venait nous chercher pour nous ramener à la maison. (Guène, 2004, p. 53)

La perte de Doria trouve ses origines dans l'absence du père à qui elle incombe la dégradation de sa situation familiale au début du récit.

Pour moi, il y'a deux responsables dans cette histoire : mon père et le destin. (Guène, 2004, p. 22)

Face à ce conflit névrotique causé par l'abandon paternel et le fait que Doria en tant que fille n'a pas suffi à son père, elle a commencé par présenter des troubles d'agressivité, de rejet de soi et de sa féminité, d'abandon scolaire, etc., au point que son administration lui a imposé un suivi de la part d'une psychologue scolaire.

La première phase pour sortir de ce conflit était la recherche d'un père de substitution, qui l'aimera et à qui elle suffira, contrairement à son père qui a voulu avoir un garçon. Celui qui a tenu ce rôle était son voisin Hamoudi :

Si Hamoudi était un plus vieux, j'aurai bien aimé que ce soit mon père. (Guène, 2004, p. 28).

La deuxième phase de la résolution était la prise de conscience du pouvoir que pourrait avoir une femme, et qu'elle n'a pas besoin obligatoirement d'un homme pour se réaliser. L'épanouissement de sa mère dans le travail et l'apprentissage de la lecture sublime l'abandon du mari et l'apprentissage du métier de coiffeuse et la découverte de l'amour pour Doria compense le départ du père. Ces deux femmes se rapprochent pour constituer une famille heureuse. C'est de cette manière que Doria a résolu son conflit.

Cette résolution est proche de celle de Dounia dans *Un homme ça pleure pas*, qui a décidé de quitter le foyer familial, loin des normes patriarcales, pour se construire une identité de femme qui peut réussir seule dans sa vie.

III.2.3. Maïssa Bey : Une solution néfaste

La mort du père de Nadia a bouleversé sa vie. Elle a été la cause de son déchirement et sa blessure. Le récit *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey raconte une histoire qui axée sur la présence/absence paternelle.

La mort de son père fut pour elle le premier déchirement, la première blessure. (Bey, 2003, p. 26)

La mort du père est considérée par Nadia comme un abandon et elle entre dans un conflit caractérisé, en premier lieu, par : le désir de sauvegarder le souvenir du père au sein de sa chambre, l'éloignement vis-à-vis des membres de sa famille, les silences, le désir d'évasion devant la mer, etc.

En l'absence du père, Nadia cherchera toujours l'amour et l'affection que sa mère et son frère n'ont pas pu/voulu lui donner, elle développera une image négative d'elle-même où elle se constituera comme étant un objet qui subirait la volonté masculine, notamment avec Karim qui décidera du début, de la nature et de la fin de leur rencontre. Cet homme, tout comme son père l'abandonnera une seconde fois.

L'avortement, la religiosité imposée par son frère, la mort/abandon du grand-père renforceront la dépression de Nadia, qui ne trouvera que la solution de la mort, à travers un suicide assisté en provoquant, une ultime fois, les lois sociales sous les traits de son frère qui la lapidera.

Nous retrouvons aussi le même mécanisme (exclusion/mort) chez les personnages féminins de l'hospice dans *Cette fille-là* qui ont préféré se retirer de la société et chez le personnage principal de *Nulle autre voix* qui face aux tourments imposés par le mari, la femme décide de supprimer la cause du conflit en tuant l'homme et en s'excluant d'une société à dominance masculine. Ainsi la résolution du conflit dans les trois œuvres de Bey passe par l'exclusion ou la mort du personnage féminin qui ne peut plus accepter la domination masculine.

III.2.4. Hélène Cixous : Le maintien du père

Hélène Cixous produit dans *Dedans* (1986) une image d'un couple père/fille basée sur la l'abolition de la causalité qui entretient un rapport entre le malheur de la fille et

la mort du père. Elle ne cherche pas les causes de la mort mais elle veut s'habituer à l'acte du départ.

Un jour je supprimai la conjonction causale et je déclarai : « Mon père est mort...il était le meilleur. [...] Je ne cherchais pas non plus à savoir si la mort avait le sens du temps, de la jeunesse, de la vieillesse ; je n'ai jamais eu peur de ma mort ; je n'ai plus rien à perdre, ni personne. (Cixous, 1986, p. 13)

La séparation du père crée une crise identitaire chez la narratrice, la vie pour elle n'a plus de sens et l'attachement ne se fera avec personne. Une phase dépressive commence avec le déni de la situation qui s'aggrave avec le fait que la narratrice ne saisit pas les nouvelles obligations de la mère qui doit prendre la tête de la famille, elle développe un sentiment d'hostilité vis-à-vis d'elle, ce qui caractérise la phase de colère au niveau des étapes du deuil :

Le jour où je m'aperçus que ce n'était pas mon père qui occupait l'esprit de ma mère. Ma rage à découvrir qu'elle avait égaré notre passé, accrue de ma terreur de ne plus savoir à qui me fier, me conduisit à cette mesure dangereuse ; notre mère nous avait dépossédés. (Cixous, 1986, p. 15)

La disparition, la perte, le départ sont les éléments constitutifs du vide existentiel chez la narratrice. Face à ce conflit névrotique causé par l'absence du père principalement, la narratrice résout le conflit en maintenant symboliquement son père en vie grâce à l'écriture. Maintenir le père en vie est le procédé par lequel l'auteure pourra (re)construire les moments de récit en procurant à la narratrice le pouvoir de dessiner son propre destin et construire sa propre identité. Faire vivre le père et le faire venir en écartant la mère est un retour vers la relation père/fille.

Ce pouvoir acquis par le biais de l'écriture offre un rapport plus égalitaire entre le Féminin et le Masculin, ce qui se traduit dans la relation Homme/Femme dans *Souffles*, où la femme est maîtresse de son corps et de sa destinée.

III.2.5. Anne Hébert : La force au féminin

Suite à la mort de sa mère et l'absence symbolique de son père, Catherine dans *Les Chambres de bois* n'a pas eu le temps de vivre cette douleur de séparation, vu qu'elle a pris la place de sa mère au sein du ménage, d'une enfant, elle est devenue adulte.

L'élément principal qui construit sa féminité est le fait qu'elle soit là pour satisfaire son père, tenir le foyer, s'occuper de ses sœurs, etc., ainsi c'est une motivation extrinsèque axée sur un élément extérieur à Soi qui va régenter ses choix.

nourrir, laver, peigner, habiller et repriser [les trois petites sœurs], tandis que le père se retirait en sa solitude. (Hébert, 1958, p. 27)

Une fois mariée, elle se retrouve dans la même situation : plaire à un masculin dominant. Cette situation va provoquer un conflit névrotique chez elle se caractérisant par : le désir de solitude, la rêverie, l'absence de désir sexuel, etc.

s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. (Hébert, 1958, p. 84)

A travers ses propres réflexions, qui sont considérées comme un mécanisme de rationalisation, Catherine prendra conscience de sa force et écoutera désormais ses propres désirs avec une motivation intrinsèque. Pour se libérer de ce conflit, elle se révolte et décide de quitter cette situation de soumission en divorçant et en se mettant en couple avec un partenaire plus respectueux de ses désirs assurant ainsi un rapport Féminin/Masculin plus égalitaire, loin des dogmes paternelles et patriarcales. Son partenaire, Bruno, lui disait :

C'est à vous de décider, Catherine. (Hébert, 1958, p. 184)

Cette situation est assez proche de celle vécue par les deux jumelles dans *Les fous de Bassan*, où elles ont été élevées petites sous la domination masculine d'un père symbolique (Nicolas Jones) pasteur du village. L'éducation reçue, les préparer à tenir des rôles traditionnels de soumission vis-à-vis du masculin. Devenues jeunes filles, elles commencent à se rebeller contre cette situation, l'une, Nora Atkins, en se « masculinisant » en poursuivant elle-même Stevens l'objet de ses désirs :

Cette fois c'est l'été et c'est moi « la chasseresse » (Hébert, 1982, p. 126),

et l'autre, Olivia Atkins, en refusant la volonté du masculin :

Je me suis débattue dans le soleil et l'eau, semblable à une anguille entre ses mains. Je suis forte et ne me laisse pas faire facilement. (Hébert, 1982, p. 202)

Le pouvoir patriarcal n'a pas accepté cette nouvelle force féminine et a opté pour éliminer cette menace qui pèse sur les femmes de Griffin Creek en assassinant ces deux jeunes femmes.

III.3. Rapport Féminin/Masculin dans l'ordre de l'intime

Dans l'ensemble des œuvres analysées, nous retrouvons une structure commune relative au rapport du Féminin/Masculin dans l'ordre de l'intime qui est dicté, inconsciemment, par les lois sociales (notamment patriarcale), ce qui rejoint la conception présentée par Lacan (1955) qui expliquerait la domination masculine par la « foi jurée » liée au mariage qui fait de la femme une sujette au pouvoir masculin et par extension tout féminin devient objet/passif et tout masculin est sujet/actif . Et si la femme « se dérobe » à cette loi, elle subira le poids social qui la réprimandera.

Chacune des personnages du corpus s'est révoltée contre cette loi, qui l'étouffait inconsciemment et provoquer un trouble névrotique, la révolte se traduit ou bien par un affranchissement physique ou symbolique ou un départ du personnage féminin.

Ainsi, le fait de se détacher de la corde de chien de la narratrice de *Dedans* et la mise en avant du corps dans *Souffles* d'Hélène Cixous est une rupture avec les idées reçues. La nage d'Olivia dans *Les fous de Bassan* et l'établissement d'un nouveau rapport avec un autre conjoint de Catherine dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert représentent la force décisionnelle chez la femme qui se prend en main. Le départ de la maison familiale de Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas* et la réalisation de nouveau rapport avec les gens de la banlieue de Doria dans *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène sont une reconsidération de la force féminine. La transgression des normes sociales et familiales par Nadia dans *Au commencement était la mer* et la suppression de l'homme dans *Nulle Autre Voix* de Maïssa Bey est un cri ultime de femmes qui souffrent mais qui trouvent des solutions, mêmes si elles sont fatales. Le départ vers l'occident de la narratrice de Ken Bugul dans *Le Baobab fou* et celui de la concession de Serigne par Rama dans *Riwan ou Le chemin de sable* de Ken Bugul, sont des différentes formes de révolte des personnages féminins.

Conclusion

Entreprendre la compréhension du rapport Féminin/Masculin au niveau de l'intime exige, selon une conception psychanalytique, la prise en considération des représentations déjà construites à l'enfance et la relation avec les deux parents, notamment le père. S'il y a une non résolution de la phase phallique œdipienne qui porte sur le triangle Enfant-Père-Mère, l'enfant arrivé à l'âge adulte vivra des troubles, surtout névrotiques, et développera des attitudes d'agressivité et de rébellion, plus particulièrement si le parent absent (réellement ou symboliquement) est le père car il représente l'autorité et son absence aura des répercussions au niveau surmoïque.

Les auteures analysées présentent des récits avec une structure identique : une femme évoluant dans un milieu patriarcal, à cause de l'absence (réelle ou symbolique) du père, vit un Œdipe non résolu, et développera à l'âge adulte un trouble névrotique, qui pour le résoudre, la femme devra passer par une phase de révolte et rébellion contre le masculin dominant et par extension le système patriarcal. Ainsi, c'est à travers l'image du père, l'Œdipe non résolu, les troubles névrotiques adultes et leurs résolutions que les auteures créent des personnages féminins qui cherchent à s'affranchir du joug de la domination masculine et veulent un rapport plus égalitaire avec l'homme leur reconnaissant le droit d'être des sujets à part entière.

Conclusion de la 2^{ème} partie

La lecture psychanalytique des romans du corpus est divisée en deux chapitres : le premier qui entreprend la dimension spatiale et la deuxième accède à l'ordre intime chez la gent féminine.

La disposition des espaces réservée aux personnages féminins sont des représentations de l'enfermement, de la mise à l'écart, de l'isolement, de l'emprisonnement pour la femme et symbolise l'ordre patriarcal qui maintient le féminin dans des lieux pour surveiller et punir.

La chambre est l'élément reproduit dans tous les romans du corpus pour symboliser un lieu commun au féminin pour la construction des projets et des rêves. La chambre est un lieu d'intimité et de refuge pour la femme.

Dans l'ordre de l'intime, nous avons procédé au recours aux travaux de Lacan sur la notion du père. Ce dernier se présente dans les récits comme un absent (mort ou celui qui a quitté sa famille) ou un présent qui s'associe à l'image de l'absent. Cette absence est la cause d'un complexe d'Œdipe non résolu.

Le signifiant du Nom-du père, étant l'élément présent dans tous les romans analysés à savoir le chien dans *Dedans* d'Hélène Cixous ainsi que le scriptural lui-même ont donné au père un statut de présence participant à la construction de psychisme féminin de la narratrice. La présence de la photo du père dans la chambre de Nadia dans *Au commencement était la mer* est le signifiant qui assure la conception de la fonction paternelle. La parole de la mère de Doria sur le père est le symbole de la présence du père dans *Kiffe Kiffe demain*. Le baobab demeure le signifiant du père de la narratrice de Ken Bugul dans *Le baobab fou* avec le retour fréquent aux idées du père ainsi que la présence du cousin des deux jumelles Olivia et Nora dans *Les fous de Bassan*. Cette représentation du père est le commun des auteures des corpus quant à l'évolution psychique des personnages féminins.

La situation d'absence du père a constitué un commun dans les romans du corpus, ce qui a donné naissance à un désir de révolte chez les personnages féminins du corpus. Cette analyse nous a permis de saisir le sens de transgression des normes préétablies qui projette ses effets sur la conception du rapport Féminin/Masculin.

Après avoir présenté une lecture psychanalytique dévoilant la dimension inconsciente et symbolique dans le rapport Féminin/Masculin, nous entreprendrons, dans ce qui va suivre, la lecture sociologique des personnages à la fois en tant qu'agent actif/passif et être socialisé évoluant des sociétés fondées sur la différence biologique.

TROISIEME PARTIE :
LECTURE
SOCIOLOGIQUE

Introduction de la 3^{ème} partie

Cette troisième partie sera consacrée à une lecture des romans du corpus d'analyse sous une optique sociologique. Les récits des auteures seront soumis à une analyse selon des concepts sociologiques qui déterminent les positions du féminin et du masculin dans des contextes sociaux différents. L'objectif est de saisir les bases de fondement du rapport féminin/masculin et d'y voir les points de convergence et de divergence.

Deux chapitres forment cette partie, le premier consiste à saisir le caractère du genre comme une construction sociale face au sexe comme une nature biologique. L'agentivité est un autre concept qui vise à déterminer la passivité et l'activité des personnages féminins et masculins, pour ainsi les saisir en termes d'agents actif et passif.

Le deuxième chapitre entreprend la socialisation des identités féminines comme une partie du couple féminin/masculin, face à une domination masculine. La socialisation féminine est au centre de notre intérêt du moment qu'elle s'harmonise avec les sens véhiculés par des récits produits par des femmes.

Les romans qui constituent le corpus, présentent des personnages appartenant à des contextes sociaux différents qui se manifestent dans des communautés qui ne partagent pas les mêmes histoires, les mêmes cultures et les mêmes représentations des deux sexes.

Entre le traditionnel et le moderne se situent des figures romanesques qui se présentent face à un construit et établi, pour ensuite s'engager dans des quêtes identitaires qui peuvent être révélatrices d'un désir d'émancipation chez les personnages féminins du corpus.

CHAPITRE V : ENTRE GENRE ET AGENTIVITE

Introduction

Choisissant des romans, dont les auteurs sont des femmes, permettrait d'accéder à la réalité de la condition féminine par un intérêt centré sur des personnages féminins. Parlant des femmes dans des romans appartenant à la littérature francophone, exige, dans ce volet, une lecture sociologique qui assure une compréhension de la représentation sociale de la femme par rapport à celle de l'homme. Du coup cette lecture permet de détecter la manière dont la femme s'aperçoit elle-même, en d'autres termes, il s'agit de déterminer le regard que la femme porte sur elle-même, les voix sont alors typiquement féminines.

Les romancières, de notre corpus d'analyse, appartiennent à des sociétés différentes qui nous offrent une multitude de représentations sociales dans des contextes hétérogènes. La poursuite des parcours des différents personnages dans les romans offre une possibilité de savoir si la condition féminine dans ces sociétés se réfère à une seule réalité, ou elle défère d'une situation à une autre. Les projecteurs de cette lecture sociologique seront braqués sur les points de départ des personnages et leurs évolutions dans les textes.

La lecture sociocritique des œuvres prendra en considération les systèmes préexistants tels que le patriarcat, la domination masculine, etc., et les éléments apporteurs de changement aux niveaux des discours et actes des personnages, notamment les jeunes femmes, afin de déceler les éléments consécutifs de la dualité Féminin/Masculin.

Ce chapitre consiste à entreprendre deux concepts essentiels ; le genre et l'agentivité. Le premier concept s'inscrit, selon les *gender studies*, dans la conception du féminin selon une représentation sociale et le deuxième est relatif aux manifestations des personnages dans les récits sur le plan social.

Les récits du corpus sont des laboratoires où on peut observer l'éventuelle domination masculine patriarcale ainsi que son influence sur la construction des identités féminines et remarquer la souffrance qui en résulterait chez certains personnages féminins. Ensuite on peut analyser les expériences menées pour l'abolition de cette domination et la reconstruction d'autres visions sociales sur la division entre les deux sexes. Et à la fin on peut recueillir les résultats de ses

expériences quant à la réalisation des aspirations féminines dans des romans écrits par des femmes. Tout en jetant un regard sur les opposants à leur quête d'émancipation.

I. Du biologique au Gender

Les deux concepts sexe et genre sont étroitement liés par leur compréhension et par leurs usages. Le dictionnaire *Le Grand Larousse encyclopédique* (2007, pp. 1069 et 2294) nous offre les définitions suivantes :

- Sexe : ensemble des caractères qui permettent de distinguer chez la plupart des êtres vivants le genre male et le genre femelle. Nom donné à tout ou partie des organes génitaux. Le sexe faible : les femmes, le sexe fort : les hommes.
- Genre : division fondée sur un ou plusieurs caractères communs. Dans la grammaire : catégorie grammaticale fondée sur la distinction naturelle des sexes ou sur une distinction conventionnelle. Genre masculin, féminin.

On constate à partir de ces deux définitions que lorsqu'on veut définir le sexe on évoque le genre et vice versa. Mais également sexe veut dire femme et homme alors que genre désigne féminin et masculin. Ce qui amène à dire que la différence entre les sexes est une différence biologique alors que la distinction de genre repose sur une convention propre à chaque société. En d'autres termes, la société établit des tâches et des représentations pour chaque genre. Comment peut-on traiter la différence entre sexe et genre ? S'agit-il de se référer à une recherche scientifique ou idéologique ?

Dès la naissance, il est très facile de repérer un garçon d'une fille. C'est distinguer le sexe. Garçon ou fille ne seront pas traités de la même manière sur le plan vestimentaire. La robe et le costume seraient des significations de différence. On sera dans ce cas de figure confronté à un autre concept celui du genre. Ainsi les deux notions « sexe » et « genre » sont amalgamées, mais on doit déterminer ce qui relève de la nature et ce qui résulte d'une culture. L'influence des différences entre les sexes s'estomperait dès lors que les fonctions sociales attribuées aux hommes et aux femmes seraient moins spécifiques.

Le genre est une conception qui a été inventée par des chercheuses américaines. Judith Butler dans *Gender trouble* affirme que l'objectif est de :

Contester les présupposés sur les limites et les bons usages du genre, dans la mesure où ceux-ci limitent les significations du genre à des idées reçues sur la masculinité et la féminité, voir comment la hiérarchie du genre produit et consolide le genre. (Butler, 2005, p. 32).

On peut à ce niveau parcourir la signification du terme du genre à partir d'une signification qui associe les deux concepts ; genre et sexe :

Si certains persistent à croire que sexe et genre coïncident, la plupart des études postulent au contraire une divergence ou un lien problématique complexe entre sexe biologique et construction sociale du genre, créditant ce dernier d'une supériorité de richesse et de complexité. (Grange, 2010, pp. 107- 121)

Le genre montre une complexité considérable par rapport au sexe qui se limite à une différence biologique. La complexité trouve ses sources dans une construction sociale et sa divergence avec la différence naturelle. Il s'agit d'opposer la femme à l'homme dans un bain social ainsi que la perception de l'un par l'autre.

I.1. On ne naît pas femme, on le devient

Le genre est un concept qui trouve ses significations dans les idées basées sur la nature biologique des êtres. Cette construction mentale a été contestée par les recherches de Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe*, notamment avec l'expression célèbre désormais : « On ne naît pas femme on le devient » (de Beauvoir, 1976, T2, p. 13)

La figure de la femme est rarement définie, et pourtant, comme le dit Simone de Beauvoir, il est indispensable de le faire :

Si sa fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme, si nous refusons aussi de l'expliquer par « l'éternel féminin » et si cependant nous admettons que, fût-ce à titre provisoire, il y a des femmes sur terre, nous avons donc à nous poser la question : qu'est-ce qu'une femme ? (de Beauvoir, 1976, pp. 16-17)

Ça ne correspond pas à la vision que chaque femme a d'elle-même. Il s'agit pour chacune des femmes de se référer à sa propre perception pour se définir en tant que femme :

Le discours sur ce qu'est une femme se présente comme une évidence, il est étayé par des arguments, des histoires, des légendes. A partir de là, elle doit à la fois s'approprier ce discours et façonner son propre point de vue. Une remise en question du discours mythique n'est pas exclue, elle est même nécessaire. Car la conscience se façonne dans la révolte. Mais comment défendre son estime de soi et imposer un caractère contre les conventions ? (de Beauvoir, 1976, p. 17)

Quant à Monique Canto-Sperber, elle montre que l'identité féminine ne se forme pas uniquement dans la reconnaissance d'une unité féminine : il est aussi question de séparer en la femme l'être humain de l'être féminin :

Qu'une femme soit de sexe féminin ne dit rien sur la perception qu'elle aura d'elle-même comme femme. [...] Le rapport à soi d'une femme n'est jamais une identification sans reste au féminin ; elle consiste plutôt en une forme d'identité par couches [...], à la fois cet être humain particulier que je suis et la femme que je suis. (Canto-Sperber, 2002, p. 27)

Outre les précisions qu'elle nous donne sur la définition de la femme, cette phrase nous conforte dans une volonté de ne pas évoluer dans une critique systématique de la différence des sexes. Si une femme est femme, il ne faut pas oublier qu'elle est d'abord être humain, et c'est en premier lieu en tant qu'auteure qu'elle doit, selon nous, être abordée.

Selon la notion du genre, c'est la société qui construit la façon d'être une femme ce n'est ni la nature ni la biologie, on est au cœur de ce qui va devenir les études sur le genre (*gender studies*) qui se multiplient à partir des années 1970 et qui vont œuvrer à construire un rapport plus égalitaires entre le Féminin/Masculin, le modernisme voire le postmodernisme social va favoriser cette conception. Le Talec (2016) dans un article se rapportant à la construction de la masculinité estime que la domination masculine, conçue comme étant inconvenable avec les sociétés dites modernes, et les mouvements valorisant l'égalité Homme/Femme sont désormais perçus comme légitimes et justifiés.

I.2. Une polémique genrée

Des philosophes français, tels que Michel Foucault et Jaques Derrida ont contribué à la mise en évidence des vérités sur le genre, supposées être éternelles. Ils vont avancer l'idée que par rapport à tout ce qu'on considère comme vérité éternelle, il faut toujours voir comment on peut la regarder autrement et apprendre à la déconstruire.

Cette idée de la déconstruction a influencé les travaux aux USA. C'est à partir de là qu'apparaît une polémique entre ceux qui veulent réunir le féminin et le masculin en un seul sexe et d'autres qui font bien la distinction.

I.2.1. Femelle et Féminin

Entreprendre le couple Féminin/Masculin exige l'exposition des deux concepts ; sexe et genre. On ne peut pas les considérer comme synonymes, mais on doit les évoquer à ce stade pour faire la différence entre ce qui **est** naturel et ce qui est construit.

Le féminin ne se réduit pas à cette différence mais impose le concept du genre comme une manifestation contre la nature. Il s'agit d'une différence sociale entre les deux sexes. Le genre est généralement mis en œuvre dans les rapports sociaux pour faire émerger le féminisme entendu comme :

défense politique du groupe social inégalement traité que
représentent les femmes (Grange, 2010, pp. 107-121)

I.2.2. La différence biologique

Dès la naissance, on parle de deux chromosomes de type XX pour les filles et XY pour les garçons. A ce stade, on parle des caractères sexuels primaires où le taux hormonal est bas. Passant à la puberté qui s'étale de 11 à 16 ans chez les filles, une forte augmentation d'œstrogène va apparaître, ce qui implique l'apparition des cycles et les ovules, et de 12 à 17 ans chez les garçons l'âge de formation de testostérone et la formation des spermatozoïdes. Les deux sexes sont alors dans la phase de capacité de reproduction. On est dans un phénomène naturel qui explique clairement une différence entre ce qui est relatif aux femelles et ce qui est propre aux males.

I.2.3. Socialisation et genre

La notion du genre correspond à l'identité sexuelle c'est-à-dire la reconnaissance sociale de l'être comme homme ou femme. Il s'agit de la façon dont il est perçu par les personnes qui l'entoure ou par la façon dont il se comporte ou encore la façon dont il se sent lui-même. Dans ce cas de figure l'identité sexuelle est différente de celle du sexe biologique. Le sexe biologique est la nature chromosomique alors que le genre est un type de socialisation où l'identité sociale est un :

Résultat à la fois stable et provisoire, individuel et collectif, subjectif et objectif, biographique et structurel, des divers processus de socialisation qui, conjointement, construisent les individus et définissent les institutions. (Dubar, 1991, p. 113)

La construction de l'identité et sa socialisation passent par des processus imposant des identités basées sur le genre. Les individus sont construits par des facteurs de socialisation comme la famille et l'école qui disposent des procédés d'attribution prédéfinis.

I.2.3.1. Rôle de la famille

L'étude du genre permet la détermination des mécanismes qui renferment les sexes dans leurs rôles sexués. Cette affirmation est le produit du processus de l'éducation genrée des parents :

De même qu'un garçon va chercher à bricoler comme son père, va l'aider à jardiner ou à laver la voiture, va désirer « être aussi fort que papa » et ne jamais pleurer, comme lui, la fillette reprend à son compte tout ce que représente pour elle sa mère, ses activités coutumières (...) et sa féminité. (Guionnet et Neveu, 2014, p. 56)

I.2.3.2. Le genre : une affaire de culture

Marguerite Mead, à partir des études faites sur des populations différentes, donne plus d'appui à ses propos qui confirment la transmission des identités de genre par la famille et par l'intervention de la culture. Les exemples, cités par Mead, regroupent divers modèles du Masculin/Féminin et qui restent assez éloignés des conceptions traditionnelles à dominance patriarcale :

Ni les Arapesh ni les Mundugumor n'ont éprouvé le besoin d'instituer une différence entre les sexes. L'idéal arapesh est celui d'un homme doux et sensible, marié à une femme également douce et sensible. Pour les Mundugumor, c'est celui d'un homme violent et agressif, marié à une femme tout aussi violente et agressive. (Mead, 1963, pp. 251-252)

Cette étude est évoquée à visée comparative entre les enfants issus de ces deux cas de parents ; un couple doux et sensible et un couple violent et agressif.

Les enfants Arapesh sont éduqués par des pères et des mères également marqués par la douceur, par des comportements sans agressivité, les manifestations d'autorité étant plutôt rares. La vie de la tribu s'organise autour d'un but partagé par tous. (Guionnet et Neveu, 2014, p. 53)

Les enfants issus d'un couple doux et sensible sont rarement sous l'autorité parentale. Ce qui reflète la solidarité entre les membres de la même famille qui s'étend vers la solidarité de toute la société. L'homme est alors plus disponible pour ses enfants.

Le cas du couple violent et agressif : « Chez les Mundugumor, la situation est symétrique, tout en conduisant à l'indifférenciation des identités de genre. Là dominant des rapports agressifs entre parents et enfants, et dans les couples. » (Guionnet et Neveu, 2014, p. 54). Le rapport entre les parents et les enfants est caractérisé par la violence. Les enfants, filles et garçons, partagent des comportements d'agressivité.

A ces deux types de couple Mead associe, une autre figure de couple, celle des Chambuli où garçons et filles sont traités différemment par leurs parents. A chaque sexe est attribué des apprentissages qui lui conviennent selon les normes de la tribu :

Les Chambuli, en revanche, nous ont donné une image renversée de ce qui se passe dans notre société. La femme y est le partenaire dominant ; elle a la tête froide, et c'est elle qui mène la barque ; l'homme est, des deux, le moins capable et le plus émotif. (Mead, 1963, p. 251)

La situation chez les Chambuli est caractérisée par l'écart entre le comportement de la femme et celui de l'homme. L'autorité est du côté de la femme, elle est le maître à bord, alors que le père est moins sévère qu'elle. C'est ainsi que les garçons et les

filles n'adoptent pas les mêmes comportements. Et chaque sexe aura une représentation sociale qui lui sera propre.

Margaret Mead ajoute un autre critère qui distingue le féminin du masculin : celui de tempérament.

Si certaines attitudes que nous considérons comme traditionnellement associées au tempérament féminin (tels que la passivité, la sensibilité, l'amour des enfants) peuvent si aisément être typiques des hommes d'une tribu, et dans une autre, au contraire, être rejetées par la majorité des hommes comme des femmes, nous n'avons alors aucune raison de croire qu'elles soient irrévocablement déterminées par le sexe de l'individu. (Mead, 1963, p. 252)

Le critère de tempérament est remis en cause par la simple raison qu'il n'est pas le propre d'un sexe sans l'autre. Le sexe ne détermine pas le tempérament. Le sexe lui-même est une nature. On ne choisit pas naître homme ou femme. À partir de cette réflexion homme ou femme ne peut pas se sentir un être supérieur par rapport à l'autre par son sexe. Selon Margaret Mead dès leurs jeunes âges les deux sexes contribuent à vivre ensemble et cherchent à trouver une entente et un accomplissement. « Ni les hommes ni les femmes n'ont le sentiment que la sexualité est une force puissante dont ils sont les esclaves » (Mead, 1963, p. 258). C'est ainsi dire que le sexe lui-même ne détermine pas la supériorité et n'approuve pas l'infériorité.

I.3. Représentations symboliques du genre

Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* (1998) suppose que : « la concurrence et la domination entre les inter-actants d'une société sur le plan : âge, sexe et classe sociale, dépassent la notion du « pouvoir » comme seul pivot autour duquel se fonde le rapport masculin et féminin. » (Bourdieu, 1998, p. 16). Sur la base de la différence de sexe apparaît la notion du genre bâtie sur les caractéristiques comportementales des sexes. Les recherches menées sur le concept du genre prennent des courbes croissantes et les investigations se multiplient. Ce constat prouve l'ambiguïté de la notion et affirme la difficulté de l'établissement des limites et des formulations strictes de la réalité du genre.

Ce qui est facilement repérable, c'est que la notion du genre trouve des racines dans l'histoire de la littérature, depuis Simone de Beauvoir passant par les travaux des chercheurs américains, la notion du genre n'a pas cessé de prendre des significations multiples. Elle varie proportionnellement avec les significations que les acteurs sociaux attribuent à la différence sexuelle.

Les constructions sociales relatives aux sexes sont en mouvement permanent selon l'époque, la société et l'héritage culturel. Les êtres sont alors classés selon deux grandes catégories : féminin et masculin. Le monde reconnaîtra ainsi deux acteurs sociaux, en interaction, formulant une représentation symbolique. La distinction entre les deux sexes est établie d'une part, sur la base de la représentation symbolique déterminant les frontières entre le masculin et le féminin et d'autre part, **par** la réalité biologique faisant le monde sexué. Ce qui mène à dire que la distinction entre le masculin et le féminin est réalisée autour de deux facteurs : représentation symbolique et réalité biologique caractérisant le monde sexué, le premier est variable et le deuxième est constant.

I.3.1. Traits féminins et masculins

François Poullain de la Barre, traite des idées reçues sur la féminité/masculinité dans les sociétés, qui ont intégrés les représentations des uns et des autres, il cite comme exemple :

Lorsqu'on veut blâmer un homme avec moquerie, comme ayant peu de courage, de résolution et de fermeté, on l'appelle efféminé, comme si on voulait dire qu'il est aussi lâche et aussi mou qu'une femme. Au contraire, pour louer une femme qui n'est pas du commun à cause de son courage, de sa force ou de son esprit, on dit que c'est un homme. (Poullain de la Barre, 2015, p. 116)

C'est ainsi qu'une certaine structure relationnelle entre homme et femme, a été installée au sein d'une société qui a préalablement classé le courage, la force et l'esprit comme des traits purement masculins. La fragilité et le manque de résolution et de fermeté comme caractéristiques de la femme. Selon cette représentation se réalise la distribution des rôles et la détermination des fonctions.

La différenciation entre le féminin et le masculin est basée sur des représentations culturelles qui varient dans le temps et dans l'espace. En 1930, Margaret Mead affirmait que :

Les traits du caractère que nous qualifions de masculin ou de féminin sont, pour nombre d'entre eux, sinon en totalité, déterminés par le sexe de façon aussi superficielle que le sont les vêtements, les manières et la coiffure qu'une époque assigne à l'un ou l'autre sexe. (Mead, 1963, p. 251)

La différenciation entre les sexes dans cette perspective n'est pas aussi profonde et n'est pas bâtie sur des traits de base, la façon de se vêtir et la coupe des cheveux dans les années 1930 ne peuvent pas être projetées sur la réalité des années 1970 ou encore sur le vécu de nos jours. Les vêtements reprennent des formes et des couleurs particulières à chaque période et les cheveux ne cessent de prendre des coupes propres à chaque époque. La façon de se vêtir, chez le féminin et le masculin, est en mouvement permanent proportionnel à la transformation des sociétés.

I.3.2. Les garçons ne font pas cela

Les représentations sociales du masculin et du féminin continuent à trouver du champ dans notre temps, mais elles ont pris d'autres dimensions. A l'exemple de ce que le journal *Le Figaro* sur le champion britannique de Formule 1, Lewis Hamilton, qui a créé une grande polémique, après avoir humilié son neveu pour ses habits féminins. « Le champion britannique de Formule 1 Lewis Hamilton a présenté ses excuses mardi pour avoir fustigé son neveu déguisé à Noël d'une robe de princesse, regrettant son énervement et son erreur de jugement. »

« Je suis très triste, maintenant. Regardez mon neveu », écrivait-il. Il demande ensuite au gamin: "Pourquoi portes-tu une robe de princesse ? C'est que tu as eu pour Noël ?" Quand son neveu lui répond oui, Hamilton lui demande: "Pourquoi est-ce que tu as demandé une robe de princesse pour Noël ?", avant de s'écrier: "Les garçons ne portent pas de robe de princesse !", le petit garçon se couvrant les oreilles de ses mains. Mais devant les réactions d'internautes, Hamilton, 32 ans, a fait marche arrière. » (*Le Figaro*, AFP. Publié le 27/12/2017)

On se demande si Hamilton se serait moqué de sa nièce si elle était déguisée d'une tenue masculine ? Si oui on approuve la représentation sociale de la façon de se vêtir

et si non on admet une supériorité masculine. Mais ses excuses montrent que la société a commencé à évoluer vers une autre conception, peut-être éloignée de la différenciation des rôles.

Notre recherche traite de la création littéraire et sa relation avec les schèmes de pensées préexistants, notamment la place du patriarcat en tant que système de division des rôles attribuant des fonctions à la dualité Féminin/Masculin, il nous paraît intéressant de présenter les fondements de ce système par rapport à la domination masculine qui le caractérise et qu'on risque de trouver dans les œuvres analysées sous diverses formes.

II. Domination masculine et patriarcat

Masculin et féminin sont les produits d'un construit socioculturel, et n'ont aucun rapport avec la nature biologique. Leur présence dans un champ social précis, détermine leurs statuts et crée une division sociale basée sur l'accomplissement des tâches qui leurs sont attribuées selon le sexe.

Loin de la théorie psychanalytique, Pierre Bourdieu exclut le phallus du fondement de la vision du monde sur la différence entre les sexes, et incarne la perception visible de la différence organique entre les corps dans le fondement des représentations sociales sur le masculin et le féminin.

Ce sont les différences visibles entre le corps féminin et le corps masculin qui, étant perçues et construites selon les schèmes pratiques de la vision androcentrique, deviennent le garant le plus parfaitement indiscutable de significations et de valeurs qui sont en accord avec les principes de cette vision.
(Bourdieu, 1998, p.39)

Selon cette conception de différence, se font les distributions des rôles dans la société. Une disposition de domination s'installe dans la mesure où les hommes se situent au niveau de l'extérieur, de l'officiel, du public, du haut tandis que les femmes se trouvent du côté de l'intérieur, du bas, du privé (Bourdieu, 1998, p.49), de ce fait, la force sera réservée au masculin et la faiblesse est du côté du féminin et par conséquent se construisent des préjugés négatifs sur la femme :

La vision androcentrique est ainsi continûment légitimée par les pratiques mêmes qu'elle détermine : du fait que leurs dispositions sont le produit de l'incorporation du préjugé défavorable contre le féminin qui est institué dans l'ordre des choses, les femmes ne peuvent que confirmer constamment ce préjugé. (Bourdieu, 1998, p.52)

La domination masculine trouve ses origines dans la distribution inégale des rôles sociales, des pouvoirs et des ressources, comme Phillippe Braud la définit, elle est « L'inégale distribution des ressources [...] de pouvoir prévalant dans une société déterminée. » (Braud, 1985, p. 363).

Le patriarcat se situe à un plan égal ou supérieur à la domination masculine. Il l'égal de la domination masculine dans le sens où il se réduit à l'oppression des femmes. Le patriarcat est « quasiment synonyme de “domination masculine” ou d'oppression des femmes. » (Delphy , 2000, p. 141).

Ce qui distancie la domination masculine du patriarcat, est la distinction des types de patriarcat ; traditionnel, moderne et modernisé (Macé, 2015), le premier repose sur des justifications théologiques, le deuxième qui trouve ses origines dans des justifications scientifiques et le dernier est traditionnel justifié par les logiques de la modernité.

Le socle de la domination masculine est aussi symbolique. Elle se perpétue par la présence dans la conscience et l'impensé des hommes comme des femmes de schèmes de classement, de définitions de rôles, de posture légitimes propres aux masculins et aux féminins. (Guionnet et Neveu, 2014, p. 371)

Donc on peut que la domination masculine s'ancre dans l'inconscient alors que le patriarcat est une pratique sociale qui opprime les femmes et qui leur impose des règles de comportement au sein de la société.

La réalité de la création des statuts spécifiques à la femme et à l'homme s'effectue selon une construction mentale existante préalablement dans les mentalités. Pierre Bourdieu affirme la difficulté de la remise en question de cette domination :

La domination masculine est tellement ancrée dans nos inconscients que nous ne l'apercevant plus, tellement accordée à nos attentes que nous avons du mal à la remettre en question. (Bourdieu, 1998, préface [2002])

La domination masculine est ancrée dans nos inconscients et accordée à nos attentes, ce qui implique qu'il s'agit d'un phénomène qui tente à être socialisé et attendu, naturel par sa permanence et normal par son acceptation. La question est en premier lieu de comprendre cette domination telle qu'elle se présente au sein de la réalité sociale.

II.1. La division Homme/Femme

Bourdieu estime que la division entre l'homme et la femme est une division entre les sexes qui pourrait être visible dans de différentes images sociales. Elle se concrétise dans la disposition des maisons, dans le comportement des parents, dans les représentations collectives et individuelles, dans le monde social, dans les corps :

« dans l'ordre des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectif, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action. (Bourdieu, 1998, p. 18)

La division sexuelle s'établit à partir des rôles joués dans la société par chaque sexe, donc la différence entre les deux sexes est relative à la nature du travail attribué aux hommes et aux femmes. A cela s'ajoute deux dimensions de différenciation entre le sexe masculin et le sexe féminin : le temps et l'espace.

La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux ; c'est la structure du temps, journée, année agricole, ou cycle de vie, avec les moments de rupture,

masculins, et les longues périodes de gestation, féminines . (Bourdieu, 1998, p. 19)

On retient alors que l'ordre social trouve sa force dans son fonctionnement, il fonctionne comme une « machine symbolique » et se construit sur la base de la domination masculine. La division sexuelle à côté de la structure de l'espace et du temps sont les éléments constitutifs de cet ordre social.

II.2. La construction du corps social

Le corps est le premier facteur de distinction entre les deux sexes. Cette représentation est un héritage historique qui véhicule une domination masculine sur le féminin à partir de la particularité du corps biologique. Cette domination est la source d'une division dans le travail, et la base d'un ordre installé dans la société.

Le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués. Ce programme social de perception incorporé s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au corps lui-même, dans sa réalité biologique : c'est lui qui construit la différence entre les sexes biologiques conformément aux principes d'une vision mythique du monde enracinée dans la relation arbitraire de domination des hommes sur les femmes, elle-même inscrite, avec la division du travail, dans la réalité de l'ordre social. (Bourdieu, 1998, p. 18)

La nature biologique est l'élément essentiel sur laquelle se base la construction du corps social. Autour de cette différence sexuelle se construisent des représentations sociales qui elles-mêmes s'harmonisent avec la vision du monde basée sur les mythes qui admettent la domination des hommes sur les femmes.

II.3. Relation homme/femme

Une fois l'ordre social instauré, il détermine la relation homme/femme et cette relation est reconnue par les deux acteurs. Ce qui donne naissance à une bipolarité dominant/dominé. La femme sur laquelle est imposée cette relation de domination se retrouve dans une position de soumission face à une autorité masculine.

Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures mêmes de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de connaissance sont, inévitablement, des actes de reconnaissance, de soumission. (Bourdieu, 1998, p. 21)

La division sexuelle établie un classement de pulsion de l'un envers l'autre. Le désir est alors élaboré comme une signification qui détermine la propriété et la soumission de l'homme et de la femme respectivement. Pierre Bourdieu qualifie le désir de l'homme envers la femme d'un vouloir de possession tandis que le désir de la femme est une affirmation de la domination masculine. Le rapport charnel classe l'homme dans la sphère active et la femme dans la sphère passive, et c'est dans cette conception que s'effectuent des rapports de dominant/dominé (Bourdieu, 1998, pp. 25-26).

L'auteur (1998) affirme que cette conception de rapport entre le masculin et féminin est à la base de la construction de plusieurs dualités entre les choses du monde.

Les divisions constitutives de l'ordre social et, plus précisément, les rapports sociaux de domination et d'exploitation qui sont institués entre les genres s'inscrivent ainsi progressivement dans deux classes d'*habitus*⁴ différentes, sous la forme d'*hexis*⁵ corporelles opposées et complémentaires et de principes de vision et de division qui conduisent à classer toutes les choses du monde et toutes les pratiques selon des distinctions réductibles à l'opposition entre le masculin et le féminin. (Bourdieu, 1998, p. 31)

Bourdieu parle de la naissance de deux classes d' « *habitus* », l'une conceptualisée par la différence corporelle et l'autre constructif d'un principe à la fois de vision et de division. Les oppositions entre les images sociales se réduisent à la division entre

⁴ Selon Pierre Bourdieu, *L'habitus* désigne un système de préférences, un style de vie particulier à chacun. Il ne relève pas d'un automatisme mais d'une prédisposition à agir qui influence les pratiques des individus au quotidien : leur manière de se vêtir, de parler, de percevoir. <https://partageonsleco.com/2019/11/06/lhabitus-pierre-bourdieu-fiche-concept/>

⁵ *L'hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* », Pierre Bourdieu, 1980 : 117.

les deux sexes féminin et masculin. Ainsi, le rapport Féminin/Masculin est à l'origine de toutes les dualités.

II.4. Un modèle de toutes les divisions

La domination masculine est inscrite dans la société comme étant un modèle prescrit dans les pensées des individus qui se traduit dans leurs pratiques. Les agents sociaux se trouvent donc dans une obligation d'être façonnés par les représentations qui ont été préalablement installées.

La domination masculine trouve ainsi réunies toutes les conditions de son plein exercice. La préséance universellement reconnue aux hommes s'affirme dans l'objectivité des structures sociales et des activités productives et reproductives, fondées sur une division sexuelle du travail de production et de reproduction biologique et sociale qui confère à l'homme la meilleure part, et aussi dans les schèmes immanents à tous les habitus : façonnés par des conditions semblables, donc objectivement accordés, ils fonctionnent comme matrices des perceptions, des pensées et des actions de tous les membres de la société, transcendants historiques qui, étant universellement partagés, s'imposent à chaque agent comme transcendants. (Bourdieu, 1998, p. 33)

Ce passage permet de repérer la signification d'une domination masculine. La représentation sociale des deux sexes oscille entre un héritage historique qui reconnaît la suprématie du masculin sur le féminin et les tâches accomplies par chaque sexe.

Les deux concepts « masculin » et « féminin » sont très présents dans la façon de percevoir le monde. La répartition des deux sexes n'est pas d'ordre biologique mais elle est établie et installée dans la pensée des individus à partir des distributions des activités sur les hommes et les femmes.

La domination masculine est une « matrice » sur laquelle se construisent des représentations sociales, un modèle de conception de vision et un outil de division en termes d'attribution des rôles sociaux. La grosse part est réservée à l'homme sous l'autorité de sa domination. Cette conception nous sera utile dans l'analyse du corpus d'analyse, dans la mesure où les personnages féminins vont se positionner par rapport à l'ordre social véhiculé par les récits, ce qui nous permettra de connaître les

idéologies présentes dans les œuvres selon un axe allant du traditionalisme (patriarcal-discriminant) vers un modernisme (féministe-égalitaire).

III. La dimension sociologique

En plus de la dimension relative aux *gender studies* primordiale pour cette recherche, la dimension sociale est tout aussi importante, car les personnages analysés évoluent dans diverses sociétés qui prédéterminent des rôles assignés aux Féminin et Masculin, offrant ainsi une socialité au texte littéraire et où les personnages seront actifs ou passifs vis-à-vis des normes sociales imposées.

III.1. La socialité d'un texte littéraire

La socialité est un concept qui se rattache à la sociocritique. Il s'agit de s'intéresser à la dimension du social véhiculée par le langage. Le texte littéraire étant un laboratoire de langage, et c'est par cette spécificité qu'il devient le lieu de révélation du social. « Le projet sociocritique proposait d'explorer un aspect essentiel de la littérature dont il semble difficile de faire l'économie : la socialité ou dimension sociale des textes littéraires. » (Amossy, 2009, pp. 115-135)

Selon Duchet (1979), c'est parce qu'il est langage et travail sur le langage, que le texte littéraire dit le social et c'est le lexique qui est objet d'analyse quand il s'agit d'accéder à la réalité du social.

Le texte littéraire dit le social non seulement à partir de sa thématique, mais aussi à travers ses façons de dire, de s'appropriier le discours social, de se référer au réel. C'est l'intérêt majeur de la sociocritique. Accéder à la dimension sociale dans l'acte de l'écriture, nécessite la découverte de ce que les textes nous disent sur la société passée et présente, même lorsque ces textes ne traitent pas du social d'une façon explicite. Ruth Amossy (2009), a donné l'exemple d'un poème de Laforgue, d'un récit de Gracq ou de Pinget qui ne disent pas moins le social qu'un roman de Balzac, de Zola ou de Maupassant.

Le discours manifeste sa socialité par le choix d'un lexique, par ses codes et ses clichés, par ses argumentaires, par l'imaginaire social dont il se réclame et par les discours ambiants qu'il tisse dans sa propre trame. (Amossy, 2009, pp. 115-135)

Selon cette conception, les textes littéraires du corpus deviennent l'objet d'analyse dans leur dimension structurelle et langagière, en adoptant à la fois une méthode thématique et discursive.

III.2. L'œuvre entre inertie et vie

L'œuvre littéraire peut être considérée comme inerte dans la mesure où les ressorts, les personnages, les trames et les réseaux de production sont pris en considération. Ces éléments sont bien présents dans l'œuvre sous une forme statique et étudiés par rapport à la connaissance sociologique. On distingue deux démarches pour étudier l'œuvre littéraire sous une optique sociologique :

La première démarche étudie les romans comme une « œuvre », sinon inerte, au moins considérée comme telle, un matériel à disposition du sociologue et dont il se doit d'expliquer les ressorts, les trames, les personnages, les réseaux de production. Il s'agit au fond d'appliquer la connaissance sociologique et ses méthodes à la production romanesque, considérée alors comme un objet d'étude comme un autre. . (Barrère et Martuccelli, 2011, pp. 177-210)

Dans le cas où l'œuvre littéraire est considérée comme inerte, on y applique la connaissance sociologique ainsi que ses méthodes sur cet objet d'étude. Dans ce cas nous traiterons du système patriarcal, en tant que structure déjà présente dans les œuvres et reproduite par la figure maternelle principalement.

La seconde, au contraire, étudie les romans comme une « œuvre », sinon vivante, au moins déployant en elle-même un monde propre, un produit culturel particulier dont il s'agit de s'inspirer afin de dégager de nouvelles connaissances sociologiques. C'est donc davantage en tant que support d'un travail de découverte ou d'invention que le roman intéresse alors les sociologues. (Barrère et Martuccelli, 2011, pp. 177-210)

Dans un second lieu, l'œuvre littéraire peut être considérée comme vivante. Il est à chercher, dans ce cas, les spécificités du monde et déterminer la particularité d'un produit culturel. C'est ainsi qu'on va enrichir les connaissances sociologiques et en dégager d'autres. L'œuvre littéraire est alors un sujet d'étude et le support d'un travail de découverte. Les personnages féminins, autre que la mère, notamment les jeunes filles, seront alors les actrices d'un changement social et révélatrices d'une

évolution des mœurs, ainsi les romans seront une lecture d'une société en mouvement.

III.3. L'agentivité

L'agentivité est un concept qui se rapporte aux sciences humaines. Il est la traduction du terme anglais « agency ». Selon le lexique de Psychomédia⁶, le concept d'agentivité désigne, selon le psychologue américain Albert Bandura, « la capacité des individus à être des agents actifs de leur propre vie, c'est-à-dire à exercer un contrôle et une régulation de leurs actes. »

La notion d'agency est au cœur des travaux de Judith Butler. Elle désigne par cette notion : « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi » (Butler, 2006, p. 15) ce qui veut dire que le sujet en tant qu'il est constitué par ses rapports au monde, il s'efforce à agir. Les travaux sur le concept de l'agentivité :

s'interrogent sur les relations de pouvoir entre les sujets et adoptent une vision performative de l'agentivité : l'attribution de rôles agentifs aux individus ne fait pas que refléter un état du monde mais contribue à le constituer par le langage. (Marignier, 2015, pp. 41-56)

Bouleverser l'ordre du pouvoir est alors la visée centrale de l'agentivité. On retient à ce stade l'unification du sens de l'attribution du pouvoir à un sujet pour s'acquérir d'un rôle agentif par le biais de langage. C'est ce qui fait confronter les sujets dans des relations de pouvoir.

Selon Butler, les normes quant à elles ne sont pas conçues comme un déjà-là, agissant de l'extérieur sur un acteur qui les subirait, elles sont activées et reproduites sans cesse par les acteurs eux-mêmes dans tous leurs agir. En tant que capacité à performer, agency produit donc à la fois la norme et le sujet, celui-ci devenant lui-même sa propre causalité. Dans ce mouvement, l'agent peut trouver une marge d'agir en performant autrement. Performer c'est donc aussi agir en changeant, trouver la liberté dans une marge de manœuvre à

⁶*Psychomédia* est un dictionnaire qui s'intéresse au lexique sur la psychologie en relation avec d'autres sciences. Le concept Agentivité apparaît dans psychologie et santé, publié le 26 mai 2016

déployer face aux prescriptions, notamment face à celles de genre. (Haicault, 2012, pp. 11-24)

La conception de Judith Butler est à saisir pour permettre l'analyse de l'agentivité des personnages féminins des romans de corpus dans leurs façons d'agir face au préétabli. Sous cette optique, on s'intéresse au pouvoir attribué aux protagonistes des romans leur permettant une marge de manœuvre à exploiter vers l'affirmation de soi, rejoignant ainsi la conception de Guilhaumou (2012) qui fait du vécu des personnages féminins une piste pour la lecture de la souffrance à la fois individuelle et collective :

Les scènes d'interpellation que nous découvrons au fur et à mesure de la lecture des récits de femmes, écrits par elles-mêmes, montrent, nous semble-t-il de façon différente, des personnes qui souffrent du fait de leur prise de conscience des préjudices subis, souffrance de soi située donc au-delà de la souffrance sociale proprement dite. C'est ainsi que le « je » féminin commence à rendre compte de soi, et non à parler de soi, dans la mesure où s'instaure un continuum entre le soi, sa propre souffrance et la souffrance des autres. (Guilhaumou, 2012, pp. 25-34)

Afin de montrer l'utilité de ce concept et son rapport au sujet de recherche, il suffit d'associer le sujet-agent au concept de dominant, et le sujet-non-agent au concept de dominé et selon cette distribution des concepts, apparaissent les oppressions et les résistances comme révélatrice d'une volonté vers une idéologie féministe égalitaire ou non.

III.4. Imaginaire social et représentations

Les romans du corpus véhiculent des positions des personnages féminins variant entre le statut de mère ou de fille, se manifestant en présence d'un père ou d'un frère et le statut d'un féminin individuel face à une société collective. Ces éléments peuvent être révélés en se penchant sur le langage qui structure les moments des récits tout en rappelant que :

C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité. (Duchet, 1979, p. 4)

L'inscription des œuvres au monde passe par la construction d'un imaginaire social, il s'agit des représentations qui seront traduites dans les textes littéraires par le biais de langage.

L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art. Dans toute société, quatre de ces ensembles de représentations sont essentielles [...] l'histoire et la structure de la société [...] la relation entre l'individu et le collectif global [...] la vie érotique [...] le rapport avec la nature. (Popovic, 2011, pp. 151-152)

Sous cette approche sociocritique, notre travail portera sur les représentations du passé, de présent et de l'avenir ainsi que les représentations collectives et individuelles et leurs rapports aux corps et à la nature, dans le but de déterminer la réalité sociale de la conception du rapport Féminin/Masculin. Les personnages féminins des romans du corpus se trouvent dans des contextes sociaux régis par des représentations anciennes, actuelles et futures. Comme ils tentent d'établir des rapports avec le collectif social. Ce qui permettra de dévoiler la réalité de la domination et de la soumission.

IV. L'agentivité du féminin : vers une affirmation de soi

Nous allons exposer dans ce qui suit le parcours entrepris par les personnages féminins dans les récits du corpus. Les auteures après avoir situé les personnages dans les récits, dressent des moments d'action féministe pour changer leurs situations.

IV.1. Faïza Guène : La force d'une femme

Les premières pages du roman *Kiffe Kiffe demain*, de Faïza Guène, annonce l'état d'enfermement de Doria, à cause du départ de son père. Le père est parti au Maroc pour avoir une autre épouse pouvant lui procurer un garçon. Mais ce personnage féminin, malgré sa jeunesse, a décidé de changer la donne et de se créer de meilleures conditions de vie.

IV.1.1. Le naturel : source de souffrance

A ce départ du père s'associe l'absence morale de la mère ce qui a fait plonger Doria dans la solitude :

...les profs, entre deux grèves, se sont dit que j'avais besoin de voir quelqu'un parce qu'ils me trouvaient renfermée [...] je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti. Il est parti loin. (Guène, 2005, pp. 9-10).

Les effets négatifs qui résultent de l'absence du père sont énormes, seule la présence de sa mère lui assure l'apaisement de ses douleurs :

Quand Mme Burlaud me demande si mon père me manque, je réponds « non » mais elle ne me croit pas. (Guène, 2005, pp. 10-11)

Elle veut cacher l'amertume de l'absence du père mais elle ne pouvait pas. Mme Burlaud est une femme qui peut bien lire les sentiments de Doria :

Elle est perspicace comme meuf. [...] De toute façon, c'est pas grave, ma mère est là. Enfin, elle est présente physiquement. Parce que dans sa tête, elle est ailleurs, encore plus loin que mon père. (Guène, 2005, p. 11)

Doria souffre de l'absence du père, mais elle ne peut rien faire tout en sachant que cette absence est due à sa nature comme fille, si elle était un garçon le père n'aurait pas quitté la maison.

IV.1.2. Le Mektoub

Doria est fascinée par le roman de Tahar Ben Jelloun *L'enfant de sable* :

En vrai, je viens de finir un bouquin de Tahar Ben Jelloun qui s'appelle *L'enfant de sable*. (Guène, 2005, p. 17)

cette fascination est dû à la ressemblance entre le personnage de *L'enfant de sable*, une fille qui a été élevée comme un garçon, et son propre personnage. Le père de la fille de *L'enfant de sable* voulait un garçon tout comme le père de Doria :

Papa, il voulait un fils. (Guène, 2005, p. 10)

cette ressemblance entre les deux personnages démontre la préférence du sexe masculin sur le féminin dans le monde maghrébin. Etre une fille ou un garçon est une affaire de destin, et devant le destin on ne peut rien changer :

Quel destin de merde. Le destin, c'est la misère parce que t'y peux rien. Ça veut dire que quoi tu fasses, tu te feras toujours couiller. (Guène, 2005, p. 19)

Le destin signifie, pour Doria, la misère, parce qu'elle ne sera pas traitée comme le garçon. La Mère de Doria en voulant amoindrir le sentiment de la déception chez sa fille, a qualifié le départ du père par l'écrit (mektoub) :

Ma mère, elle dit que si mon père nous a abandonnées, c'est parce que c'était écrit. Chez nous on appelle ça le mektoub. (Guène, 2005, p. 19)

Mais cette tentative n'a rien changé chez Doria du moment qu'elle a comparé sa situation à une mauvaise histoire :

Le problème, c'est que notre scénariste à nous, il a aucun talent. Il sait pas raconter de belles histoires. (Guène, 2005, p. 19)

IV.1.3. Prendre son destin en main

Les deux figures féminines se trouvent immobiles devant le départ du père et elles ne peuvent rien faire même si elles ne sont pas d'accord. La situation est imposée comme un destin tandis que le père en voulant avoir un garçon a quitté la maison pour pouvoir réaliser son rêve. On est alors devant une situation dont les agents ne se manifestent pas de la même manière. Doria et sa mère sont deux agents passifs alors que le père est un agent actif. C'est la nature de sexe qui a distancié les deux catégories d'agents.

Depuis que le vieux s'est cassé, on a eu droit à un défilé d'assistantes sociales à la maison. (Guène, 2005, p. 17)

Doria a mal perçu le départ du père, elle le traite comme un vieux qui s'est cassé alors qu'au début elle dit « mon père ». « Un défilé d'assistantes sociales » confirme bel et bien la situation délicate de la famille de Doria. La famille a besoin d'aide, ce qui a été rejeté par Doria tout en mettant dans l'indifférence le nom de l'assistante sociale :

La nouvelle je sais plus son nom. C'est un truc du genre Dubois, Dupont, ou Dupré, bref un nom pour qu'on sache que tu viens de quelque part. (Guène, 2005, p. 17)

le nom de l'assistante sociale n'a pas été bien retenu par Doria parce qu'elle ne veut pas être traitée comme assistée. Etre assistée veut dire être incapable de se débrouiller seule, elle est incapable de mener sa vie en absence du père qui assurerait la sécurité de la famille.

Avant Mme Dumachin, c'était un homme (...) l'assistant social était tout le contraire de Mme Dutruc. Il plaisantait jamais, il souriait jamais (...) Mme Du quelque chose, même si je la trouve comme joue mieux son rôle d'assistante sociale de quartier qui aide les pauvres. (Guène, 2005, pp. 17-19)

Assister, aider, pauvre, sont des mots qui implique que Doria et sa mère se trouvent dans une situation assez difficile causée par le départ du père. Ce dernier peut mener une nouvelle vie ailleurs alors que Doria et sa mère doivent accepter une situation imposée contre leur propre gré. Mais la fin du récit, Doria a changé d'avis envers l'assistante sociale :

Peut-être qu'en fait Mme Dubidule, c'est la fille naturelle de l'abbé Pierre et de sœur Emmanuelle et qu'elle est la générosité incarnée...Soudain je l'aimais notre chère et adorée assistante sociale. (Guène, 2005, p. 184)

L'assistante sociale a bien joué son rôle en apportant un plus à la condition de Doria et sa mère. Elle les a aidées à sortir d'une situation difficile et les réhabiliter à un point où Doria s'est rendue compte que l'absence du père n'était pas pesante :

... C'est pas grave non plus si j'ai plus mon père, parce qu'il y a plein de gens qu'ont plus de père. Et puis j'ai une mère... (Guène, 2005, p. 188)

La réhabilitation de la situation de Doria et sa mère par rapport à l'absence du père, a eu des conséquences sur l'état de la mère :

En plus, elle [la mère] va mieux. Elle est libre, lettrée (enfin presque) et elle a même pas besoin de thérapie pour s'en sortir. (Guène, 2005, p. 188)

IV.1.4. Etre libre

La liberté est un acquis très important que la mère de Doria a pu avoir, sa séparation avec le père lui a permis de mener une vie selon son propre gré, elle tient son destin entre ses mains. Ce désir de liberté est vécu par d'autres personnages féminins dans le récit parmi lesquels Samra :

Dans mon immeuble, il y'a une fille qui est détenue au onzième étage. Elle s'appelle Samra et elle a dix-neuf ans. (Guène, 2005, p. 91)

Le mot « détenue » est très significatif, Samra est une prisonnière dans la maison de ses parents et elle n'a que dix-neuf ans :

Son frère la suit partout. Il l'empêche de sortir et quand elle rentre un petit peu plus tard que l'habitude des cours, il la ramène par les cheveux, et le père finit le travail. (Guène, 2005, p. 91)

Le contrôle des actes de Samra sont hautement assurés par un frère qui ne tolère aucun retard. Le frère possède une autorité qui s'associe à celle du père. La fille est emprisonnée dans l'appartement des parents, le père et le frère demeurent les gardiens de cette prison.

Une fois, j'ai même entendu Samra crier parce qu'ils l'aient enfermée dans l'appartement. (Guène, 2005, p. 91)

Les cris de Samra sont forts à un point que les gens peuvent les entendre de l'extérieur. L'ampleur des cris ne peuvent que refléter le degré de la souffrance de Samra.

Dans leur famille, les hommes, c'est les rois. Ils font la haute surveillance avec Samra et la mère ne peut rien dire, rien faire. A croire que c'est vraiment la poisse d'être une fille. (Guène, 2005, p. 91)

Les hommes et les femmes dans la famille de Samra n'occupent pas le même statut, les hommes sont des rois s'autorisant à tout faire, contrôler, surveiller et punir tandis que les femmes doivent obéir aux ordres et vivent selon l'interdit dicté par le masculin.

Samra s'est sauvée. (Guène, 2005, p. 91)

Devant cette situation, Samra ne pouvait rien faire, la seule solution était de s'enfuir. Une fuite qui a causée une grande polémique dans son entourage, ce qui signifie que tout le monde du quartier refuse cette solution et Samra devait continuer à subir cette violence.

Doria résume la situation de Samra en justifiant l'acte de cette jeune fille. Elle a pris la position d'un avocat qui répond aux accusateurs de Samra en expliquant les causes qui ont conduit à ces conséquences :

Quand Samra était enfermée chez elle, dans sa cage en béton, personne n'en parlait, comme si les gens trouvaient ça normal. Et maintenant qu'elle a réussi à se libérer de son dictateur de frère et de son tortionnaire de père, les gens l'accusent. J'y comprends rien. (Guène, 2005, p. 92-93)

« J'y comprends rien » exprime la déraison des gens qui ont accusé Samra. L'enfermement dans une cage en béton, l'indifférence, l'exclusion et la marginalisation sont des actes qui entravent toute action libre de Samra. Son jeune âge, dix-neuf ans, est une excuse qui autorise la sanction. Le frère et le père doivent préserver leur honneur en interdisant à Samra tout.

Le cas de Samra s'harmonise avec les propos de Michel Foucault qui adopte la notion de « surveiller et punir » et qui considère, dans son ouvrage *Surveiller et punir*, que la prison peut être : « une caserne un peu stricte, une école sans indulgence, un sombre atelier, mais, rien de qualitativement différent. » (Foucault, 1975, p. 361). L'appartement de l'enfermement de Samra se situe dans le sombre atelier, qui se veut l'ombre d'isolement et de la non considération.

En termes d'agentivité, les hommes dans la famille de Samra sont autoritaires, ils ont le pouvoir de surveiller et de punir comme les rois tandis que les femmes subissent cette autorité en dehors de tout pouvoir de dénoncer, de se révolter, d'accepter ou de refuser les normes imposées.

IV.1.5. Une femme affirmée

La mère de Doria a pu s'en sortir, de la situation initiale du récit grâce à une assistance sociale. Doria s'est rendue compte à la fin du récit, que l'absence du père

n'est pas assez pesante sur son parcours de vie dans une société patriarcale, du moment qu'elle a pu récupérer son acquérir un double pouvoir : celui de décider par elle-même de ces choix de vie et celui de pouvoir subvenir à ses besoins sans l'aide d'un homme, Doria voudrait que les femmes de la Cité aient le même pouvoir :

Moi, je mènerai la révolte de la cité du Paradis. Les journaux titreront « Doria enflamme la cité

ou encore

La passionaria des banlieues met le feu aux poudres ». Mais ce sera pas une révolte violente comme dans le film *La haine* où ça finit pas hyper bien. Ce sera une révolte intelligente... (Guène, 2005, p. 189)

Le cheminement de Doria dans le récit a été une source d'acquisition d'un savoir sur la réalité des gens de la banlieue. Par la révolution intelligente Doria participe à guérir les maux de toute une génération. L'acte d'écriture de Faïza Guène lui-même a fait évoluer Doria d'un agent passif sans pouvoir à un agent autonome, indépendant et maître de ses actes.

Cette fin est proche de celle de Dounia dans *Un homme ça pleure pas*, qui a choisi de vivre loin du carcan familial qui ne correspondait pas à sa conception de la vie, mais en ayant réussi sa vie professionnellement et familialement, elle a pu revenir au sein de sa famille, des années après.

IV.2. Ken Bugul : Les visages du pouvoir

Cendres et braise, est un récit qui raconte une partie de la vie de Ken Bugul. L'écrivaine y raconte son retour au pays natal et sa relation avec Y., un homme d'affaire, français, marié. Ken Bugul est alors présente dans le récit selon deux situations distinctes. La première situation est son comportement face à sa mère et les membres de la société et la deuxième situation est son rapport à son amant Y.

Riwan ou le chemin de sable, troisième roman de la trilogie de Ken Bugul, qui transpose le personnage de Rama entre deux situations d'interaction. La soumission à la famille et la soumission au Serigne. Riwan, le disciple de Serigne est une figure masculine qui symbolise le pouvoir de l'homme étant donné qu'il est l'intermédiaire entre toutes les femmes de la concession et Serigne. On peut dire que le nom de

Riwan symbolise le pouvoir qui règne dans la concession, tandis que celui de Rama représente la figure féminine soumise au pouvoir masculin, mais se révolte contre lui.

En termes d'agentivité, les deux romans sont analysés dans le but de déterminer le rapport de la femme à l'homme tout en cherchant dans les deux romans les possibilités d'acquisition des pouvoirs par les personnages. Les deux romans sont en relation de complémentarité et rentrent dans une suite autobiographique de Ken Bugul.

IV.2.1. La Mère : servir et donner

Face aux désagréments vécus en Occident, la narratrice de *Cendres et Braises* commence à repenser à sa famille et notamment sa mère, un être qui l'a abandonnée certes, mais qui reste le plus cher à son cœur. Elle s'interroge sur sa relation avec sa mère et regrette sa décision de partir vers un Occident chimérique :

Pourquoi n'étais-je pas restée avec ma mère ? (Bugul, 1994, p. 13)

La narratrice commence à sentir l'absence de la mère comme un manque qui lui a causé une solitude et une étrangeté dans l'Occident. Le retour de la narratrice au Sénégal lui a permis de renouer avec sa mère, hélas affaiblie par la maladie :

J'avançai vers la mère suspendue dans son mouvement ; face à son regard trouble, je sentis mon cœur se serrer. Qu'avait la mère ? (Bugul, 1994, p. 7)

Les mouvements de la mère sont suspendus ce qui livre une signification d'immobilité et de dépossession d'un pouvoir féminin. La mère a eu l'habitude de veiller à tous les travaux domestiques, mais elle ne veut pas se montrer faible et incapable :

Elle ne voulait pas montrer qu'elle ne se sentait pas bien. Toujours Mère.
Servir, donner. (Bugul, 1994, p. 13)

Le statut de la mère est préservé malgré la vieillesse et la faiblesse. C'est deux caractéristiques immobilisent l'action et limitent la capacité de la Mère à accomplir ses activités. L'état de santé de la Mère affecte le bien être de la narratrice de Ken Bugul :

La Mère. La créature indissociable.

Le sentiment de la culture.

Je n'avais pas pu boire de lait caillé, tant je me sentais émue devant cet être auquel j'avais le plus pensé au monde. (Bugul, 1994, p. 14)

La narratrice n'a pas pu boire de lait à cause de la souffrance de la Mère. La relation de la fille à sa Mère est très sensible et n'a pas été affectée par la séparation pendant de longues années. La Mère est la « créature indissociable » et son amour est éternel. Le passé a été rétabli par le présent.

IV.2.2. Un homme : source du mal

La relation de la narratrice de Ken Bugul avec son amant est fondée sur une soumission totale. Face à Y., elle se trouve incapable de se situer par rapport au monde. Son lien à Y. est incompris du moment qu'elle ne pouvait pas réagir face à l'humiliation subie :

Je ne réalisais plus rien d'ailleurs. J'effectuais des gestes comme une automate.

Je ne sentais plus rien.

Je ne pensais plus.

J'étais anéantie dans ce qu'il y avait de plus profond en moi et que j'étais incapable de palper, de définir.

J'étais humiliée et je n'avais plus rien à dire. (Bugul, 1994, p. 146)

La narratrice de Ken Bugul a perdu le sens de la vie, elle se trouve comme un être de second plan incapable, soumise et passive.

Eh bien, moi, c'est très compliqué, entamai-je, ne sachant pas par où commencer ni de quoi parler. Des coups reçus, des humiliations permanentes ? (Bugul, 1994, p. 158)

La narratrice ne peut rien faire à son agresseur, elle vit comme un objet. Y. l'a accusée d'une maladie mentale dont elle ne peut pas se défendre. Elle est retenue dans un hôpital à côté d'autres femmes :

Je ne pourrai pas vous raconter toute mon histoire, mais je peux vous assurer que toutes les femmes qui se trouvaient dans cet hôpital avaient le même problème : l'homme. (Bugul, 1994, p. 158)

L'homme est la source du malheur de la narratrice de Ken Bugul tout comme toutes les femmes de cet hôpital. Y. peut faire ce qu'il veut en s'identifiant comme un sujet qui détient un pouvoir absolu sur la narratrice. Le rapport de la femme à l'homme est rapport d'objet à un sujet. L'homme est un agent actif tandis que la femme est un agent passif.

La narratrice savait bien que Y. marié tenait à sa femme en même temps qu'il ne voulait pas se débarrasser de sa maîtresse. Il possède le pouvoir d'assurer la relation entre deux femmes qui ne se ressemblent pas. Ce que l'homme cherche dans sa relation à la femme c'est son arrangement et son bien-être. L'intérêt se trouve dans la possession d'une femme qui assure son bien être à la maison et une maîtresse qui voyage avec lui pour des affaires économiques.

Sur quels critères l'homme se basait-il pour parler d'intelligence à propos de la femme ?

C'était selon que ça l'arrangeait ou non.

Sa femme et moi, nous avons des points communs, cela ne m'étonnait pas.

L'homme cherche au fond toujours la même femme.

Le temps passait ainsi.

L'homme.

Sa femme.

Sa maîtresse.

Et l'arrangement. (Bugul, 1994, p. 90)

L'arrangement est alors le but de l'homme dans sa relation à la femme. Quelle soit sa femme ou sa maîtresse, l'essentiel pour l'homme c'est l'accomplissement de son confort à l'intérieur et à l'extérieur de la maison.

IV.2.3. Se reconstruire autrement

Une fois retournée au pays natal, et face à la réprobation familiale car la narratrice n'avait pas réussi, selon les normes sociales, en n'accumulant pas de fortune et ne trouvant pas d'époux. La rencontre de la narratrice avec un Marabout, homme sage et âgé, lui a permis de retrouver la sérénité, son mariage avec lui, a été l'occasion pour la narratrice de retrouver le respect social et la paix intérieure :

Je venais de découvrir grâce à ma rencontre avec le Marabout une possibilité de m'accepter à nouveau. Même si matériellement, je n'arrivais pas à reconstituer avec lui ce vécu qui me pesait et me poursuivait, je compris tout de suite qu'il m'offrait une autre façon de m'exorciser sans regret, sans drame, sans refaire un chemin de croix. (Bugul, 1994, p. 164)

Le Marabout peut assurer une nouvelle vie de paix même s'il ne pouvait pas lui offrir le confort comme Y. Le rapport du féminin au masculin dans la société de la narratrice n'est pas particulier du moment que même en Occident la séparation entre les deux sexes était la même durant son expérience française avec Y. Mais dans la concession du Marabout elle a établi une belle relation avec les autres femmes. Le Serigne lui a permis la prise de conscience de son être :

Que de moments merveilleux j'avais vécu avec lui ! J'avais appris à m'occuper, à remplir ma vie, à croire en moi, à croire en dieu, sans dogme rigide, sans rite compliqué, à croire tout simplement en lui, sans interrogation mais n'excluant pas le doute qui était comme le corps nécessaire et vivant de la foi. Je ne serai plus jamais la même personne. J'étais devenue ce que j'étais, j'étais devenue moi-même. (Bugul, 1999, p. 218)

La séparation avec Y. et sa relation au Serigne ont conduit la narratrice de Ken Bugul à connaître une fin heureuse et à se réconcilier avec elle-même.

IV.2.4. Une autre conception du Féminin/Masculin

Les femmes s'intéressent plus à leurs rapports aux hommes. La narratrice de *Riwan ou le chemin de sable*, raconte la réalité de la relation des femmes de la concession au Serigne. Ses observations de ces existences féminines l'ont poussée à repenser le

rapport Homme/Femme voire de « l'utilité » existentielle d'un homme dans la vie d'une femme :

Elles [les femmes] posaient le problème de l'homme d'un point de vue existentiel. Soit il nous opprimait, soit il fallait être son égal, soit il fallait le défier dans tous les domaines, soit on devait le laisser tomber ou l'utiliser comme un accessoire. Quel fut le combat à mener, tout était posé par rapport à l'homme. (Bugul, 1999, p. 177)

Les choix permis à la femme dans son combat existentiel sont la soumission, l'égalité, la concurrence ou la négligence. Toutes ces variantes stipulent l'existence voire l'essence de la femme par rapport à une entité qui lui est extérieure : celle de l'homme, la narratrice s'interroge sur le but de ces femmes épouses d'un seul homme, qui vivent dans une collectivité plus ou moins homogène loin des archétypes en relation avec la monogamie et l'exclusivité :

Alors qu'ici, le problème fondamental était pour chacune, son propre salut dans ce monde ou dans l'autre. (Bugul, 1999, p. 177)

La femme ne cherche que son salut, l'homme n'est important pour elle que si elle trouve en lui sa paix. Les femmes de Serigne trouvent entre elles un monde d'agréments du moment qu'elles sont à l'abri du besoin, elles peuvent échanger librement et vivre plus sereinement.

IV.2.5. Une prise de conscience

Riwan ou le chemin de sable est un roman dans lequel des figures féminines de différentes classes sociales, couleurs et tranches d'âge sont rassemblées sous une seule autorité, celle du Serigne. Rama est un personnage mis en récit donnant une réflexion sur sa vie et l'éducation des jeunes sénégalaises. Son mariage, non seulement il est imposé mais considéré comme une donation :

Rama, elle avait été interloquée, à l'annonce de la nouvelle de son propre mariage. Cela ne pouvait même pas être appelé mariage. Elle avait été remise au Serigne. Ce n'était pas un don, ce n'était pas un vrai mariage non plus.

-Ton père t'a remise au Serigne. (Bugul, 1999, p. 42)

Sa livraison au Serigne exige un ensemble de lois à respecter. Une union qualifiée de don ne fait surgir chez Rama qu'une soumission acquise par son éducation qui sera suivie par une soumission à un homme.

Arrivée devant la concession du Serigne à Dianké, Rama fut envahie par un sentiment qui ne lui était pas inconnu, du moins dans les préceptes de son éducation : elle allait joindre un homme.

Sans le pagne sacré avec lequel on recouvrait la mariée.

Se soumettre.

Accepter.

Obéir. (Bugul, 1999, p. 51)

Rama constitue l'élément féminin fondateur du couple Féminin/Masculin. L'homme, quant à lui, selon le système traditionnel de son village se marie à une fille de son choix ou conseillée par sa famille. Le verbe « conseiller » ne veut dire aucunement une imposition contrairement à la femme, le cas Rama étant l'exemple.

L'homme en son âge de se marier jetait son dévolu sur une jeune fille, ou était conseillé par la famille, ce qui était le plus souvent le cas. (Bugul, 1999, p. 43)

L'homme lui suffit de désigner la jeune fille ou accepter un conseil de sa famille sur une autre, pour se marier. Le cas du mariage de l'homme passe par un choix ou un conseil. L'intervention de sa famille ne dépasse pas le conseil qui peut être refusé. L'homme peut alors choisir, accepter ou refuser. Entre imposer et choisir se construit une différence dans le couple Féminin/Masculin.

Dès que l'homme devait prendre une deuxième épouse, il était plus libre dans son choix et, dans la plupart des cas, il épousait la jeune fille de ses rêves, de ses fantasmes ou son premier amour, parfois sans le consentement franc de la famille, mais celle-ci devait se plier car s'était le jeu préétabli et accepté. (Bugul, 1999, p. 44)

Le choix est le symbole de la liberté. Les hommes peuvent avoir une deuxième femme tout en gardant la liberté de choisir même si sa famille ne partage pas sa décision. L'adverbe « plus » exprime une comparaison entre la liberté des hommes à avoir une deuxième femme et la liberté des femmes à choisir leur conjoint.

Dans son cas, Rama ne savait pas si s'était de l'obéissance ou de la soumission. Une seule certitude pour elle : ce n'était pas de son propre gré. (Bugul, 1999, p. 51)

L'autorité sociale sénégalaise est traduite par la soumission de Rama au pouvoir du père et de la société. Elle ne peut pas contrarier les normes préétablies même quand il s'agit de son mariage. L'absence de choix caractérise une vie dans la passivité et la soumission.

Rama est venue un lundi, jour de marché, et c'est le même jour qu'elle a quitté la maison de Serigne :

ce fut très tôt que l'une des épouses du Serigne constata qu'elle n'était plus là. (Bugul, 1999, p. 214)

La narratrice de Ken Bugul, trouvant sa propre voie, deviendra la porte-parole de tout un groupe de femmes, qui ont trouvé une façon particulière de vivre le Féminin/Masculin loin des carcans imposés par les différentes sociétés, en valorisant l'amitié et la solidarité féminines ainsi que l'acceptation de soi :

Je découvrais l'amitié entre femmes et me disais que les femmes devaient rester ensemble. [...] Que de sottises il restait encore pour l'ignorer ! Les femmes se haïssent, se jalourent, s'envient, se fuient. Elles ignoraient qu'il n'y a pas « des femmes », il y'a seulement la femme. Elles devraient se retrouver, se connaître, s'imprégner. Elles ont des choses à se dire puisqu'elles sont toutes semblables. Se libérer n'est pas se détacher de ses semblables pour chercher l'amitié, la compagnie de l'homme. [...] Pour pouvoir être bien avec les autres, en l'occurrence l'homme, il faut d'abord que les femmes soient bien elles-mêmes dans leur peaux et entre elles. Il faut que les femmes s'acceptent. (Bugul, 1984, pp. 121-122)

Un autre modèle est celui de Rama, qui ose tout quitter pour vivre leurs vies selon leur bon vouloir. Dans cet univers romanesques, les femmes sont passées d'agents passifs subissant la volonté masculine, avec l'aide du climat instauré par la vie commune et protectrice du Marabout, à des agents actifs par rapport à leurs choix de la conception de vie.

IV.3. Anne Hébert : Pays de femmes

Le concept d'agentivité, peut être traité dans le roman d'Anne Hébert, *Les chambres de bois* (1958), aussi bien à partir des objets spatiaux du moment que le récit tourne autour de Catherine, cette adolescente qui a quitté la maison des parents et ses sœurs pour habiter avec un jeune homme dans un château à côté d'une forêt. Qu'à partir du pouvoir des personnages notamment l'époux Michel et sa sœur Lia.

C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. Au matin les femmes essayaient sur les vitres des maisons les patines de feux trop vifs de la nuit. (Hébert, 1958, p. 11)

Le pays de Catherine, palais, maison, château, sont des lieux qui entourent Catherine, en jouant le rôle des objets qui l'accompagnent dans ses mouvements dans le récit. Ces objets participent activement dans l'attribution des possibilités des actions libres de Catherine. Selon Bruno Latour, dans *Changer la société*, les objets ont un pouvoir sur les actes :

Outre le fait de "déterminer" et de "servir d'arrière-fond de l'action humaine", les choses [ici : la ville] peuvent autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée, permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire et ainsi de suite. (Latour, 2006, pp. 103-104).

Les lieux comme la ville dans *Les chambres de bois* sont des objets dans lesquels s'effectuent les manifestations de Catherine. Essuyer les vitres est une fonction par laquelle sont chargées des femmes pour ainsi représenter la situation féminine.

IV.3.1. Changement de statut

La maison des parents est devenue, après la mort de la mère, pour Catherine, un lieu d'assimilation du rôle de femme au foyer. Catherine est privée dès son enfance de sa liberté et de son droit de vivre comme les enfants. Ainsi, les termes « pays », « ville », « palais », « maison » expriment le monde pollué de Catherine. Comme de « noirs palais d'Apocalypse » signifie la noirceur de l'espace intime de Catherine du moment que même le lieu est attribué à la protagoniste « au pays de Catherine ».

L'espace de Catherine est réduit et limité ce qui donne l'impression que même ses activités seront réduites et influencées par l'autorité des lieux.

Catherine a quitté la maison du père pour celle d'un oncle. Le déplacement d'un lieu à un autre n'a rien changé sur le plan psychologique de Catherine qui souffre de l'enfermement. Elle rêve d'un monde merveilleux à côté d'un prince charmant. L'école lui a permis la rencontre de Michel, un musicien, qui habitait un château. Il est devenu son époux, mais il n'a pas répondu aux attentes de Catherine.

C'est une toute petite mort, Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort.
(Hébert, 1958, p. 76)

La vie au sein du couple constitue un changement de statut pour Catherine, d'une fille à une femme. Mais la réalité rencontrée dans la maison du couple est un véritable malheur voire une petite mort. Seule la fenêtre lui permettait l'évasion :

Catherine, debout près de la fenêtre, le nez contre la vitre, le rideau de mousseline sur son dos, regardait obstinément ce pan de mur gris derrière lequel un monde emmêlait sa vie véhémement et tumultueuse. (Hébert, 1958, p. 103)

La fenêtre donne une vue sur un mur qui cache derrière lui un monde merveilleux. Il s'agit d'un objet qui a permis à Catherine de vivre des moments de rêve et de sortir, momentanément, du monde de l'amertume.

IV.3.2. Agir face à la déception

La relation entre Catherine et Michel est un lien entre deux sujets qui se manifestent différemment. Elle cherche la réalisation de son rêve dans la vie conjugale tandis que lui est un sujet qui se renferme sur lui-même :

Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle en un vif bouillonnement de lumière argentée. Michel, ébloui, mit la main sur ses yeux. Il supplia Catherine de ne point demeurer là et de tirer le rideau à cause du soleil. Catherine ne broncha pas, les yeux grands ouverts, nimbée de lumière de la tête aux pieds. (Hébert, 1958, p. 78)

Michel est un sujet qui interdit à Catherine de rester devant la fenêtre. Cet homme a été un obstacle devant les rêves de la jeune fille. Lia un autre personnage qui partage

avec son frère l'envie de rester dans l'obscurité. Lia et Michel qui se ressemblent sont toujours ensemble alors que la jeune fille rêveuse est écartée :

Le frère et la sœur s'occupaient à faire de vastes patiences de cartes à même les dessins du tapis. Ce jeu paraissait si grave et triste que Catherine pense que c'était sans doute ainsi que les rois et les reines en exil passaient leur temps sans royaume. Catherine tirait l'aiguille, lentement, avec de grands soupirs de sommeil. Elle accueillait des bribes de songes où Michel et Lia revenaient sans cesse, en rois et reines de cartes, se posant mutuellement la couronne sur la tête, recommençant ce geste sans fin, car c'était l'éternité. (Hébert, 1958, p. 139)

Contre cette réalité Catherine jeune femme insiste sur la réalisation de son désir de vivre et de sortir d'une situation qui impose le vide et la mort :

Catherine les rouvrit aussitôt. Elle se pencha dehors pour saisir au passage n'importe quelle odeur sur terre qui ne fut pas maudite. (Hébert, 1958, p. 158)

C'est ainsi que Catherine a pris la décision de quitter la maison de Michel et Lia à la rencontre d'un autre homme rencontré au bord de la mer.

Les lieux, comme objets, ont imposé l'enfermement de Catherine, et l'objet de la fenêtre lui a permis le rêve. Par conséquent, Catherine est passée d'un objet à un sujet qui tient son destin en main. La jeune fille s'est manifestée contre l'homme pour se débarrasser de son autorité.

C'est à vous de décider, Catherine. (Hébert, 1958, p. 184)

Par ces mots, on comprend que l'agentivité est entre les mains de Catherine. Contrairement à sa soumission à Michel en obéissant à ses ordres, elle est passée à un statut d'une femme qui décide.

Le roman s'est ouvert sur un état d'enfermement et d'emprisonnement dans un monde pollué, rêvant d'un monde de luxe, de châteaux et de grande personnalité. Mais sa relation avec Michel lui a causé une grande déception. Catherine a mené deux fois la révolution contre l'homme, la première contre son père en quittant la maison et la deuxième contre son mari. Elle a réussi à trouver une fin heureuse à côté d'un homme avec qui elle vivra en harmonie.

IV.4. Maïssa Bey : Des maux féminins à dire

Le thème de la femme est omniprésent dans les romans de Maïssa Bey. Des figures féminines de différents statuts sont au cœur de ses récits. *Cette fille-là* (2006) est un roman qui présente Malika comme une figure qui raconte sa propre histoire à partir de plusieurs histoires d'autres figures féminines rejetées par la société.

Le récit relie entre un passé caractérisé par l'amertume et une fiction qui met en évidence la réalité qui officialise la domination masculine. Le pensionnaire accueillant des femmes est devenu semblable à un récit racontant des histoires.

IV.4.1. Le pensionnaire : un lieu d'expression

Malika, le personnage de *Cette fille-là*, est une jeune fille, rejetée par la société qui vit dans un hospice qui compte parmi ses membres des hommes et des femmes qui partagent, l'oubli et le rejet :

Eux, ce sont les pensionnaires. Des dizaines de vieillards, femmes et hommes. Rassemblés là sans distinction de sexe. C'est inutile à présent. Inutile de les séparer, je veux dire. Inutiles eux aussi. Parqués, abandonnés ou sans aucune famille pour les prendre en charge. Condamnés à l'oubli. (Bey, 2006, p. 9)

Les pensionnaires sont inutiles pour leurs familles. La mixité est autorisée et il n'y a plus de raison de les séparer. Ils partagent le même statut de passivité et sont considérés comme sujet passif non agent.

Le contexte d'existence des pensionnaires est en dehors de toute sorte de surveillances. Ils sont jetés dans des lieux non contrôlés :

À l'intérieur, à première vue, les lieux semblent abandonnés : ni gardiens, ni surveillants. (Bey, 2006, p. 11)

Les lieux sont réservés aux morts-vivants qui regroupant ceux qui ont échoué à s'imposer parmi les vivants de leur société. Les personnes du pensionnaire savent très bien la cause de leur existence dans ces lieux :

Avant de sortir, de retrouver le monde des vivants, vous êtes priés de prendre simplement le temps d'un regard ou d'une histoire pour traverser la solitude de

ces hommes et de ces femmes venus échouer là au bout d'un parcours dont eux seuls connaissent les méandres. (Bey, 2006, p. 12)

L'odeur du pensionnaire est ressentie par tout le monde pour symboliser la vie commune. Les femmes partagent les mêmes soucis et elles sont toutes victimes d'un régime sociétal sévère.

Il y a aussi l'odeur (...) une odeur âcre qui flotte dans les couloirs, pénètre dans toutes les pièces (...) Odeur caractéristique des lieux de vie commune... (Bey, 2006, p. 13)

Ce qui est facilement repérable à ce niveau c'est la passivité des femmes du pensionnaire. Malika par le biais de l'écriture, en tant que porte-parole, a donné à chaque personnage un pouvoir de dire, tout en mettant le régime responsable de leur état en question. Le pensionnaire est devenu un refuge et un lieu de paix, c'est ce que fait évoluer ces femmes du statut de victimes/passives à celui de femmes narratrices/actives par le langage. Quant à Malika c'est le pouvoir de dire les maux qui lui est acquis.

IV.4.2. Histoire d'une victime

Parmi ces pensionnaires, Malika, que personne n'appelle par son nom :

Je m'appelle Malika (...) Depuis mon arrivée au centre, plus personne ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle. Parce que, le plus souvent, je ne réponds pas. (Bey, 2006, p. 14)

Le récit commence, dès ses débuts, l'histoire de Malika :

C'est l'histoire d'une petite fille que l'on a prénommée Malika. Une petite fille trouvée un soir aux abords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques jours ou de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée – déjà ! (Bey, 2006, p. 15)

« Découverte », « Prénommée », « trouvée », « rejetée » sont des participes passés féminins signifiant que Malika se trouve dans une passivité par rapport à son histoire. Elle est victime d'un autre sujet agent qui la domine.

Malika sait parfaitement ce qui l'a poussée à vivre dans ce pensionnaire, elle est accusée d'avoir dérangé l'harmonie de la vie des autres, alors qu'en réalité c'est elle qui est dérangée. Elle s'affirme comme étant :

Ni folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent. (Bey, 2006, p. 16)

Elle est alors victime et non pas accusée. Son histoire racontée a fait d'elle un sujet actif sans pouvoir changer les normes sociales. La dénonciation de l'ordre public est une action réalisée contre sa situation.

IV.4.3. Dénonciation et déplacement

Le premier responsable de sa destinée étant le couple, hors mariage, qui l'a abandonnée au bord de la mer :

Farkha, la bâtarde. Ou Farkh, au masculin. Pas d'autres mots chez nous pour désigner les enfants conçus hors mariage. [...] Ce mot souvent entendu. [...] Une des insultes les plus graves qui puisse être proférée. [...] Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur... (Bey, 2006, p. 47)

Malika s'est rendu compte qu'elle est de sexe féminin, source de convoitise aux yeux de l'homme qui lui-même l'a mise au monde. Elle ne peut en aucun cas modifier cette réalité étant donné qu'elle est dépourvue de tout pouvoir. Malika n'est plus agent de son réel, elle est le fruit d'un acte en dehors de sa volonté propre :

j'ai pris conscience de ma féminité comme quelque chose de honteux. [...] c'est dans le regard d'un homme, l'homme qui avait fait de moi sa fille aux yeux du monde, qu'un jour j'ai compris que j'étais devenue femme. (Bey, 2006, p. 70)

Malika, raconte les histoires des femmes co-pensionnaires, et avec chaque histoire elle insère une tranche de sa propre vie, tout en essayant de retracer un autre chemin fictionnel de son existence :

L'homme par qui j'existe. Qui n'est rien d'autre qu'un géniteur (...) il se peut qu'il soit encore en vie, qu'il ait eu d'autres enfants. (Bey, 2006, p. 91)

Elle imagine l'existence d'un père qui n'est en fait qu'un accusé et un responsable d'avoir donné au monde un être malheureux :

Il est possible qu'il ait quitté ce monde, qu'il en ait fini avec l'imposture. (Bey, 2006, p. 92)

Malika veut donner une existence à un père pour qu'elle puisse comprendre les détails de son acte. Si dans le cas où il a quitté ce monde :

J'en appelle à ce même dieu. Qu'il lui fasse payer son geste. Ou plutôt son acte.
Qu'il rôtit dans les flammes. Se consume à petit feu. (Bey, 2006, p. 94)

Par l'imagination elle peut créer un monde la reconnaissant comme fille légitime, où elle peut construire un univers vaste contrairement au pensionnaire. Il s'agit de se déplacer de l'illégitimité vers la légitimité et l'étroitesse des lieux vers l'immensité du monde. C'est une façon de se déplacer de la femme qui subit à la femme qui réalise des actes de bouleversement de ses rapports au monde.

IV.4.4. Désir et libération

Malika peut, par le désir, s'identifier comme une femme qui détient le pouvoir de se sentir libre et prise dans un espace immense qui ne ressemble pas à son monde réel. Elle n'est retenue ni par une appartenance ni par une norme et rien n'est imposée contre son désir :

Désir de me laisser à mon tour emporter par le vent, de n'être plus qu'un grain de sable pris dans l'immensité d'un espace, sans repère, sans autre certitude que la douleur de ne pas avoir de racines rien qui puisse me retenir. (Bey, 2006, p. 148)

Malika trouve dans la sexualité un acte libérateur. Elle peut être un agent sexuel et par conséquent un sujet puissant dans la réalisation de son désir.

Aujourd'hui je ne sais rien de son visage. Je n'ai plus en moi que le reflet de ses yeux étonnés. Je suis allée au-devant de son désir. Je l'ai amené là où nous devions être. [...] Apaisée, délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir.

J'avais enfreint les lois parcheminées qui enclôtrent les rêves des femmes, ainsi j'étais enfin venue au monde. (Bey, 2006, p. 151)

Dans l'acte sexuel, Malika trouve une issue vers sa liberté et une solution à son emprisonnement :

Un souffle puissant s'engouffre et me transporte au-delà de ce monde. Les murs du dortoir s'écroulent. Sous mes yeux fermés explose un aveuglant soleil qui me désintègre et me donne vie. (Bey, 2006, p. 105)

L'acte charnel, en tant que revanche contre les normes sociales qui lui ont fait payer l'acte de ses parents, est un moyen par lequel se transforme l'enfermement en ouverture sur le monde, la mort en une vie et l'emprisonnement en liberté. Il lui assure un changement d'un être retenu en un être libéré, d'où la transposition du sujet de Malika d'un sujet non agent à un sujet agent :

Je ne suis rien d'autre qu'une flamme bondissante personne ne peut, personne ne me doit me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguise mon regard au rougeoiement des braises arrivées par mon souffle. Juste avant de me consumer. (Bey, 2006, p. 189)

A partir d'autres histoires mêlées à sa propre histoire, Malika est arrivée à se libérer de son passé par l'écriture et le rêve. Enfin elle s'est identifiée comme un être qui n'est ni possédée ni retenue ni dominée, elle possède, désormais, le pouvoir d'agir.

IV.5. Hélène Cixous : Le pouvoir du corps

La voix féminine est un signe de présence et d'activité. La femme qui a une voix possède une opinion. Hélène Cixous affirme que si elle possédait ce type de voix, elle n'aurait pas besoin d'écrire, et elle vivra tout simplement :

La voix dit : « Je suis là. » Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écrirais pas, je rirais. Et pas besoin de plumes alors de corps en plus. Je ne craindrais pas l'essoufflement. Je ne viendrais pas à mon secours m'agrandir d'un texte. Fort ! (Cixous, 1975, p. 9)

Le texte comme produit d'écriture est le témoin d'existence réelle et le symbole de grandeur. Mais elle prévoit un type de texte qui exprime sa particularité comme femme. Le corps est alors une bonne substance qui peut caractériser l'écrit.

IV.5.1. Le corps : un moyen d'être actif

Dans le roman *Souffles*, Hélène Cixous symbolise un lien de parenté entre elle et son enfant, l'auteure y décrit la symbiose qui peut exister entre un enfant et sa mère, et le ressenti de cette dernière qui pourrait lui apporter du plaisir :

Son corps me fait parler : il y a un lien entre mon souffle et son éclat. Un bond !
Devant moi ! En coup de vent. Surprise ! La beauté m'arrache, un cri oui ! Il y a
un lien entre cette sorte d'astre et l'irruption de mon âme ! [...] De mon haleine
naît un champ composé de sang et d'astre et de halètement. Sa beauté me
frappe. Fait jaillir. Me fait couler. Elle séduit mes forces. Douceur. Me donne
envie de la combler. Me vide. Détruit et me recommence. (Cixous, 1975, p. 10)

Le corps est désormais le porte-parole de l'intimité de la femme dont elle ne devrait plus avoir honte de dire, c'est un moyen de libérer de toute restriction. Par son corps elle peut transformer ses rapports avec les autres. Et elle peut aussi être un agent actif qui réalise ses fantasmes tout en s'éloignant des représentations de la légendaire passivité féminine.

IV.5.2. Agentivité du corps

La conception adoptée par Cixous se rapportant au corps qui offre le pouvoir d'activité aux êtres notamment les femmes, rejoint celle de Lang et de l'agentivité sexuelle qui est « la capacité des hommes et des femmes de prendre en charge leur propre sexualité et de l'exprimer de façon positive » (Lang, 2012, p. 30). Les deux agents doivent, l'un à l'autre, être utiles et positifs. Il s'agit de la participation active des corps :

L'un et l'autre, je vis ensemble ces deux temps, à l'aide de ce corps changeant
en toi, et d'une âme à plusieurs vues. L'un à l'autre se marient se donnent l'un à
l'autre naissance, l'un sens-né de l'autre. Il retourne l'un lutte contre
l'autre. (Cixous, 1975, p. 36)

Le rapport intime fait exister le corps à l'intérieur et à l'extérieur de son espace. Pour que le corps soit rassasié, il se nourrit d'un autre corps. Selon cette perspective, l'intimité devient un acte d'accomplissement et de nécessité. En termes d'agentivité,

la construction des sujets agents passe par la mise en scène des corps comme chair nécessaire à satisfaire la faim :

Elle est sortie. L'extérieur existe. Elle en est. A l'exclusion de tout lien humain.
Faim nue. Exclusivement corps pour sa vengeance. Chair. Rouge et noire.
Vengeance. Pain de faim. (Cixous, 1975, p. 39)

L'agentivité charnelle est la mise en scène de deux corps en leur donnant la capacité de se comporter librement sous forme d'expressions gestuelles. L'échange des chairs est une source de force et de douceur. L'acte physique est une mise à égalité de deux agents :

Aux poitrines leurs souffles. Pourvu que tout à l'heure le silence accouche de deux cent mille soupirs. La trêve soit rompue. Soit accomplie la naissance. Le sacrifice. L'échange des chairs. (Cixous, 1975, p. 47)

L'intimité est l'art de se comporter corps à corps, tout en effaçant les écarts entre les corps. Les mots rapprochent les corps et les corps reversent les rôles. Les agents dotés de pouvoir agissent artistiquement l'un sur l'autre. Les agents qui dominent peuvent être dominés.

IV.5.3. Corps d'égalité

La séparation des deux sexes a longtemps causé la honte et l'infériorité chez la femme selon Hélène Cixous. L'espace qui sépare les sexes peut être effacé par l'agentivité du corps. Les scènes de l'intimité s'accomplissent pour créer des portraits d'égalité.

L'agentivité sexuelle s'intéresse à la façon dont un individu se sent à l'origine de ses actes sexuels. Il s'agit donc de pouvoir réfléchir à sa manière d'agir, comme le présente Albanesi qui relie la passivité au niveau de l'acte charnel aux représentations qu'un sujet peut se faire sur son/sa partenaire : « Le fait d'adopter une attitude passive ou soumise ou encore de rejeter le blâme et la responsabilité de sa participation sexuelle sur son ou sa partenaire sont tous deux des signes de comportements non agentiques » (cité par Lang, 2011, p. 189).

La voix s'élève dans un acte physique pour briser le silence. C'est là qu'apparaît la positivité des sujets dans l'expression. L'agentivité sexuelle donne aux agents la capacité de se comporter librement :

Le cri s'engouffre en des corps divers en des coffres nouveaux. Une troupe sonore levée laquelle souffle à souffle le silence recule. (Cixous, 1975, p. 57)

L'intimité établie la mise à niveau des agents féminin et masculin dans la possession de pouvoir. Les deux agents ne sont ni passifs ni neutres donc actifs. Les deux agents s'échangent dans l'égalité :

Ce qui me touche vraiment à ce moment-là, c'est que nous sommes l'un et l'autre détendus, au-dessus de toute mêlée, ni passifs ni neutres, mais vaguement l'un et l'autre transférés. (Cixous, 1975, p. 72)

Le corps est un moyen d'expression libre par lequel la femme peut faire entendre sa voix. Ecrire. C'est un acte d'identification par sa spécificité corporelle. Les inégalités s'effacent de la scène d'échange. L'écriture sur le corps est un acte d'affirmation de soi, la femme entame trois actes à la fois : écrire, rire et crier. Hélène Cixous, dans *Le Rire de la Méduse*, lance un appel à la femme d'écrire, et d'oser mettre en avant son corps :

Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. (Cixous, 2010, p. 39)

Personne ne partage avec la femme son corps, il est son moyen de s'identifier, de parler, de crier, de s'exprimer, et par conséquent être un agent puissant tout comme l'homme. L'agentivité sexuelle est un moyen de son montrer sujet qui peut changer ses conditions.

V. Un univers commun

Le féminin est considéré comme un objet dans le cas où il se construit selon les représentations sociales et les traditions héritées. Il est un sujet d'analyse dans le cas où il se manifeste et s'auto-construit en refusant de se soumettre à des lois préalablement installées par la communauté et même par la famille. Cette conception du féminin qui passe du statut d'agent passif à celle d'agent actif en se soulevant, par

le discours, contre des normes sociales jugées comme étant étouffantes est présente chez les auteures du corpus d'analyse, et chaque auteure, va à sa manière, créer un univers romanesque où le féminin se révolte.

V.1. Une femme au foyer

La narratrice de Ken Bugul dans *Le baobab fou* annonce, dès le début, un règlement préalablement établi se rapportant à la distribution traditionnelle des rôles selon les normes patriarcales, faisant que l'homme travaille dans les champs avec ses deux grands fils pour ramener du pain à la maison, et la mère s'occupe des tâches ménagères. A côté de ce rôle, elle doit aussi se déplacer aux champs pour porter le diner.

La mère était en train de préparer le mil pour le repas du midi qu'elle devait porter aux champs, au père parti tôt le matin avec les deux grands fils, pour toute la journée. (Bugul, 2009, p. 12)

L'homme n'a pas le droit de rester à la maison. Seules la maman et sa petite fille doivent faire la cuisine ainsi que les travaux domestiques. La vie de la famille impose une répartition des tâches entre les femmes et les hommes. Toutefois la présence du petit garçon de huit ans et la petite fille, fait interpellier la notion du sexe comme étant une signification socialement construite.

Ah non, assez, reste ici, espèce de fille de péché. Va d'abord m'appeler Fodé Ndao. Je lui avais demandé de me couper le bois. Ce fainéant aussi, je dirai à son père de le prendre avec lui aux champs. Un homme qui reste à la maison, cela ne s'est jamais vu. Est-ce qu'il n'a pas bientôt huit ans ? (Bugul, 2009, p.13)

Le travail de la maman était très fatigant du moment qu'elle veille au bien-être de tous les membres de la famille. C'est pour cette raison qu'elle mérite être le soleil qui illumine la vie de toute la famille et l'air que tous ses membres respirent.

Elle était fatiguée, la mère : le soleil, l'air qui ne bougeait pas d'un pied ; ce mil qu'elle avait coupé, séché, pilé, préparé et donné à manger à sa famille. Elle était la dernière à se coucher tous les soirs après s'être assurée que tout était rentré, rangé. (Bugul, 2009, p. 13)

La préparation du dîner, le rangement des affaires, l'éducation des enfants et la dernière à dormir, reflètent le travail pénible de la femme dans la société sénégalaise. Tout en mettant en avant des normes imposées dans la construction sociale des identités sexuées. Les femmes s'occupent de l'entretien du foyer et des soins prodigués aux enfants et à la famille.

Cette distribution traditionnelle des rôles, nous la retrouvons dans d'autres œuvres du corpus, notamment avec les mères et leurs substituts, elle rejoint la réalité de la mère de Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas* de Faiza Guène, de la mère de Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey, des tantes de la narratrice de *Dedans* d'Hélène Cixous ainsi que le personnage de Catherine dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert. Ces personnages féminins sont confinés dans des rôles sociaux réduits au travail domestique, avec des représentations qui s'accordent à maintenir la femme dans la sphère privée au niveau du foyer familial.

V.2. Un monde divisé

Dans *Les fous de Bassan* Olivia et Nora sont deux figures féminines qui sont en mouvement dans le roman. Ce sont deux personnages qui se manifestent dans deux espaces différents le premier est la maison patriarcale et le second c'est au bord de la mer.

La narration est au masculin, ce qui relègue la voix féminine au second plan d'existence. Anne Hébert évoque les détails d'intégration des deux personnages féminins dans le monde social. Mais comme on l'a vu précédemment le rôle social se détermine par la conduite de la personne dans la société, il n'est plus facile de déterminer le rôle social d'Olivia et de Nora du moment que leur statut est changeant.

La sexualité assure la transition d'Olivia et de Nora d'un statut d'enfant à un autre : celui de leurs mères et leurs grandes mères. Stevens par sa frustration était l'image de la violence qui a caractérisé cette transition. L'enfance, l'âge de la construction des rêves sera alors l'élément fondateur du drame. Le parcours des personnages féminins passe par un enfermement dans la maison vers un espace d'un rêve souhaité.

La conduite des deux sexes est alors assez remarquable non seulement pour montrer le confort de la vie masculine par rapport à celle féminine caractérisée par la

revendication à voix basse, mais aussi pour déterminer la division sexuelle dans le monde de travail. A cette division s'associe des rapports sexuels entre les deux sexes.

Ce que je déteste le monde feutré des femmes, leurs revendications chuchotées entre elles, à longueur de journée, l'été surtout, lorsque la plupart des hommes sont en mer, ou dans les champs. Il n'y a que mon oncle Nicolas pour les calmer et leur faire entendre raison. Au nom de Dieu et de la loi de l'Église qui sait remettre les femmes à leur place. (Hébert, 1982, p. 88)

C'est ainsi qu'Hélène Cixous dans *Souffles*, entreprend le thème de la sexualité, comme un élément de division entre les femmes et les hommes, et qui doit être confronté par une pratique féminine qui peut bouleverser les représentations reconnaissant l'activité à l'homme et la passivité à la femme. Hélène Cixous use de l'écriture comme un outil de reconstruire la vision sociale sur l'acte social.

Le cas de Nabil et de Doria dans *Kiffe Kiffe demain* reproduit la même image à une différence près que le rapport entre les deux personnages s'étend vers d'autres conceptions culturelle et statutaire. Ken Bugul dans *Cendres et braises* avec Y. et dans *Riwan ou chemin de sable* avec le Serigne le thème de la sexualité est évoqué comme un passage vers son identification. Dans ces deux romans, Ken Bugul reprend les images de la domination sexuelle comme un moyen de se déplacer d'un statut de méconnaissance à un statut d'existence réelle. Quant à Maïssa Bey dans *Nulle Autre Voix* le rapport avec le mari est une source de malheur qui exige une manifestation féminine contre les représentations qui légitiment la domination masculine. La société, dans ce roman, ne se comporte pas de la même manière devant le féminin et le masculin. Le féminin est fortement accusé et pénalisé par l'atteinte aux normes/mœurs tandis que le masculin est un fort garant et une caution admise par la société. La famille a socialisé ses enfants en fonction de normes de genre, ce qui justifie la différenciation entre les pratiques des femmes et des hommes.

La condition de la femme qui a tué son mari oscille entre l'autorité de la mère et l'absence du père, ce qui signifie une double pénalité de vie face à des frères qui vivent en paix grâce à leur masculinité. La société du roman véhicule une image qui met la femme à l'écart de tout et qui doit être surveillée en permanence.

Le parcours féminin, des personnages du corpus d'analyse, se réalise à partir de moments des récits qui présentent des situations avec lesquelles le lecteur s'associe

aux aspirations des personnages pour parcourir des voies menant vers l'abolition de la domination masculine et la déconstruction des représentations qui marginalisent la gente féminine et qui divise le monde social en deux catégories : masculine dominante et féminine dominée.

V.3. La polygamie

La narratrice de *Riwan* ou *chemin de sable* suite à son retour à ses origines évoque la notion de la polygamie tant qu'elle est devenue l'épouse vingt-huitième d'un Marabout connu pour sa sagesse. Ce qui soulève un questionnement présent principal dans le monde occidental : Comment plusieurs femmes puissent se contenter d'un seul homme ou encore être soumises à une seule personne et à une autorité unique ?

La polygamie trouve son ancrage principalement dans la culture rurale et trouve une légitimité dans les différentes explications tirées du Livre Saint de l'Islam. L'ordre social installé dans les communautés musulmanes, qui régit les relations conjugales, doit être respecté. Il autorise l'homme à avoir quatre femmes mais à condition d'être traitées équitablement. Donc quatre femmes est un maximum que l'homme peut satisfaire dans le respect de la justice et de l'équité. Que peut-on dire de vingt-huit soit sept fois plus de ce qui a été prescrit ?

La narratrice a eu l'occasion à partir de ses rencontres avec des femmes d'associer ses connaissances sur la condition féminine, acquises de son expérience professionnelle en tant que fonctionnaire d'une association non gouvernementale s'intéressant à la planification familiale, au vécu de ce groupe de femmes.

Elle commence à parler avec les femmes de Serigne et de savoir qui était l'épouse légitime, il n'y avait que quatre, les autres femmes sont ou bien des rejetées de la société ou bien des veuves.

Elle veut comprendre comment en dehors des épouses légitimes, les autres femmes peuvent se retrouver ensemble en disant que nous sommes gérées par un seul homme. Elles disent que l'homme ne les intéressaient pas, car c'était un saint, ce qui les intéressent c'est leur salut, notamment pour des femmes répudiées, veuves ou rejetées qui n'ont aucun statut social.

La narratrice de Ken Bugul considère que son mariage ne ressemble en rien à celui de la femme occidentale qui serait une fusion entre le corps et l'âme, son mariage est

purement traditionnel imposé par l'ordre social. Cependant, le Serigne de Daroulère lui voue des sentiments particuliers :

Si tu avais été la première femme que j'avais connue, je n'en aurais jamais épousé d'autres. (Bugul, 2009, p. 198)

Au moment de se séparer de sa mère pour épouser le Serigne, Rama écoute les conseils de sa mère pour la réussite d'un mariage qui s'articule principalement autour d'un concept : la soumission au mari

N'oublie pas que tu es la propriété d'un saint. Sois correcte avec les autres épouses du Serigne. Montre que tu as reçu une bonne éducation. Sois une femme soumise. Plie-toi à la volonté de ton mari... C'est ainsi que tu auras la Baraka, ce sera ton droit d'entrée au Paradis. (Bugul, 2009, p. 56-57)

Rama par son mariage va devenir la propriété de Serigne. Rien ne peut montrer sa bonne éducation que la soumission. Les filles sont éduquées dans leurs familles pour qu'un jour elles soient possédées par un homme.

La narratrice de Ken Bugul est elle-même une autre femme de Serigne mais ce dernier est alors l'homme qui va la racheter après avoir connu une perte dans le monde occidental. De retour à son village, elle parcourt un chemin vers ce grand homme qui va la demander en mariage, d'où l'autre titre du roman *Le chemin de sable* :

En ces premières années d'indépendance, je ne songeais qu'à mon émancipation. Je voulais être une femme bardée de diplômes qui épouserait un homme bardé de diplômes de l'école Occidentale. Mon éducation me poussait vers ces rêves-là. A l'école, on m'avait appris à considérer les hommes de mon village comme des sauvages, des gens qui ne connaissaient pas les bonnes manières, faisaient l'amour avec brutalité, ne respectaient pas la femme... (Bugul, 2009, p. 39)

Le Serigne ne correspondait pas à l'image de l'homme parfait selon la narratrice. Mais contrairement aux apparences, elle a pu trouver avec lui la paix et la sérénité qu'elle n'a pas pu trouver avec les hommes qui correspondaient à ses rêves sur les bancs de l'école. Ce roman présente une conception particulière du mariage de l'union entre un homme et une femme, certes les autres œuvres ne traitent pas

directement de la polygamie, mais elles véhiculent des conceptions intéressantes du mariage.

La polygamie est supposée dans *Kiffe Kiffe demain* avec le père de Doria qui a quitté définitivement sa première femme pour avoir un garçon avec une autre, et elle est présentée comme une solution pour certains personnages féminins pour se « débarrasser » de la présence masculine où l'homme serait occupé avec l'autre femme. Ainsi les deux femmes jouiront des privilèges des épouses, mais ne subiront l'homme qu'à moitié du temps, surtout que chaque femme vit dans un pays différent, du coup une cohabitation n'est pas envisageable.

Le mariage arrangé de la meurtrière de *Nulle Autre voix* est une image qui ne ressemble pas au cas de la polygamie, mais il reflète une union disharmonieuse avec un mari imposé. Il s'agit d'un engagement dans un inconnu à gros risque.

La conception du mariage de Catherine dans *Les chambres bois* d'Anne Hébert est une image de fuite d'une situation à une autre, d'un déplacement d'un statut fille à un statut femme. Une quête d'une transposition identitaire est à l'origine de l'union du couple Catherine/Michel.

Hélène Cixous fait illusion à l'apparition d'un homme à l'extérieur, pour dresser une image de la dualité dedans/dehors et pour signer une image d'un couple dans lequel l'imaginaire participe à établir des relations d'égalité.

Les romans analysés se présentent plus comme des œuvres vivantes, car ils véhiculent une conception en mouvement du rapport Féminin/Masculin, dans la mesure où les images de domination sont déconstruites par des manifestations des personnages féminins. Si l'ordre social admet la domination masculine comme une nature, les mouvements des féminins contribuent à la dénaturalisation de cette domination.

V.4. Une agentivité commune

En termes d'agentivité les romans du corpus présentent des personnages qui aspirent à acquérir la force de créer d'autres situations autres que celles dictées par l'ordre social. D'une manière expressive, les romancières du corpus dressent des images susceptibles de transformer les représentations se rapportant à la passivité féminine.

Judith Butler écrit justement : « toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation de cette répétition » (Butler, 2005, p. 271).

On peut repérer parmi les personnages féminins ceux qui sont sujets-agents comme le cas de Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas* qui a décidé de maintenir son destin en main loin de toute imposition et contre toute représentation discriminante du pouvoir de la femme et de sa capacité à réussir. Doria et sa mère dans *Kiffe kiffe demain* sont aussi un exemple de femmes qui se prennent en main loin des hommes pour réussir. C'est le cas de Catherine dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert qui a quitté la maison conjugale pour s'acquérir d'une puissance d'un changement social. Anne Hébert rapporte une autre formule romanesque en termes d'agentivité de ses personnages féminins. Olivia et Nora dans *Les fous de Bassan* qui voulant devenir des sujets-agents sociaux ont été assassinées, mais elles ont laissé derrière elles les traces d'une piste à parcourir dans la réalisation des transformations dans les représentations de la domination masculine.

Ce cas de figure peut être rapproché des protagonistes de *Souffles* et *Dedans* d'Hélène Cixous qui deviennent sujet-agent par le biais de l'écriture qui retrace des schémas et des voies à parcourir pour montrer que la femme peut devenir active. Ce passage de la passivité vers l'activité est présent dans *Nulle Autre Voie*, où la meurtrière s'est déplacée d'un sujet-non-agent au sein du couple à un sujet-agent après avoir pris la décision d'éliminer la source de son malheur. Ce déplacement n'est pas sans conséquences mais c'est une voie vers l'agentivité. Une image qui se répète chez les protagonistes d'*Au commencement était la mer* et *Cette fille-là* de Maïssa Bey.

La narratrice de Ken Bugul devient sujet-agent, d'une manière peu conventionnelle, en choisissant une union traditionnelle qui lui a assuré paix et sérénité, ce personnage féminin a joui de son droit de choisir, car le féminisme prône le libre choix de la femme, quel qu'il soit ce choix traditionaliste ou moderniste.

L'aspiration à être des sujets-agent est commune chez des personnages féminins des romans du corpus. Les personnages masculins, quant à eux, se présentent comme des sujet-agents « naturels » de par le maintien de leur statut de supériorité, qui leur assure des formes de domination sur le féminin. Les auteures du corpus ont tendance

à créer des personnages féminins qui expriment la volonté de devenir des agents-sujets de leur destin et tiennent des discours valorisant le pouvoir propre aux femmes et le droit à faire des choix autonomes.

Conclusion

La société patriarcale a des effets pesants sur les deux sexes, mais ces effets ne sont pas de la même densité. C'est les femmes qui subissent plus les impositions, les normes et les lois de la société. Olivia et Nora dans *Les fous de Bassan* ont subi plus que Stevens, Nicolas Jones le protecteur de l'Eglise les a traité, par la force de la religion comme des esclaves qui obéissent à ses ordres sans aucune contestation. Nadia dans *Au commencement était la mer* a aussi payé cher son désir de libération par la loi des représentations religieuses adoptées par son frère :

Au-delà du constat de la densité du réseau des normes et dispositifs de contrôle, c'est son asymétrie qui doit être soulignée. Dans la plus part des sociétés, ces prescriptions s'exercent avec plus de force sur les femmes, et ce d'autant que le contrôle de la virginité ou des états de grossesse rend plus aisée cette surveillance. (Guionnet et Neveu, 2014, p. 113)

A partir de ce qui a été avancé sur la réalité de la différence entre « sexe » comme une nature biologique et le concept du genre comme une construction sociale, la réalité sociale qui détermine la différence entre les sexes impose le recours au concept du « genre ».

Les représentations sociales adoptées par les parents de Dounia dans, *Un homme ne pleure pas* de Faïza Guène l'ont obligée à quitter la maison des parents pour regagner un monde qui n'impose rien. La narratrice de Ken Bugul était à la recherche de son identité par rapport à sa société d'origine, après un séjour malheureux en Occident, elle est retournée vers sa terre natale pour y rencontrer, encore une fois le refus des siens, ce n'est qu'avec son mariage avec un Marabout qui respectait son intelligence et ses décisions de femmes qu'elle a pu se reconstruire. Hélène Cixous confronte la réalité du système patriarcal par la mise en avant du corps dans ses textes.

La recherche sur le genre pour aboutir à la nature du rapport Féminin/Masculin, nous a emmené à traiter d'autres concepts tels que : La domination masculine assez présente dans *Cendres et braises* de Ken Bugul à travers le rapport de la narratrice et

d'Y. Le patriarcat qui s'impose comme un déterminant du rapport entre les deux sexes dans la majorité des œuvres analysées.

Ce sont les rapports sociaux qui contribuent au tissage du rapport Féminin/Masculin. Les sujets-agents sont construits à partir d'un parcours tenu par les personnages féminins dans les récits en confrontant le système patriarcal et en éliminant la domination masculine par des actes engagés visant la liberté d'action des femmes. Ce but ultime ne peut se réaliser qu'à travers une socialisation des filles leur reconnaissant une égalité par rapport aux garçons, cette dimension sera analysée dans le prochain chapitre.

CHAPITRE VI : LA SOCIALISATION DES IDENTITES FEMININES

Introduction

La domination masculine est symbolique, elle apparaît dans les romans à partir de la distribution des fonctions/rôles, cette symbolique est ancrée dans l'inconscient de l'homme et de la femme sous forme de représentations qui régissent les attitudes et actes des uns et des autres en attribuant des traits de force, de raison, etc., au Masculin et des traits de faiblesse, émotivité, etc. au féminin. Ainsi, « les catégories majuscules que sont l'Universel, la Raison, le Genre humain, la Nature humaine, sont en général plus marquées de traits masculins que féminins. » (Guionnet et Neveu, 2014, p. 370)

L'ancrage du rapport de domination est alors le résultat d'autres représentations héritées par transmission générationnelle, ce qui lui donne le caractère du symbolique. Pour faire face à cette domination il faut revoir le système de socialisation et repenser le rapport entre les deux sexes pour établir une relation égalitaire dont le seul intérêt est la recherche du bonheur des hommes et femmes.

Ce chapitre sera consacré à la lecture de la réalité de la domination masculine à partir des types de socialisation des personnages féminins dans les romans du corpus. La socialisation passe dans un premier temps par la transmission des valeurs et des normes par la famille, puis le deuxième champ de la socialisation est celui de la communauté.

Dans ce chapitre nous cherchons comment s'effectue le processus de socialisation des personnages du corpus d'analyse où nous pouvons retrouver plus aisément le poids des socialisations familiale et groupale. Pour ce faire, nous adopterons la conception suivante de la socialisation :

La socialisation devient ainsi un processus de construction, déconstruction et reconstruction d'identités liées aux diverses sphères d'activité (professionnel mais aussi conjugale et familiale, religieuse et politique etc.) que chacun rencontre au cours de sa vie et dont il doit à devenir acteur. (Dubar, 2000, p.10)

C'est dans son lien à la sphère conjugale que se construit l'identité de la femme meurtrière de *Nulle Autre Voix*, et dans la famille que se socialisent la narratrice d'Hélène Cixous et Dounia, et par rapport à la sphère sociale que se construit la

socialisation de la narratrice de Ken Bugul et enfin Nora et Olivia se socialisent par rapport à la sphère religieuse principalement.

I. Représentations et constructions des identités féminines

Selon la position occupée par les personnes dans la société se détermine le statut de l'individu, alors que la conduite de ce dernier détermine son rôle social et selon le statut et rôle social se détermine la représentation sociale qui est associée aux attentes individuelles et groupales.

I.1. La représentation sociale

Une représentation, est une action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe (*Grand Larousse encyclopédique*, 2007, p. 2126), cette définition permet de saisir le processus par lequel les signes et les symboles renvoient à une signification qui trouve son ancrage dans le social. Il s'agit de comprendre les représentations sociales des personnages des récits du corpus pour mieux cerner le sujet portant sur la conception du couple Féminin/Masculin. Pour Abric :

La représentation sociale est le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe, reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique. (Abric, 1987, p. 64).

S'intéresser alors aux représentations sociales suppose la mise en évidence des discours et actes des personnages pour déterminer les noyaux autour desquels se construisent les représentations du Masculin/Féminin inculquées traditionnellement et les changements que les personnages veulent y apporter, en suivant en cela, la conception présentée par Denise Jodelet, qui offre une dimension évolutive aux représentations :

Les représentations sociales sont des systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres qui, orientent et organisent les conduites et les communications sociales. Les représentations sociales sont des phénomènes

cognitifs engageant l'appartenance sociale des individus par l'intériorisation de pratiques et d'expériences, de modèles de conduites et de pensée. (Jodelet 1994, p. 49)

Par l'analyse des expériences vécues par les personnages des récits et leur interprétation on peut accéder aux types de relations entre le féminin et le masculin. Mais en premier lieu il s'agit de déterminer le champ social d'appartenance des deux sexes.

I.2. L'identité

Entreprendre la relation entre les deux sexes passe par l'identification des deux êtres séparément. On est alors dans l'obligation de déterminer le concept de l'identité.

L'identité est un ensemble de significations (variable selon les acteurs d'une situation) opposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs mondes vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs. (Mucchielli, 1986, p.10)

Selon cette conception, l'identité se trouve à la croisée de plusieurs paramètres qui la signifient et la construisent. Ces paramètres sont appelés par Alex Mucchielli (1986, p.10) : les contextes de référence ; contexte biologique, psychologique, temporel, matériel, économique, relationnel, normatif, culturel et politique. Du moment que ces contextes sont en évolution permanente, on peut facilement déduire que l'identité est en transformation permanente. Dans le sens de la psychosociologie, l'identité est :

Un ensemble de critères de définition d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments : sentiments d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence. (Mucchielli, 1986, p. 39)

On distingue l'identité narrative qui se construit dans les moments du récit et qui dure dans le temps de l'identité- mêmété qui se caractérise par l'instabilité et la discontinuité. « Connexion entre événements que constitue la mise en intrigue, qui permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire

sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité. » (Ricoeur, 1990, pp. 167-168).

I.2.1. Paramètres identitaires

La construction de l'identité des personnages des récits s'effectue dans des contextes, historique, culture, relationnel, mais avant **tout** dans un contexte biologique. Ce qui donne à l'histoire du pays une position importante dans la construction de l'identité comme dans les récits de Maïssa Bey qui entreprend l'Histoire de l'Algérie à côté de **celle de** la femme. La disposition des personnages féminins, par rapport aux membres de la société ainsi que leur interaction avec les personnages masculins ; frère, père, époux ou **amant**, constitue un contexte relationnel à partir duquel se construit l'identité féminine à travers les moments des récits. L'identité s'harmonise à travers trois moments :

L'identité est la mise en cohérence de trois moments : l'auto-perception, c'est-à-dire la façon dont la personne se perçoit elle-même ; la représentation, c'est-à-dire la façon dont elle se présente à autrui ; et la désignation, c'est-à-dire la façon dont elle est désignée par autrui – personnes ou institutions. (Heinich, 2015, p. 68)

Les trois paramètres qui déterminent l'identité sont : la perception de soi, la représentation et la désignation. On s'intéresse alors à la présentation des personnages des romans, puis à leur rapport à la sphère sociale et les représentations de ses personnages et enfin comment ces personnages sont désignés par les membres de la société.

I.2.2. Identité du genre

Selon Jean-Jacques Rousseau l'identité sexuelle est fluide et elle se détermine à partir de son rapport avec celle de sexe opposé. L'identité se construit sur la base biologique des deux sexes avec une permanence des traits féminins, « le mâle n'est mâle qu'en certains instants, la femme est femelle toute sa vie, ou du moins toute sa jeunesse. » (Rousseau, 1969, p. 697)

Elodie Carine Tang (2015), associe le concept de l' « identité sexuelle » à l'identité du genre et à l'identité sexuée. Elle définit l'identité sexuelle et son étude sur le plan

social comme étant : « Le genre par lequel une personne est socialement reconnue comme homme ou comme femme. Sur le plan social, l'étude de l'identité du genre donne suite à l'opposition entre la masculinité et la féminité. » (Tang, 2015, pp. 78-79)

L'identité sexuée renvoie d'une part à des dimensions objectives, comme le sexe biologique assigné à la naissance de l'enfant et la connaissance des rôles de sexe, mais également à des dimensions subjectives, comme le sentiment d'appartenance à un groupe de sexe et le sentiment de sa masculinité/féminité (Chiland, 2003). « Par la culture d'appartenance et les relations sociales qui la caractérisent, par les normes, valeurs et stéréotypes que véhicule la société, l'identité sexuée est largement influencée par la socialisation de genre. » (Mieyaa, Rouyer et Le Blanc, 2012)

Mais elle dépend aussi du sens que prennent les notions de masculinité et de féminité pour les sujets, et de la façon dont ils les intègrent dans leur construction identitaire (Rouyer, 2007). Un retour vers les structures familiales, vers l'éducation des enfants dans la sphère privée est utile pour déterminer la façon dont l'identité commence à se construire.

À l'éducation genrée donnée par les parents, il faut ajouter les processus d'identification au père et à la mère et de reproduction des identités de genre les caractérisant. De même qu'un garçon va chercher à bricoler comme son père, va l'aider à jardiner ou à laver la voiture, va désirer « être aussi fort que papa » et ne jamais pleurer, comme lui, la fillette reprend à son compte tout ce que représente pour elle sa mère, ses activités coutumières (passer le chiffon sur les meubles, cuisiner, se maquiller) et sa féminité (« se faire belle, comme maman »). » (Guionnet et Neveu, 2014, p. 57)

L'identification du garçon à son père et de la fille à sa mère sont des paramètres qui expriment la différenciation dans les orientations et les attentes des deux sexes. A cette optique s'inscrit la dimension culturelle de chaque société qui fonctionne d'une façon ambivalente dans la socialisation des individus. Les supports culturels sont à la base d'une construction de genre : « La vie sociale est immersion dans un bain de système, de produits culturels, de conventions qui, silencieuses ou agressives, provocantes ou homéopathique, entretiennent au quotidien le « travail du genre » (Guionnet et Neveu, 2014, p. 57).

L'étude de l'identité du genre est assez complexe dans le champ littéraire par rapport à son étude dans son sens réel. Du moment que la tâche consiste à confronter le social au littéraire en mettant en avant des êtres en papier, « le social dans le roman décrit l'opposition entre la masculinité ou la féminité conférée à certains être fictifs dans la société du texte. » (Tang, 2015, pp. 78-79)

L'étude de l'identité de genre dans les textes consiste à déterminer comment les personnages féminins et masculins sont perçus à l'intérieur du texte puis les représentations des uns par rapport aux autres, et enfin à la façon dont ils sont désignés par les autres.

II. La socialisation

La société établit des lois que l'individu acquière les préceptes dès son plus jeune âge, c'est ainsi qu'il se socialise. Piaget considère la société comme : « un système d'activités dont les interactions élémentaires consistent en actions se modifiant les unes les autres selon certaines lois d'organisation ou d'équilibre. » (Piaget, 1964, pp. 29-30).

Selon cette conception piagétienne, on retient l'opération d'équilibrage comme un processus relatif au développement mental de l'enfant, il affirme que le processus d'équilibrage est « le passage perpétuel d'un état de moindre équilibre à un état d'équilibre supérieur. » (Piaget, 1964, p. 10).

Les manifestations des individus varient constamment dans une recherche de l'équilibre à chaque fois qu'un déséquilibre est apparu entre l'organisme et son environnement physique et social. Pour cette raison Claude Dubar (2015) affirme que :

Toute action (geste, sentiment, pensée...) est conçue comme une tentative pour réduire une tension, un déséquilibre entre les besoins de l'organisme et les ressources de l'environnement : elle est finalisée par un but à atteindre (rétablir l'équilibre) et définie par les instruments mis en œuvre pour le réaliser. (Dubar, 2015, p. 20)

Selon cette optique, nous cherchons dans les moments des récits les manifestations d'une confrontation entre le collectif et l'individuel en terme de représentations.

Pour Durkheim, la socialisation est une « éducation morale », et chaque génération doit se socialiser sur des : « Modèles culturels transmis par la génération précédentes » (Durkheim, 1902-1903, p. 4). L'être social se forme, selon l'auteur, en fonction des croyances religieuses, des pratiques sociales ainsi que de la sphère professionnelle. Mais avant cette formation il explique l'existence de deux êtres en chaque individu :

L'éducation consiste en une socialisation méthodique de la jeune génération. En chacun de nous, peut-on dire, il existe deux êtres qui, pour être inséparables autrement que par abstraction, ne laissent pas d'être distincts. L'un est fait de tous les états mentaux qui ne se rapportent qu'à nous-mêmes et aux événements de notre vie personnelle : c'est ce qu'on pourrait appeler l'être individuel. L'autre est un système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes différents dont nous faisons partie ; telles sont les croyances religieuses, les croyances et les pratiques morales, les traditions nationales ou professionnelles, les opinions collectives de toute sorte. Leur ensemble forme l'être social. (Durkheim, 1922, p. 11)

Il existe alors une représentation individuelle et une autre collective, la première mentale personnelle et la seconde construite autour des connaissances et valeurs transmises par les pairs. Mais la famille demeure le premier facteur de socialisation comme une sphère privée à laquelle s'ajoute les sphères éducative, professionnelle et institutionnelle.

On retient à ce stade deux points de convergence entre les idées de Piaget et celles de Durkheim : le premier est que la socialisation repose sur des contraintes externes et la conformité à des modèles extérieurs et le deuxième est « l'individualisation croissante de la vie sociale » (Dubar, 2015, p. 22), au fur et à mesure du développement des échanges de l'individu avec le monde extérieur. Mais Claude Dubar signale une divergence entre les deux pensées :

Contrairement à Durkheim, Piaget établit une coupure et une opposition effectives entre les rapports de contraintes fondés sur les liens d'autorité et le sentiment sacré (sociétés traditionnelles) et les rapports de coopération fondés sur le respect mutuel et l'autonomie de la volonté (sociétés modernes). (Dubar, 2015, p. 25)

Du moment que les personnages féminins des romans du corpus évoluent dans des contextes sociaux régis par l'influence des mythes, de la dimension historique et des représentations traditionnelles qui les discriminent par rapport à l'homme, le passage du traditionnel au moderne, selon la conception de Piaget, exige une évolution intellectuelle et un développement moral « qui rendent possible la construction volontaire de nouveaux rapports sociaux y compris par les enfants eux-mêmes. (Dubar, 2015, p. 25), l'auteur définit la socialisation comme :

Processus discontinu de construction individuelle et collective de conduites sociales, incluant trois aspects complémentaires :

- L'aspect cognitif représentant la structure de la conduite et se traduisant en règles ;
- L'aspect affectif représentant l'énergétique de la conduite et s'exprimant en valeurs ;
- L'aspect expressif (ou « conatif ») représentant les signifiants de la conduite et se symbolisant en signes. (Dubar, 2015, p. 26)

Les règles, les valeurs et les signes sont alors les éléments constitutifs de la socialisation active. A chaque société correspond un ensemble de valeurs, de règles et de signes qui influencent le développement de chaque individu. Notre travail consiste à déterminer ces éléments et de voir comment les personnages des récits se comportent face à des situations multiples pour ainsi déduire la construction du rapport Féminin/Masculin. Devant le système patriarcal, les personnages féminins s'engageraient dans des combats de déconstruction et de reconstruction d'autres situations qui leur garantissent leur droit. La construction de nouveaux rapports sociaux, notamment le rapport Féminin/Masculin, passerait par la déconstruction des valeurs, des signes et des normes traditionnelles. Il s'agit d'un travail de transgression d'un ensemble de lois qui ne s'autorise que par une évolution intellectuelle qui assurerait un développement moral.

II.1. Processus de socialisation

Le processus de socialisation suppose l'acquisition et l'apprentissage de quatre éléments : les normes, les valeurs, les rapports sociaux et les croyances. Ces éléments sont d'ordre socioculturel car « le concept de la socialisation désigne l'ensemble des

phases traversées par un être humain au cours de son développement, sa « naissance socioculturelle » qui l'introduit dans le système des structures et des interactions sociales. » (Mitscherlich, 1986, p. 55)

Ce que nous allons développer dans ce qui suit ce sont les trois éléments ; les types de socialisation ensuite la socialisation et la construction de l'identité enfin la socialisation des filles selon les valeurs, les normes et les rapports sociaux. Le but est de dévoiler la conception du rapport Féminin/Masculin sous l'effet de dogmes sociaux imposés.

II.2. Types de socialisation

Il existe deux types de socialisation : primaire et secondaire. La socialisation primaire se situe entre l'enfance et l'adolescence, alors que la socialisation secondaire concerne l'âge adulte. Ce qui signifie que le processus de socialisation intervient tout au long de la vie de l'individu comme le présente Mitscherlich pour qui « la socialisation primaire de l'individu s'effectue dans la famille ; au cours de sa socialisation secondaire, il complète son apprentissage par l'acquisition de nouveaux comportements correspondant aux divers rôles sociaux. » (Mitscherlich, 1988, p. 55)

Il s'agit dans la socialisation primaire de la manière dont les enfants sont transformés des êtres biologiques et égoïstes, en être sociaux, les faire « intégrer socialement », et ce depuis leurs jeunes âges jusqu'à l'âge adulte (Dubar, 2015). Cette phase de socialisation est très importante dans la formation identitaire des individus. Le processus de socialisation est en quelque sorte un processus d'intégration de l'individu dans un groupe social et voire dans une société. Les valeurs et les normes acquises seront le propre de l'individu parce qu'il les intériorise et les conditionne.

Un autre type de socialisation dite « secondaire » est perçu par Berger et Luckmann (1986) dans sa structure qui doit être proche de celle de la socialisation primaire « la structure de base de toute socialisation secondaire doit ressembler à celle de la socialisation primaire. » (Berger et Luckmann, 1986, p. 180). Mais cette affirmation a été suivie d'une double hypothèse ; la première est que la socialisation n'est pas réussie complètement (p. 146) et la deuxième est que la socialisation n'est ni terminée ni totale (p. 188), ce qui renvoie à dresser une autre définition sur la socialisation secondaire en tant qu' « une intériorisation de sous mondes

institutionnels spécialisés et une acquisition de savoirs spécifiques et de rôles directement ou indirectement enracinés dans la division du travail. » (Berger et Luckmann, 1986, p. 189)

Selon cette définition, il s'agit d'une conceptualisation d'un ensemble de formules et de procédures dans un « univers symbolique » (Dubar, 2015, p. 95) qui participent à la conception du monde. Il s'agit d'un prolongement de la socialisation primaire, ce qui donne lieu à des intériorisations nouvelles qui s'associent à des intériorisations originales.

Ces deux types de socialisations sont à la base de notre travail de recherche qui consiste à savoir comment les personnages des romans intériorisent des représentations dictées par la famille ainsi que les transmissions sociales d'un ensemble de formules et de procédures qui conceptualisent le rapport Féminin/Masculin.

II.3. Socialisation du genre

La socialisation dans son sens globale est, comme nous avons développé, l'assimilation d'un ensemble de valeurs, de normes et de signes sociaux par l'individu dès son enfance. Mais il est nécessaire d'évoquer la construction identitaire et la socialisation en fonction du sexe, nous sommes alors devant une conception identitaire sexuée et une socialisation sexuée.

La différence sexuelle ne peut pas être négligée ni dépassée malgré les tentatives d'éduquer les deux sexes identiquement. Ferrand oppose croyances et aspirations :

La socialisation sexuée est encadrée par un double modèle, celui de la croyance en la différence "naturelle" des sexes et celui de l'aspiration à l'égalité des hommes et des femmes. Cette contradiction : socialiser de façon identique des individus différents permet de comprendre les problèmes que rencontre la réalisation de l'égalité effective des sexes. (Ferrand, 2004, p. 6)

La différenciation parentale, les lieux d'accueil ainsi que les médias socioculturels sont des éléments qui contribuent à la socialisation du genre. Darmon (2006) les rassemble dans une conceptualisation sociologique pour définir la socialisation du genre comme :

l'ensemble des processus par lesquels l'individu est construit – on dira aussi “formé”, “modelé”, “façonné”, “fabriqué”, “conditionné” – par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus au cours desquels l'individu acquiert – “apprend”, “intérieurise”, “incorpore”, “intègre” – des façons de faire, de penser et d'être qui sont situées socialement . (Darmon, 2006, p.6).

Selon cette optique, la socialisation du genre est en réalité l'élaboration du Masculin et de Féminin dans des contextes sociaux où cette socialisation est basée sur la différence sexuelle. Même si l'éducation des enfants se réalise dans les mêmes contextes, elle ne s'effectue pas de la même manière. La famille ne transmet pas les valeurs et les normes de la même manière. Les différences dans les vêtements, les jouets ainsi que le vocabulaire employé pour les qualifier n'est pas identique. Les filles sont emmenées à réaliser un rôle sexué rattaché à leur sexe biologique. C'est par cette façon ainsi que le désir de se différencier et d'avoir un statut social propre à elles que les filles accepteraient les stéréotypes sociaux assignés à leur nature biologique.

La différenciation dans la sphère privée, familiale, s'étend vers la sphère professionnelle quand il s'agit de distribuer les fonctions sociales. Le préétabli imposé, et les stéréotypes sont des vecteurs de socialisation de filles qui s'associent à l'école comme dimension institutionnelle qui participe activement à l'orientation de la gente féminine vers une hiérarchie sociale basée sur le biologique.

II.4. Socialisation et construction identitaire

Ce qui sera développé à ce niveau c'est la socialisation comme une construction individuelle et collective régissant des conduites sociales, autrement dit la transmission d'un ensemble de valeurs et de normes sociales et leur mise en pratique sur les plans individuel et collectif. Mais avant, il serait utile de savoir comment se construit l'identité d'une personne :

Il existe ainsi deux axes d'identification d'une personne considérée comme acteur social. Un axe « synchronique », lié à un contexte d'action et à une définition de situation, dans un espace donné, culturellement marqué, et un axe « diachronique », lié à une trajectoire subjective et à une interprétation de l'histoire personnelle, socialement construite. (Dubar, 2015, p. 11)

Les deux axes cités, donnent à penser que le lien entre la socialisation et la construction identitaire comme étant étroit et représente un continuum entre le moment synchronique qui contextualise une situation donnée et la perspective personnelle diachronique qui permet l'interprétation. Un des objectifs de cette recherche est de comprendre les comportements des personnages féminins, en fonction de leurs valeurs familiales et leurs aspirations personnelles, face à systèmes sociaux fondés sur l'inégalité et la domination :

Qu'il s'agisse du féminisme, du mouvement pour l'égalité des droits ou des luttes de classe, tous ces mouvements sociaux révèlent et contestent non seulement le caractère foncièrement inégalitaire des sociétés industrielles « avancées » mais aussi les formes de domination sur lesquelles elles reposent : domination masculine, domination culturelle, domination économique. (Dubar, 2015, p. 9)

L'acceptation/refus des valeurs familiales sera un des axes d'analyse car ce positionnement reflèterait une prise de position chez les personnages par rapport aux normes sociales différentes selon les hommes et les femmes, « l'éducation spécifique que reçoivent le petit garçon ou la petite fille dans une société, de même que l'attitude inconsciente de leurs parents à leur égard, dépendent dans une large mesure du système de valeurs de cette société. » (Mitscherlich, 1988, pp. 55-56)

Dans le cas où le personnage féminin refuserait ce type de valeurs sociales, il se trouverait devant un risque de perte identitaire et de souffrance mentale, et aspirerait vers un féminisme égalitaire reconnaissant la valeur de la femme, ainsi ce personnage connaîtra une évolution identitaire :

L'identité d'un être humain est devenue ce qu'il a de plus précieux : la perte d'identité est synonyme d'aliénation, de souffrance, d'angoisse et de mort. Or l'identité humaine n'est pas donnée, une fois pour toutes, à la naissance : elle se construit dans l'enfance et, désormais, doit se reconstruire tout au long de la vie. Et l'individu ne la construit jamais seul : son identité dépend autant des jugements d'autrui que de ses propres orientations et définitions de soi. L'identité est le produit de ses socialisations successives. (Dubar, 2015, p. 15)

III. Des modèles féminins : Entre immutabilité et changement

La théorie de la représentation sociale pourrait être confirmée par une analyse littéraire des romans de notre corpus, et ce en prenant en considération les facteurs qui aident à partager les représentations sociales comme la position sociale, l'appartenance à une communauté, les institutions et les idéologies véhiculées. Ce sont des facteurs relatifs à des individus qui s'inscrivent dans un autre plan supérieur celui du monde social.

Nous présentons, dans ce qui suit, des modèles féminins présents dans les romans du corpus, en nous intéressons aux représentations véhiculées par les textes, les changements identitaires vécues par les personnages féminins, les processus de socialisation et les stratégies adoptées par ces femmes dont le but de sauvegarder le système social traditionnel ou au contraire le changer par une autre conception du Féminin/Masculin.

III.1. Deux générations de femmes chez Faïza Guène

Les textes de Faïza Guène *Kiffe Kiffe demain* et *un Homme ça ne pleure pas*, reflètent une structure établie où la famille est le milieu dans lequel se manifestent des personnages féminins pour aboutir à une fin où chaque membre trouve le sort convenant à ses aspirations.

III.1.1. Une structure familiale

La mère étant le centre de mouvement des personnages garde un rôle prédéfini par des pratiques culturelles et des présentations sociales. La présence du père dans *Un homme ça ne pleure pas* est l'image du père traditionnel et les membres de la famille doivent se soumettre à son autorité. Tandis que son absence dans *Kiffe Kiffe demain* est un manque dont ses effets sont importants sur la vie de la mère et de la fille. On conteste un père présent et on réclame un père absent.

Un Homme ça ne pleure pas est un texte qui s'ouvre sur un milieu familial composé par des identités inscrites dans un contexte particulier : des parents façonnés par des pratiques sociales et une vision du monde qui ont été transmises par leurs ancêtres

des deux pays l'Algérie et le Maroc, et des trois enfants avec des conceptions différentes de celles des parents, du moment qu'ils vivent dans un autre contexte où se mêlent deux cultures celle des origines et l'autre d'accueil.

III.1.2. Des identités féminines

L'analyse des identités féminines dans *un Homme ça ne pleure pas* repose sur trois plans : individuel, familial et social.

- Sur le plan individuel, il existe deux niveaux, le premier est celui des parents qui ont hérité des pratiques sociales dans un contexte traditionnel où apparaît les grands parents comme des géniteurs d'un ensemble de valeurs dont personne n'a le droit de les dépasser ou de les modifier. Les valeurs transmises par les ancêtres sont sacralisées.
- Le deuxième niveau est celui des enfants qui vivent un déchirement entre un passé formulé par les parents et un présent qui dicte des effets de reformulation et de désacralisation des normes familiales. Ces effets sont dus à leur fréquentation du monde extérieur. La famille est alors un lieu de confrontation entre des identités parentales et celles des enfants. C'est le lieu des premières découvertes du monde pour les enfants et l'exercice des représentations héritées par les parents. L'espace familial pour les enfants est un lieu de réception des valeurs transmises par les parents. Le monde extérieur projette ses effets comme éléments adjuvants aidant les enfants à adopter les normes parentales ou comme des opposants à l'acceptation des situations imposées.
- L'espace social est un troisième plan qui a ses propres influences sur les individus. Le champ de contact des parents avec le monde extérieur est restreint alors qu'il est considérable pour les enfants. C'est à partir de l'importance du contact avec les individus de la communauté que se construit l'identité sociale, « la vie sociale est immersion dans un bain de symboles, de produits culturels, de conventions qui, silencieuses ou agressives, provocantes ou homéopathiques, entretiennent au quotidien le « le travail du genre. » » (Guionnet et Neveu, 2014, p. 95)

Entre la sacralisation et désacralisation des sources de transmissions comme celles de la famille, on peut citer le cas des deux personnages féminins de Faïza Guène dans *Un homme ça ne pleure pas* (2014) :

Le moins que l'on puisse dire au sujet de Mina, c'est qu'elle avait choisi d'emprunter une route différente de celle de Dounia. On croirait qu'elle s'était juré de faire tout le contraire. Je la soupçonne d'avoir vécu avec la crainte de décevoir nos parents à son tour. Pour elle la famille c'est sacré. (Guène, 2014, p. 37)

Il s'agit de repérer deux façons d'assimilation des normes sociales. Entre Dounia et Mina se construit deux modèles sociaux, quitter la famille comme un acte de transgression des normes en acceptant l'individualisme et l'affirmation de Soi promulgués par les sociétés post-modernes pour le premier personnage, et maintenir les liens familiaux au détriment de ses projets personnels en respectant l'esprit de la cohésion groupale privilégié par les sociétés traditionalistes pour le second.

III.1.3. Entre Mère et Fille

Faïza Guène nous présente dans *un Homme ça ne pleure pas* un tableau d'un père silencieux et de trois figures féminines :

- La mère se socialise entre un passé qui lui représente une sorte de nostalgie et un présent dans une société Occidentale. Elle s'est identifiée à des représentations reconnaissant le pouvoir à l'homme selon une conception qui trouve ses sources dans la dimension historico-culturelle de son pays l'Algérie.
- Dounia façonnée par le modèle occidental représenté par son amie Julie, s'est révoltée contre le système familial et par conséquent elle a décidé de quitter la maison de ses parents, notamment devant l'image de son père silencieux et démissionnaire qui a amplifié son envie de vivre en dehors des lois traditionalistes.
- Mina, influencée par son grand-père, représente un modèle d'obéissance, elle arrive à bâtir une famille avec Jalil et à ses yeux la famille est sacrée.

III.1.3.1. Une mère traditionaliste

La mère dans *un Homme ça ne pleure pas* constitue un échantillon d'une famille qui a bien réussi en jouant le rôle d'un guide et d'un être en présence permanente dans la famille :

J'ai une tendresse particulière pour la mère. C'est une mère universelle qui n'a aucune limite. Aucun frein. (Guène, 2014, p. 14)

Une mère omniprésente dans la vie de ses enfants et qui a hérité d'une façon de les élever. Elle saisit toute opportunité pour rappeler :

Ton grand père, c'était un révolutionnaire qui a fait la guerre pour libérer son pays ! Un homme brave ! Courageux ! On était dix enfants nourris au pain sec et on marchait pieds nus sans se plaindre ! Il suffit de regarder tout ce qu'il a fait pour nous élever ! Tu crois qu'on s'est déjà demandé s'il nous aimait ? (Guène, 2014, p. 17)

Un homme brave, courageux, qui a réussi sa vie, est celui qui a pu élever ses enfants même s'il ne pouvait leur offrir que du pain sec. Telle est la signification d'un père modèle, pour la mère, sans se demander s'il aimait ses enfants. Alors que Dounia conteste ce type de discours et n'adopte pas la comparaison parce qu'elle a ses propres convictions et la belle vie ne peut être que celle de son amie Julie Guérin.

III.1.3.2. Deux modèles de filles

Dounia est une figure féminine qui se révolte contre le système du patriarcat et contre les normes familiales et les valeurs sociales. Façonnée par son amie, Julie, française, elle rentre fréquemment en dispute avec sa mère. L'école est un autre facteur qui a produit un modèle de fille qui veut se débarrasser de toutes les représentations qui impose un modèle de vie préétabli.

Mina est une figure qui adopte le style de vie de sa mère et qui garde un amour incessant de la maison du grand-père au Bled. Ce qui symbolise l'acceptation de la vie selon un régime traditionnel. Elle accepte le mariage arrangé tout en sacralisant la famille et l'ordre qui y règne.

III.1.3.2.1. Une fille rebelle

Un dialogue entre Dounia et sa mère dévoile la réalité de la famille de Julie et la famille de Dounia. Les dimensions de vie des deux familles ne sont plus les mêmes et les pratiques sont diamétralement opposées. Le désaccord entre la mère et sa fille dépasse la notion de conflit de générations à une différence culturelle.

Dounia, issue d'une famille où la fille n'a pas le droit de franchir le seuil minimum de liberté qui réside dans les études, s'est façonnée par la liberté attribuée à son amie Julie :

À force de fréquenter Julie, Dounia se sentait pousser les ailes. Elle répétait « au moins Julie a le droit de... » et « Julie, elle a trop de chance... » (Guène, 2014, p. 17)

Le dialogue met face à face deux femmes de deux générations, mais aussi une comparaison avec un autre couple femme-femme celui de Julie et sa mère. Pour Dounia la relation de Julie à sa mère est exemplaire et la maman doit se rendre compte que la mode exige que la fille soit la copine de sa mère.

C'est la mode ! T'y comprends rien ! Tu vois la mère de Julie, elle est jeune dans sa tête avec sa fille, on dirait deux copines... (Guène, 2014, p. 18)

Mais ce qui est idéal chez Dounia n'est plus chez la mère :

Tu crois que j'ai fait des enfants pour m'en faire des amis ? T'fou ! C'est pas ça être mère ! Ça, c'est avoir peur ! (Guène, 2014, p. 18)

Voulant expliquer sa position, Dounia transpose son discours vers la mère de Julie. Elle faisait la comparaison de sa mère traditionnelle à la mère moderne de son amie française. D'une autre manière elle expose une différence entre deux statuts féminins :

Je veux dire qu'elle est moderne, la mère de Julie ! Elle travaille dans un bureau et elle conduit une voiture ! (Guène, 2014, p. 18)

Mais la mère ne s'associe pas au discours de sa fille du moment qu'elle possède une autre signification sur les rôles de la mère et du père au sein de la famille. C'est les rôles sociaux qui sont confrontés. La conduite de la mère de Julie détermine un rôle

social qui ne convient pas à la mère de Dounia, du moment qu'elle est façonnée par des traditions parentales et des croyances prédéfinies :

C'est la mère ou le père de Julie dont tu parles ? Hein ? Tu crois que j'ai envie de prendre exemple sur cette femme qui achète des cigarettes à sa fille ? Une mère qui tue son enfant ! Et qui lui empreinte ses pantalons. (Guène, 2014, p. 19)

Pendant tout ce débat, le père s'est mis à l'écart et ne participe plus à la discussion. L'éducation de la fille n'est plus son affaire. C'est un rôle qui fait partie des tâches de la mère.

Le padre, lui, s'était résigné. Il préférait éviter les conflits et s'est mis à se comporter comme si sa fille n'existait plus en ne répondant même pas aux appels au secours de ma mère : « fais quelque chose, Abdelkader ! » il préférait réparer les bicyclettes des enfants du quartier, terré dans sa cabane, au fond du jardin. (Guène, 2014, p. 21)

Dounia veut construire une identité propre en dehors de celle des parents. Devant le silence de son père, sa mère est quasiment contre la volonté de sa fille jugée infidèle à ses grands-parents. Il s'agit de repérer que Dounia veut se déplacer d'un statut à un autre en menant une révolution contre tout ce qui est tradition. En somme la souffrance de la mère réside dans le silence du père qui la laisser seule face à une fille qu'à l'âge de l'adolescence veut se révolter contre le pouvoir de la famille.

L'appartenance de Dounia à deux milieux opposés donnera lieu un déchirement identitaire entre un milieu familial respectant un héritage de l'autre côté de la Méditerranée, à un autre milieu plus libre avec ses copines.

Dounia s'était fait une bande de copines qui étaient des clientes de la brasserie. Elles buvaient du vin blanc et laissaient des traces de rouge à lèvres sur les bords de leur verre. (Guène, 2014, p. 24)

A l'extérieur de la famille d'autres facteurs rentrent en jeu pour la socialisation des enfants, telle que la fréquentation des amis. Dounia se déplace de l'école familiale vers une autre école sociale. Elle vient de découvrir un autre monde de liberté et elle va rapidement s'aligner à ses copines. Mourad le narrateur raconte :

J'ai vu Dounia reposer un verre de vin précipitamment et mettre une cigarette allumée dans la main de l'une des Julie assise autour de la table. (Guène, 2014, p. 24)

Pour Mourad toutes les copines de Dounia ressemblent à Julie. Cette dernière est un modèle de liberté selon Dounia. Entre deux espaces et deux sociétés se construit un univers social dans lequel la mère commence à perdre son autorité sur sa fille. En outre elle annonce un échec représenté dans la perte de contrôle sur tous ses enfants.

J'ai tout fait pour rendre mes enfants heureux ! Son problème, c'est qu'elle aurait voulu naître dans une autre famille ! Elle a toujours envié les autres ! Elle aurait aimé être une française ! Voilà la vérité ! (Guène, 2014, p. 26)

La mère n'a pu rien faire devant la volonté de sa fille. La fréquentation de Julie qui est une image de toute une société française, a façonné Dounia qui a manifesté un refus contre les pratiques culturelles de sa famille. La socialisation de la fille s'est construite selon des représentations de la société française.

III.1.3.2.2. Une fille obéissante

Mina, la petite sœur, est un autre féminin qui ne ressemble plus à Dounia du moment qu'elle a été très impressionnée par son grand-père. Ce dernier représente un autre monde d'un autre lieu, où il exerce des pratiques culturelles devant Mourad et surtout Mina qui a beaucoup aimé ce que son grand père faisait.

Mina, elle, a toujours été influencée par notre grand-père. Elle est sûrement celle qui évoque son souvenir le plus souvent. Au fond, elle a une tendresse globale pour les vieux. (Guène, 2014 ; p. 33)

Mina s'est mariée à Jalil qui était un aide-soignant qui n'a pas trainé à demander la main de Mina. Une autre figure de représentation sociale de la façon de se marier. Cette norme de mariage a été bien respectée par Mina.

Pour l'occasion, il avait amené ses frères, ses parents, sa sœur, la voisine de sa mère qui l'allaitait quand il était nourrisson, son cousin par alliance et d'autres personnes dont je ne me souviens pas. (Guène, 2014, p. 65)

Jalil a été accompagné par les parents, les proches, les amis et même les voisins ce qui démontre qu'il s'agit d'un mariage traditionnel. Mina s'est soumise aux lois de la famille contrairement à Dounia. Elle pense que satisfaire ses parents et la famille s'est sacré.

Le moins que l'on puisse dire au sujet de Mina, c'est qu'elle avait choisi d'emprunter une route différente de celle de Dounia. On croirait qu'elle s'était jurée de faire tout le contraire. Je la soupçonne d'avoir vécu avec la crainte de décevoir nos parents à son tour. Pour elle, la famille, s'est sacré. (Guène, 2014, p. 74)

Mina a eu trois enfants. Khadidja, Mohamed et Abou Bakr, trois noms qui sont très signifiants dans l'Islam. La religion apparaît chez Mina comme une croyance qui participe à la construction de son identité à côté des pratiques culturelles symbolisées par le choix des prénoms de ses enfants.

III.1.4. Socialisation des enfants

Dounia, dans *Un homme ça ne pleure pas*, de Faïza Guène se trouve devant des normes qui sont des règles informelles comme les habitudes et les coutumes. Ce sont des normes héritées d'une époque ancienne et d'une société autre que celle fréquentée par la jeune femme en dehors de la maison. Ni le temps, ni le lieu, ne sont en faveur pour la construction d'un processus qui répond aux attentes d'une nouvelle génération de femmes. Le processus de socialisation dans *Un homme ça ne pleure pas* ne répond pas aux attentes de Dounia qui subit d'autres influences résultant de ses fréquentations. Les valeurs dictées par sa mère ne sont pas compatibles avec la société française.

III.1.4.1. Autres mœurs

La meilleure amie d'enfance de Dounia était une chrétienne, ses croyances ont commencé à détourner Dounia vers d'autres perspectives religieuses. C'est les premiers pas vers une socialisation primaire qui vont (re)façonner les pensées de Dounia :

À l'adolescence, avait une meilleure amie : Julien Guérin. C'est à cette époque que tous les problèmes ont commencé. C'est Julie qui a déclenché le processus psychologique de « christianisation » de ma sœur. (Guène, 2014, p. 15)

Julie est bien adaptée dans son milieu social qui lui permet les vêtements de marque, les voyages, un chat, une chambre propre à elle et même d'avoir un petit copain. Ces « privilèges » ne sont pas donnés à Dounia, qui au contraire partageait sa chambre avec sa sœur Mina et elle ne pouvait même pas de rêver de faire un voyage. Ni les moyens de sa famille, ni les traditions ne lui permettraient d'avoir une chambre à elle, ou avoir un petit copain. Le monde de Julie est totalement opposé à celui de Dounia alors qu'elles sont amies :

Pour Dounia, c'était le rêve absolu ! Elle était fascinée. A tel point qu'elle acceptait d'être la copine dans l'ombre, celle à qui on dit : « Tiens ! Garde moi mon sac. » (Guène, 2014, p. 15)

Dounia a été fortement influencée par le confort et le prestige dont jouissait Julie.

III.1.4.2. Un entredeux

En termes de socialisation, Dounia n'est pas une pâte à modeler, elle réagit face au processus de socialisation imposé par ses parents. La réalité de Julie représente des circonstances sociales poussant Dounia à contrarier les ordres de sa mère. Elle refuse certaines valeurs et certaines normes qui lui sont imposées. Elle ne cesse jamais à répéter : « Au moins Julie, elle a le droit de... » et « Julie, elle a trop de chance »... » (Guène, 2014, p. 17).

Dounia commence par établir des comparaisons avec Julie en ayant de longs dialogues avec sa mère, qui insiste pour que Dounia soit comme sa sœur Mina. On est alors devant trois figures féminines : Julie la copine, Mina la sœur et entre les deux Dounia déchirée entre deux réalités, l'une relative aux origines de ses parents et l'autre celle de la société d'accueil.

Les conflits entre Dounia et sa mère s'intensifient et deviennent de plus en plus fréquents. La mère reste sur ses positions et Dounia tient bon en gardant ses convictions par rapport à la vie de Julie qui est considérée comme étant l'idéal pour elle et pour toutes les filles :

- ta sœur Mina, elle adore m'aider à la cuisine, et toi....

Et voilà ! C'est reparti avec les comparaisons....

Et quand tu vas te marier ?! Hein ? Tu veux que je t'envoie chez ton mari sans avoir rien appris ?

Je m'en fiche ! je me marierai jamais, de toute façon ! (Guène, 2014, p. 19)

Les traditions et les coutumes sont des règles informelles qui obligent la fille à aider la mère dans la cuisine pour apprendre à se débrouiller seule et pour qu'elle soit livrée à son mari dotée d'un savoir cuisiner. D'ailleurs c'est le seul devoir de la mère envers sa fille. « Je me remarierai jamais de toute façon » (Guène, 2014, p. 19) est l'échec du premier agent de socialisation : la famille

Les années suivantes, la situation avec Dounia a empiré. Le monde extérieur était plein de Julie Guérin, et les tentatives de mes parents pour retenir leur fille au sein du cocon ont toutes été vaines. Les intimidations et les punitions ne fonctionnaient plus. (Guène, 2014, p. 21)

III.1.4.3. Tout quitter

La situation familiale connaît une rupture entre Dounia et ses parents. Le monde de Julie a été plus attractif pour elle. Il s'agit de l'intervention d'un autre agent de socialisation : les amies, ces dernières représentent un facteur très important dans l'orientation de Dounia vers un autre monde libre des cris de sa mère et des normes imposées par la famille :

Dounia s'était fait une bande de copines qui étaient des clientes de la brasserie. Elles buvaient du vin blanc et laissaient des traces de rouge à lèvres sur les bords de leur verre. Je me rappelle qu'elles riaient tout en soufflant la fumée de leur cigarette, qui semblait envahir la salle dans ses moindres recoins. (Guène, 2014, p. 24)

Le monde des filles fréquenté par Dounia ne répond plus aux valeurs, aux normes et aux croyances de la société algérienne. Dounia, qui travaille dans la brasserie, fréquentait des copines s'autorisant à boire du vin et à fumer, c'est un monde de rêve et de liberté pour elle.

La mère de Dounia a fait des mains et des pieds pour protéger sa fille, mais elle a échoué. L'influence extérieure a été plus forte et voilà la mère qui avoue que Dounia ne voulait pas des traditions et des normes de sa famille, elle voulait à tout prix ressembler à Julie et vivre « à la française » (p.26).

Dounia ne se sentait pas aimée ni par sa mère ni par son père qui rien n'est plus important que le bricolage, conséquence : départ de Dounia

Voilà comment Dounia nous a quittés après avoir attendu désespérément que mes parents adoptent la bonne manière de l'aimer. Personne ne l'a revue pendant près de dix ans. (Guène, 2014, p. 29)

III.1.4.4. Chacune heureuse à sa manière

L'école a pu réaliser les rêves des deux filles. Dounia qui voulait s'échapper de la vie de traditionnel et vivre dans le monde de lumière a pu trouver un emploi comme journaliste, devient un personnage public avec des articles qui lui sont consacrés :

Lumière sur Dounia Chennoun... (Guène, 2014, p. 53)

Elle préside une association dont le slogan est :

Pour toutes les femmes, on ne se taira plus. (Guène, 2014, p. 81).

Mina, quant à elle, l'école lui a servi d'avoir un diplôme avec lequel elle a trouvé un poste de travail à la maison de retraite, côtoyant ceux qui lui rappellent son grand-père tant aimé :

Elle y travaille désormais et traîne toujours cette odeur avec elle. (Guène, 2014, p. 33)

Enfin la représentation de la femme dans *Un Homme ça ne pleure pas* varie entre une mère qui guide le comportement de ses enfants de l'intérieur de la maison et des enfants qui ne se manifestent pas de la même manière. Dounia est un modèle qui a désacralisé les normes familiales tandis que Mina s'est soumise à ces normes.

III.1.4.5. Du côté du garçon

Mourad le narrateur est le frère de Dounia qui subit le même contrôle de la part de sa mère. Même quand il accueille ses amis à la maison pour jouer, sa mère intervient pour rompre l'atmosphère de jeu, en demandant aux amis de Mourad de rentrer chez eux. Elle a même humilié un ami qui n'a pas enlevé ses chaussures. C'est là que le père intervient en colère :

- tu te rends compte ? Et les parents du petit ? Qu'est-ce qu'ils vont penser ? Ils vont nous prendre pour des sauvages sans éducation !!

Leur fils doit déjà avoir un compte épargne bien rempli ! Ils s'en fichent.

Qu'est ce que tu racontes ?! En plus, tu joues la forte tête ! tu ne vois pas que tu le rends malheureux. Il a 16 ans ! Ce n'est plus un bébé ! Tu veux qu'il nous quitte à son tour ? À ce rythme-là, à 18 ans, il aura fait ses valises ! (Guène, 2014, pp. 43-44)

Dounia avait 20 ans quand elle a quitté la maison des parents, et le père avait peur que Mourad fasse la même chose à l'âge de 18 ans. On peut facilement remarquer que la socialisation par le premier agent la famille n'est pas sexuée. Mourad est en quelque sorte traité de la même manière que Dounia. Mais, lui, n'a pas quitté la maison malgré sa fréquentation d'amis français. On admet alors que la socialisation par les amis n'a pas eu les mêmes répercussions sur le garçon, moment que Mourad n'a pas pensé à s'identifier aux autres. L'intervention du père dans le conflit entre la mère et son fils a aidé Mourad à se préserver des influences extra-familiales.

Les visites de Mourad et Mina en Algérie et la rencontre avec le grand père, ont participé activement à l'ancrage de l'amour de leur patrie. Ils ont aimé tout ce qui est du côté de l'aïeul. Un amour qui les a façonné et a constitué pour eux une protection contre les influences des acteurs étrangers à leur société d'origine :

Mina, elle, a toujours été influencée par notre grand-père. Elle est sûrement celle qui évoque son souvenir le plus souvent. (Guène, 2014, p. 33)

Le roman de Faïza Guène, *Un homme ça ne pleure pas*, a présenté Mourad comme un cliché d'un père qui s'éloigne de plus en plus de sa famille et tous les problèmes

familiaux ne l'intéressent pas. Mina s'est identifiée à sa mère qui s'intéresse plus à son foyer et ses enfants tout en restant au service de l'époux Jalil.

Tandis que Dounia s'est révoltée contre les normes et les valeurs de la maison et tout a été désacralisé. Elle crée son propre monde en dehors de la maison parentale en menant la vie de liberté selon les normes de la société française. Cette vie loin de l'autorité patriarcale a permis à Dounia d'avoir une fin heureuse.

III.2. Une quête féminine chez Ken Bugul

La trilogie de Ken Bugul nous offre la lecture d'un modèle de femme assez particulier, car ayant subi divers modèles, elle a poursuivi une véritable quête pour trouver le bonheur et s'affirmer en tant que femme accomplie et autonome. Cette quête est passée par de multiples phases : allant d'un univers originel frustrant, vers un Occident souhaité mais décevant, pour finir par un retour aux sources plus épanouissant.

Dans la trilogie de Ken Bugul nous pouvons analyser deux personnages masculins. Y. dans *Cendres et braises* et le Serigne dans *Riwan ou Le chemin de sable*. Ces deux figures peuvent nous renseigner sur la réalité du couple Féminin/Masculin dans la trilogie de Ken Bugul. Ce qu'ils partagent c'est le pouvoir au sein du couple, ce qui déterminera aussi le modèle de femme associée à chaque homme.

III.2.1. Une femme entretenue

Le passage suivant récapitule une phase de vie de la narratrice à côté d'un homme blanc qui lui offrait une existence marquée par les signes extérieurs du bonheur :

Y. et moi nous passions de bons moments dans mon pays. Je n'étais pas tout à fait satisfaite ; il n'était pas agréable d'être constamment obligée de jouer à cache-cache de peur d'être reconnue dans un restaurant ou dans un night club par un des miens. Nous invitations à diner les personnes avec qui Y. travaillait ou avec qui il pouvait être amené à le faire. Que de repas ingurgités, que de boissons avalées pour signer un contrat éventuel ! Pour tous ceux qui nous entouraient, je devais être heureuse. Etre avec un homme qui semblait avoir de l'argent, un blanc ; voyager avec lui pour lui tenir compagnie, descendre dans les hôtels les plus chers, inviter à diner, caviar, saumon, champagne, dans ce pays où chacun de nos diners équivalait au salaire d'un travailleur moyen. Un

séjour de quatre à cinq jours, c'était le salaire d'un instituteur pendant une année entière. Ici les frais généraux d'un projet, semblait plus coûteux que le projet lui-même. Arrêtez le gaspillage chez nous autres. (Bugul, 2007, p. 68-69)

Cette existence, auprès d'Y., était loin de celle vécue dans le village natal décrite dans *Le Baobab fou*. La peur d'être reconnue par les siens dans un endroit suspect est un sentiment qui ne la quitte jamais, tant qu'elle a été façonnée par des pratiques qui n'autorisent pas la fréquentation des night-clubs. Elle se trouve devant une confrontation entre deux réalités sociales.

Y. est présenté dans le récit comme un homme d'affaires ayant des projets en Afrique où il venait fréquemment. Cet homme par ses moyens financiers peut offrir à la narratrice tout ce qu'elle désire, elle était :

Logée rue des Grands augustins, nourrie au caviar, au saumon, habillée par les grands couturiers. (Bugul, 1994, p. 72)

C'est par ce pouvoir économique, qu'Y. a eu le pouvoir au sein du couple. Il se présente comme l'homme à côté duquel la narratrice trouve son bien-être. Le conjoint dont le nom n'est pas annoncé clairement renvoie à tous les hommes qui peuvent répondre aux besoins de la narratrice. Mais le côté matériel n'a pas été suffisant pour maintenir le couple, ce qui manque c'est le volet affectif. La narratrice n'a pas trouvé avec Y. ce qui peut combler son manque. Elle a besoin d'être reconnue et identifiée. Du retour à son village natal elle pourrait trouver cette paix intérieure avec le Serigne.

III.2.2. Une femme respectée

Dans le dernier roman de la trilogie *Riwan ou Le chemin de sable* (1999), le Serigne est présenté comme une alternative à l'homme blanc qui permettra à la narratrice d'évoluer et devenir un être complet. Nous sommes alors devant un autre couple Féminin/Masculin. Mais c'est toujours l'homme qui détient le pouvoir. Le Serigne de Daroulère :

Avait une grande concession dans cette bourgade, assez grosse pour avoir un maire élu. Cette bourgade qui portait le nom de Dianké, se trouvait à une

vingtaine de kilomètres des terres domptées par le Serigne, à Daroulère. (Bugul, 1999, p. 9)

La possession de Serigne lui a permis d'avoir vingt-huit femmes dans sa concession, comme il était un Marabout que personne ne savait d'où il a surgit la parole. Son statut dans la société est construit autour des histoires racontées à voix basse entre les membres de la communauté. Mais ce qui est clair c'est :

De la nourriture que le Serigne pourrait peut-être faire distribuer, ou même-bénédiction inouïe- de l'argent qu'il pourrait donner en personne aux nécessiteux pour l'entretien de leur famille. (Bugul, 1999, p. 12)

Le pouvoir du Serigne est issu de ses actes envers les autres. La narratrice en acceptant d'être la vingt-huitième femme de cet homme devra obéir aux normes qui règnent à la concession.

Même si dans ce couple, c'est l'homme qui y détient le pouvoir, il n'en demeure pas moins plus respectueux de l'esprit de la narratrice et de son intelligence, ce qui l'éloigne d'Y. qui ne voulait de la narratrice qu'une présence physique et charnelle. Avec le Serigne, la narratrice se reconstruira, loin du besoin certes, mais aussi avec le respect de cet homme et celui des autres femmes.

II.2.3. Une socialisation solitaire

La narratrice de Ken Bugul, se trouve déchirée entre ici et là-bas, entre la société originelle et la société Occidentale se nouent des moments nostalgiques. Elle vacille entre deux positions : de celle dont personne n'en veut dans son pays le Sénégal, à celle dont tout le monde s'en fiche en Belgique. Dans sa trilogie : *Le baobab fou*, *Cendres et braise et Riwan ou le chemin de sable*, Ken Bugul cherche à construire une identité à la fois par rapport à soi, à la société et à l'homme.

Les agents qui participent à la socialisation de la narratrice de Ken Bugul sont au nombre de trois : la famille, l'école, et les gens fréquentés en Occident. On ne retient de la famille que la marginalisation, de l'école toutes les informations sur l'Occident représenté comme un paradis et les gens de l'Occident, auquel la narratrice rêverait d'appartenir. L'œuvre de Ken Bugul est ainsi marquée par la déception et la solitude

par rapport à l'abandon de sa mère, la mort de son père, l'Occidentalisation scolaire et son expérience de l'Occident :

La vraie solitude c'était le départ de la mère, L'école française, la mort du père et toujours la solitude.

Je connaissais énormément de gens et je ne connaissais personne ; j'étais surprise de la réaction des individus ; j'étais dépassée et je me réfugiais dans la drogue. (Bugul, 1984, p. 118)

II.2.3.1. Une famille démissionnaire

Sous une forme autobiographique, Ken Bugul raconte dans *Le baobab fou* une partie de sa vie au Sénégal et une autre en Occident. La démission de la famille a livré la narratrice à l'adoption d'une culture étrangère celle promulguée par l'école française. Ce qui fait naître chez-elle l'envie de quitter :

un monde connu seulement par désespoir, par vide affectif et par manque de forêt sacrée. (Ken Bugul, 2009, pp. 45-46)

La narratrice souffre d'un manque d'amour et d'un désespoir à cause de l'absence d'une famille aimante et accueillante.

Sa naissance, dans une famille qui se désintéresse d'elle. Sa naissance a coïncidé avec celle de sa nièce, pour qui les membres de la famille ont assisté à son baptême contrairement à celui de la narratrice :

Je suis née dans un petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane. Il y fait toujours chaud et il y fait toujours froid. J'étais le dernier enfant de mon père et de ma mère. Tout le monde n'était pas présent le jour de ma naissance. Peut-être, si tout le monde avait été présent, les choses auraient pris une autre tournure, les événements se seraient déroulés d'une autre façon. (Bugul, 2009, p. 35)

Ken Bugul considère que l'absence des membres de sa famille à sa naissance construit un tournant très marquant dans les événements de sa vie. Elle n'a pas été accueillie comme sa nièce. C'est une image qui symbolise sa marginalisation, et sa naissance est un non-événement. Une de ses sœurs ne voyait pas utile d'assister :

Elle s'était dit que ce n'était pas la peine d'assister au mien puisque j'étais née de parents vieux et que certainement mon baptême ne serait pas aussi amusant que celui de la nièce dont les parents étaient jeunes. (Bugul, 1984, pp. 35-36)

Le départ de la mère, qui était douloureux et signe de perte pour la narratrice, l'a détachée de toute appartenance. Ce qui a permis l'intervention de l'école comme un agent pertinent dans la socialisation de la narratrice de Ken Bugul.

II.2.3.2. Une école discriminante

L'école enseigne des valeurs humanistes selon des conceptions philosophiques occidentales qui ne sont pas, toujours, en adéquation avec celles de la culture d'origine. Pour la narratrice :

La génération façonnée par l'école française entra dans la solitude, face à la famille traditionnelle. (Bugul, 2009, p. 179)

II.2.3.2.1. Un modèle rejeté

Certaines familles ont rejeté le modèle colonial français, même s'il s'agit de l'école. C'est la tradition qui impose le refus de l'école française par peur de perdre le patrimoine sénégalais et en considérant que les Musulmans doivent se différencier des non-Musulmans :

Mais quand l'école française fit son entrée, la tentation ne fait pas moindre qu'ailleurs. Seules les familles traditionnelles musulmanes, fortement enracinées, affichèrent un refus catégorique et boycottèrent le fait colonial. (Bugul, 2009, p. 179)

C'est ainsi qu'appartenant à une minorité que la narratrice s'est trouvée parmi les rares élèves qui fréquentaient l'école française. Ayant perdu tout attachement à sa famille, sa socialisation primaire a été selon un processus dicté par l'école.

II.2.3.2.2. Les uns et les autres

A travers des lectures scolaires qui évoquent un monde de rêve et d'idéalisme. La narratrice établit une comparaison entre l'Occident et son pays natal en termes de solidarité :

Dans ce pays, les malades étaient seuls, les handicapés seuls, les enfants seuls.
Et c'étaient les étapes les plus riches de la vie humaine.

Là-bas tout le monde est intégré, concerné, entouré ; tout vit ensemble. Même l'arbre donne l'ombre et la fraîcheur, à son utilité culinaire ou thérapeutique, il est un lieu de méditation. (Bugul, 2009, p. 117)

L'école française, comme une piste favorisant les études supérieures et menant vers le

Nord référentiel, le Nord Terre promise. (Bugul, 2009, p. 39)

Une opportunité offerte à la narratrice pour découvrir une autre culture, celle de dominant. Le merveilleux imaginé est en réalité un sauvage :

Moi qui croyais que tout était merveilleux chez eux, mais la réalité était différente. Ces gens étaient de vrais sauvages [...] Toute cette vie ne me déplaisait pas pour autant. Mais à qui allais-je la raconter ? (Bugul, 2009, p. 95)

Le monde occidental est celui des allusions et la vie en Occident, loin des fantasmes de l'enfance sénégalaise, ne plait pas à la narratrice. Mais ce qui a constitué ces fausses images sur l'Occident c'est l'école française :

L'école française qui allait bouleverser mille mondes et mille croyances qui se cachaient derrière les baobabs médusés en prenant des formes humaines. (Bugul, 2009, p. 140)

La femme dans l'école française est nourrie d'une culture lui ouvrant les portes sur un avenir plus radieux que celui de la société traditionnelle :

J'étais dans un lycée de jeunes filles où je découvris que les femmes avaient acquis des instincts nouveaux créés par le contexte. Les femmes néocoloniales envisageaient l'avenir avec insouciance (Bugul, 2009, p. 177)

Les acquis de l'école française creusent l'écart entre les deux cultures occidentale et traditionnelle. Le réel se mêle à l'imaginaire pour créer un état de solitude de toute une génération.

Le grand fossé se creusa. L'éducation traditionnelle s'empêtra. La génération façonnée par l'école française entra dans la solitude, face à la famille traditionnelle. (Bugul, 2009, p. 179)

La narratrice, quant à elle à un âge où elle se sentait une femme commence à se rendre compte de la situation de toutes les femmes de son village. Pendant qu'elle résidait chez son frère dans la ville, elle découvre la réalité d'une femme qui désire :

L'éveil à la sensualité se confirma cette même année passée chez le frère. Je sentais en moi ce que je distinguerais plus tard comme étant le désir. La vie m'enivrait et je me sentais de plus en plus femme. (Bugul, 2009, p. 179)

L'école française lui a permis d'acquérir des savoirs sur le monde occidental et sur la mode sur les revues occidentales. Ce qui la fascina à un point elle a voulu assimiler cette culture. Elle a voulu se vêtir selon une mode étrangère à celle de sa culture traditionnelle :

Je plongeais dans les revues Occidentales, tapissais les murs d'images et de gravures de mode. Je voulais m'habiller en fonction de ces images et je m'enlissais. (Bugul, 2009, p. 182)

La narratrice a voulu se débarrasser d'une réalité dominée par un ordre patriarcal ne reconnaissant aucune liberté à la femme :

J'avais envie de vivre autre chose. (Bugul, 2009, p. 197)

Voilà comment l'envie de quitter son pays vers l'Occident s'est amplifiée. Elle fait partie de

la génération de Noirs formés à la culture Occidentale qui se cherchaient un nouveau visage. (Ken Bugul, 2009, p. 204)

Chercher un nouveau visage, créer une autre réalité de la femme africaine, s'assimiler à une culture reconnaissant l'égalité entre l'homme et la femme, sont des facteurs qui donnent naissance à un féminisme trouvant sa source dans l'école française. C'est ainsi qu'un déchirement identitaire apparaît chez la narratrice. Un réel dominé par le masculin dans son pays et un imaginaire acquis dans l'école française.

L'absence du facteur familial dans la socialisation de la narratrice de Ken Bugul n'a pas été sans conséquences, elle n'a pas été initiée à faire la différence entre les choses de la vie, elle avait des relations peu durables et passagères et avait des représentations stéréotypées positivement de l'Occident et négativement de sa propre culture. Ce n'est qu'à travers le vécu personnel en Europe et le retour en Afrique, que la narratrice a pu se faire une image plus réaliste de l'Occident et de son pays natal.

III.3. Des femmes face au pouvoir chez Anne Hébert

Le genre féminin se manifeste dans les romans d'Anne Hébert en trouvant des valeurs et des représentations selon les rôles et fonctions. Les forces d'agir des personnages leurs attribuent des ressorts pour faire face à des situations d'impositions sociétales et notamment masculines. Le féminin rejette ou plutôt fait face à des constructions sociales qui déterminent des statuts préétablis. La marginalisation du genre féminin a poussé Anne Hébert à accuser les traditions et les normes de la société basées sur la nature biologique des êtres autrement dit une classification des sexes.

Les deux jumelles Nora et Olivia, sont des figures féminines qui doivent l'obéissance à Nicolas Jones, pasteur sans troupeau. Ce dernier tient son pouvoir de ses ancêtres qui remonte à la dixième génération. (p. 15).

III.3.1. Le premier féminin

Anne Hébert opte dans *Les fous de Bassan*, pour deux jumelles pour qu'elles soient une image de toutes les femmes de la société québécoise. Le féminin se distingue par sa façon de se vêtir.

Pour ce qui est de femmes j'ai décidé d'avoir recours aux jumelles. Que les filles accouchent des mères jusqu'en 1782, alors que la première créature enjuponnées posait l'emprunte de son pied léger sur la grève de Griffin Creek. (Hébert, 1982, p. 16)

Griffin Creek, le lieu où se déroule l'histoire du roman d'Anne Hébert, ne connaît pas de sexe féminin. Les jumelles sont les premières à apparaître. La créature enjuponnée qui signifie une femme, reflète la réalité et la représentation sociale du

féminin comme étant un être qui se caractérise par sa façon de se vêtir. La jupe est un habit réservé à la femme, à travers lequel, elle s'éloigne de l'autre sexe.

La soumission totale des jumelles à l'autorité de Nicolas Jones, protecteur de l'église, élimine toute sorte de manifestation face de la domination masculine.

Je les appelle "mon ange" et ma "colombe", mais la plupart du temps je les mène avec une trique de fer. Sans jamais les toucher, rien qu'avec ma voix de basse caverneuse, je les retourne comme des feuilles légères dans le vent. (Hébert, 1982, p. 18)

« ange » et « colombe » signifient la paix et le féminin pacifiste. Les jumelles sont manipulées facilement comme des feuilles légères, sans résistance. C'est ainsi dire que le sexe féminin s'incline devant tout ordre imposé.

Nourries de l'écriture, par les prophètes et les rois, les jumelles ont des rêves féroces et glorieux. Maître de leurs songes j'exerce un ministère dérisoire, de peu d'envergure, mais d'autorité absolue. (Hébert, 1982, p. 18)

La religion et la politique sont deux facteurs dominants dans la construction sociale du genre. Il s'agit d'un contexte social préalablement établi. Nicolas Jones est bien placé non seulement pour s'imposer mais également pour exercer une autorité dite "absolue". La construction du genre écarte le rêve féminin, la féminité des jumelles n'existe qu'à l'intérieur d'elles :

Dès que j'ai le dos tourné, les jumelles, des rires étouffés, des gloussements, des caresses furtives, dorment la nuit dans les bras l'une de l'autre. (Hébert, 1982, p. 19)

L'absence ou la faiblesse du père fait vivre les jumelles dans leur intimité. Ce n'est pas la nature du sexe qui a façonné les pratiques des deux filles mais l'autorité de Nicolas Jones et l'influence de l'écriture des prophètes et de rois qui les orientent. Les représentations sociales délimitent ce que la fille doit être. Le féminin y est considéré comme une créature dépourvue de toute action. Ce qui offre l'espace au masculin pour renforcer son autorité et garantir l'obéissance :

Rebutant ainsi toute velléité de tromperie de la part des jumelles, j'en ai profité pour renforcer mon autorité. Je les appelle par leurs noms et elles m'obéissent. (Hébert, 1982, p. 19)

La raison ne se situe que dans la loi de l'Église. Cette loi dicte une position aux femmes hors de toute revendication. Tandis que les hommes sont en mer ou dans les champs les femmes revendiquent à voix basse leurs conditions :

Ce que je déteste le monde feutré des femmes, leurs revendications chuchotées entre elles, à longueur de journée, l'été surtout, lorsque la plupart des hommes sont en mer, ou dans les champs. Il n'y a que mon oncle Nicolas pour les calmer et leur faire entendre raison. Au nom de Dieu et de la loi de l'Église qui sait remettre les femmes à leur place. (Hébert, 1982, p. 60)

La séparation entre les femmes et les hommes est soumise à des lois religieuses. La situation des femmes dans des contextes de revendications exprimées entre elles en absence des hommes et qui s'oppose à la volonté de Nicolas Jones le pasteur qui symbolise le poids du religieux.

III.3.2. Une fille n'égale pas un garçon

Les représentations des filles et des garçons sont établies à partir d'un héritage mythique représenté par le souhait de Nicolas Jones d'avoir un fils qui seul peut garantir le bonheur. Ce que nous allons développer dans cette partie c'est le statut des filles par rapport aux garçons dans Griffin Creek.

Stevens avec la dimension historique de ses parents montre sa force dans ce village de Griffin Creek. Il s'agit d'une image singulière d'une réalité qui attribue la force à la gente masculine qui garantit le bonheur et où la femme n'est qu'un objet de convoitise et de désir à la disposition du désir de l'homme.

III.3.2.1. Un garçon garant du bonheur

Nicolas Jones qui ne sait pas distinguer entre les deux filles jumelles, trouve dans la cicatrice dans la main de l'une, un moyen de les différencier. Sinon le fait de les appeler par leurs noms est considéré comme un privilège qui doit avoir une contrepartie : l'obéissance. Alors que le vide dans la vie de Nicolas ne peut être contemplé que par la présence d'un fils :

...il manque un maillon à la chaîne des hommes. Après moi le gouffre abrupt. Le vide. Rien. Le fils que je n'ai pas eu, comment imaginer son visage, la largeur de ses épaules, la force de ses mains, son âme torturée par l'étrangeté du monde. (Hébert, 1982, pp. 19-20)

Malgré la présence des filles, c'est le vide ou encore le rien. C'est le fils qui est tout, la créature qui possède les clés de la joie.

III.3.2.2. Une force masculine

Stevens métaphorise le changement de son corps qui passe de celui de l'enfant à celui d'homme en le rapprochant de la gestation d'une femme :

J'ai mesuré mon corps d'homme, de la tête aux pieds, et j'éprouvais quelque chose d'obscur, de très fort et d'irréfutable à l'intérieur de moi ; la présence intacte de mon corps d'enfant, avec ses joies, ses peines et ses peurs. J'étais comme une femme enceinte, au bord d'un chemin, qui reprend souffle, après avoir beaucoup marché, et qui est lourde de son fruit. (Hébert, 1982, pp. 60-61)

Cette force pour Stevens est typiquement masculine, il s'étonne de trouver cette maîtrise chez Olivia qui nageait comme des hommes :

Je ne l'ai pas reconnue tout de suite, je l'ai même prise pour son frère Patrick, car nager dans cette eau agitée, faire les mouvements qu'il faut, prendre la vague au moment où elle se forme, se laisser porter par elle, descendre dans son creux et recommencer, comme si on faisait partie de la pulsation de l'eau, son propre cœur accordé à l'énorme cœur marin en mouvement, relève d'une telle maîtrise de son corps que je n'en croyais pas ma cousine capable. Son frère Patrick qui aime commander lui a sans doute donné des leçons de natation. (Hébert, 1982, p. 96)

La notion du corps apparaît ici dans une dimension de comparaison entre le corps de Stevens qui souffre d'une immobilité, de peur et de joie qui ne se manifeste pas, tandis que le corps d'Olivia trouve sa liberté dans des mouvements pendant la nage qu'elle maîtrise. Elle se veut maître dans le monde et manipule librement les vagues de la mer sans aucune influence. C'est une scène qui résume une réalité sur le rapport entre le féminin et le masculin. Les vagues font référence à la présence masculine

caractérisée par la force et la domination et Olivia, une figure féminine qui veut se révolter contre la soumission à l'autorité masculine.

Gaston Bachelard considère la mer comme un lieu dynamique dans lequel la nage est une « lutte en soi ». Le nageur peut dire : « le monde est ma volonté, le monde est ma provocation. C'est moi qui agite la mer. » (Bachelard, 1942, p. 225). Partant d'une lutte qui est la nage, Aurélie Chevant, dans *Cahier d'Anne Hébert*, affirme que :

Olivia, par sa maîtrise des vagues et de la pulsation de l'eau, affirme sa volonté sur le monde, et comme elle brouille de telle sorte les frontières de la dualité masculin-force/autorité et féminin-vulnérabilité/soumission, Stevens est obligé de la repositionner dans un schéma patriarcal. (Chevant, 2014, p. 30)

Ce qui est facilement repérable c'est qu'Olivia lutte contre une force autoritaire masculine et ne se présentant pas comme une figure soumise et faible. Seuls les hommes peuvent nager de la sorte et la nage d'Olivia est une tentative de contrarier la réalité de la force masculine et la faiblesse féminine, mais Stevens affirme :

Je tente de la prendre dans mes bras, ruisselante et glacée, tout essoufflée, elle se débat comme un poisson fraîchement pêché, ses cheveux mouillés me passent sur la face en longues lanières froides. Je lui chuchote des propos galants un peu bizarres où il est question d'une sirène aux pieds palmés, dénoncée par Nora. (Hébert, 1982, p. 97)

La force d'Olivia va plus loin que la nage, elle se refuse à Stevens, qui pouvait séduire toutes les femmes de Griffin Creek, elle devient ainsi l'objet de convoitise de cet homme. Mais face à son refus, Stevens commence à se rendre compte que cette femme possède une volonté propre, qui fait d'elle un être à part entière. Cette constatation provoque en lui une peur face à l'inconnu, c'est un modèle de femme qui lui est étrange et étranger :

Alors les cris d'Olivia dans tout ce vacarme, tu penses bien qu'ils tombent comme des gouttes d'eau dans la mer. L'abîme de la mer nous contient tous, nous possède tous et nous résorbe à mesure, dans son grand mouvement sonore. (Hébert, 1982, p. 247)

C'est ainsi que Stevens se rend compte que le féminin a une voix du moins à partir des cris d'Olivia.

III.3.3. Une folie masculine

Les oiseaux qui menacent la vie de l'être humain font référence à l'homme dans toute sa violence du moment que son désir dépasse toutes les limites. Cette violence hors norme peut être qualifiée de folie. C'est ainsi que les gens de Griffin Creek sont présentés dans le roman *Les fous de Bassan*.

Une autre image rapportée par Anne Hébert qui est la mer une fois atteinte par une tempête se transforme en mer enragée comme les hommes faisaient une fois qu'une opportunité de satisfaire un désir sexuel est permise. C'est ainsi que les personnages masculins glissent vers la folie.

Nous aborderons cette folie masculine comme une réalité qui s'exerce sur le féminin en tant qu'objet de désir non assouvi voire interdit, une présence masculine menaçante dans l'entourage des filles.

Pendant qu'Olivia faisait un travail assigné aux femmes dans le foyer, celui de repasser les vêtements des hommes, Stevens pense à la contacter pour la première fois. Et c'est là que la frustration apparaît chez Stevens pour façonner le comportement de violence envers le sexe féminin. La scène de contact des deux personnages, ressemble à un chat qui veut accéder à un oiseau sur un arbre. Les griffes de l'oiseau sont les signes de la méchanceté et la violence :

Ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents, je n'aurai qu'à paraître pour...à deux reprises elle jette un regard par-dessus son épaule, comme quelqu'un qui n'est pas tranquille. Ainsi l'oiseau, au sommet de l'arbre, lorsque le chat, caché en bas, dans les feuillages, ébranle tout le tronc de ses griffes encore invisible. (Hébert, 1982, p. 77)

Le désir que porte Stevens pour Olivia pourrait se rapprocher des affres d'une tempête comme celle qui a frappé Griffin Creek. *Les fous de Bassan* est le récit qui caractérise la folie des êtres dont l'image est Stevens qui s'est montré comme fou et qui considère les autres comme ses subalternes n'existant que pour le satisfaire. L'assassinat des deux jumelles reflète bien cette folie masculine. En exerçant son pouvoir sur les deux jeunes filles Nora et Olivia, Stevens s'assimile à un animal féroce qui considère toutes les femmes du village à la portée de ses désirs et de son bien-être.

Face à cette à la domination masculine rejetée par les premières femmes, l'ultime échappatoire qui restait aux jumelles était la mort. C'est ainsi qu'Anne Hébert a dressé le sort de Nora et Olivia. Il s'agit d'un drame résultant d'une tentative de se débarrasser d'un système patriarcal étouffant et castrateur pour les femmes.

III.4. Des femmes victimes chez Maïssa Bey

Au commencement était la mer est un roman dans lequel Maïssa Bey met en scène la vie de Nadia, une jeune femme dans une société misogyne. Les moments du récit racontent le contrôle et la surveillance des mouvements de l'héroïne.

III.4.1. Une société qui juge

La romancière annonce dès le début la tristesse et la fuite de Nadia de sa réalité amère. Le fait qu'elle ferme ses yeux est une évasion vers un autre monde même si c'est pour une courte durée :

Pleine de tristesse et de lassitude, elle ferme les yeux. Au nom de quelles lois absurdes, incompréhensibles, doit-elle toujours renoncer à dire, à faire ? Avoir toujours à l'esprit ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. Obéir à ceux qui veulent régir sa vie : son frère, sa mère et tous les autres. Vivre sous les regards qui jugent, qui jaugent, qui agressent, qui condamnent. Des blessures incessantes qui lui donnent parfois envie de se battre, mais la laissent surtout meurtrie et vulnérable. (Bey, 2003, pp. 12-13)

Nadia pense à ce qu'elle doit faire et à qui obéir. Une réalité d'une femme qui ne tient pas son destin entre ses mains. Dès le début, Maïssa Bey annonce une autorité, sur la femme, exercée par le frère qui a hérité son autorité d'un père mort, alors que Nadia n'avait que huit ans et par la mère toujours à la maison occupée par la cuisine, mais qui contrôle, en permanence, les entrées et les sorties de sa fille. La société décrite dans ce roman ne cesse de donner des jugements de valeur aux gens, surtout quand il s'agit d'une femme.

III.4.2. Une autorité masculine

Si le contrôle de sa mère est légitime dans la mesure où elle est la source de la tendresse et de l'affection, nous allons essayer de connaître la nature du rapport entre

Nadia avec son frère et son ami. Il s'agit bien d'étudier le rapport entre la femme et l'homme dans le roman *Au commencement était la mer*.

III.4.2.1. Un frère qui surveille

« D'où viens-tu ? » (Bey, 2003, p. 11) une interrogation par laquelle Djamel confronte sa sœur en rentrant le matin. « Le visage pâle », « les mâchoires si serrées », « la voix contractée » (Bey, 2003, pp. 11-12), ce sont des symptômes d'une colère à peine maîtrisée. En même temps qui font peur. Il s'agit bien d'un signe de suprématie d'un frère sur sa sœur. « D'où viens-tu ? » la même question répétée à laquelle Nadia doit répondre mais par des chuchotements, elle tremble. Et c'est là qu'apparaît nettement le pouvoir représenté sur deux plans : Un frère par rapport à une sœur et un homme par rapport à une femme. La phrase interrogative exprime dans ce cas, un locuteur qui occupe le statut supérieur (homme/frère) par rapport à un autre inférieur (femme/sœur) qui doit répondre même s'il faut répéter la question plusieurs fois.

Le roman véhicule une tranche de la société/famille qui adopte une culture qui encourage la violence à l'encontre de la femme et avantage le masculin. Ce dernier reste le porteur du nom de la famille. Il est aussi le premier protecteur de ses membres. Si ce n'est pas le père c'est le fils. Une culture qui met à l'écart le féminin, cela se reflète dans l'absence de communication entre Djamel et Nadia :

Avec quels mots dire le silence ? Car il n'est que silence, son frère. Obscurité et silence. Traversés parfois de colères, comme des éclairs. Il est grand, déjà plus grand qu'elle. (Bey, 2003, p. 44)

Le roman *Au commencement était la mer* n'a pas négligé dans son début une certaine liberté offerte à Nadia. Un comportement qui symbolise un début prometteur avant qu'il soit interrompu par l'intervention des forces agissantes menées par le masculin. Les mouvements du personnage de Nadia ont été extrêmement contrôlés. Au commencement c'était un rêve qui fait vivre Nadia dans la fiction de réaliser ses ambitions. Alors que le comportement des hommes, n'est pas surveillé, tout juste il est observé.

III.4.2.2. Un homme qui dispose d'elle

« Tu le connais ? » (Bey, 2003, p. 62) est une autre question à laquelle Nadia doit répondre mais cette fois-ci c'est Karim l'interlocuteur. Mais quand Nadia a hésité il reprend : « Tu le connais ? » (Bey, 2003, p. 62), à la différence de Djamel, Karim fait preuve de moins d'autorité, car sa relation avec Nadia n'est pas officielle.

Si nous renverserions les rôles, la situation de communication prendra une dimension d'impossibilité. C'est l'homme seulement qui a le droit de poser de telle ou telle question à la femme, tant qu'il détient un pouvoir issu des traditions familiales ou à partir d'une relation entre les deux.

La voix masculine dans le roman est caractérisée par un vocabulaire qui ne trompe pas la règle du mode impératif. Ecoute, remonte, dis quelque chose, parle...Sont alors les ordres de Karim auxquels Nadia devra obéir.

Ce que nous voyons utile à signaler c'est que même Karim ne pense pas au refus de la part de Nadia, même lorsqu'il s'agit de disposer de son corps :

Il avait cru...Toi-même, tu ne pourrais pas...Quoi ? Accepter, s'adapter, se soumettre ? Mais cela, il le savait dès le début ! (Bey, 2003, p. 108)

En plus que Nadia ne possède aucune puissance verbale face à son ami, elle offre son corps sans aucune résistance et aucune défense comme si le corps n'est pas une propriété privée. Ce qui est caractérisé par son comportement :

Nadia est immobile. Incapable de faire le moindre mouvement. Pas même d'ouvrir la bouche. (Bey, 2003, p. 109)

La relation entre Karim et Nadia a pris naissance au bord de la mer. Ce que Nadia cherchait chez Karim c'est la liberté du moment, tandis que pour lui tout est question de jeu :

Karim joue presque aussi bien qu'un enfant, et il ne sait rien lui refuser. (Bey, 2003, p. 52)

Contrairement à Nadia qui d'une petite amourette d'été, est passée à de véritables sentiments :

Ne comprend pas pourquoi, sans raison aucune, plus rien autour d'elle n'a la même consistance, les mêmes couleurs, la même saveur. (Bey, 2003, p. 53).

Entre le permis et l'interdit se constitue le rapport Féminin/Masculin où l'homme avait toutes les libertés, et la femme n'avait le droit que d'observer :

Pendant qu'il court, qu'il joue, qu'il nage, Nadia peut l'observer sans avoir peur d'être remarquée. (Bey, 2003, p. 52).

L'image de Karim pour Nadia est une image de liberté à laquelle elle veut s'attacher.

III.4.3. La mort pour seule solution

Nadia ne peut rien faire et rien dire, bien qu'elle intériorise la douleur dans toutes ses couleurs. Elle est le symbole de la femme opprimée dépourvue de toute chance de choix. La soumission à l'homme est un instinct instauré chez elle. Le pouvoir masculin impose l'obéissance mais du coup il interdit l'extériorisation des sentiments :

Ce qu'elle veut en cet instant ? Elle sent un cri immense monter en elle, déferler dans tout son être. Crier sa révolte, sa souffrance. Ainsi, rien ne sera jamais beau, jamais vrai...Se rouler par terre, là, devant lui, se lacérer le visage de ses ongles, se couvrir la tête de cendres, le cœur aussi. C'est ainsi que les femmes pleurent ici. (Bey, 2003, p. 110)

Le passage ci-dessus dévoile une réalité inquiétante de la femme. Il existe une certaine dis-concordance entre ce qu'elle fait et ce qu'elle sent, l'obéissance n'est pas de son propre gré. La souffrance de Nadia trouve ses origines dans son attachement à Karim. Le couple Nadia/Karim est le couple interdiction/permission ; tout ce qui est permis à Karim est interdit à Nadia, et son obéissance à lui est dans le but d'accéder à la liberté. L'échec du couple reflète la déception de Nadia à réaliser ses rêves, et devant cette déception apparaît la mort comme substitut à la mise à terme d'une attente désespérée.

III.4.3.1. Des conséquences au féminin

La rencontre du couple dans un studio et l'acte commis par Karim et Nadia n'a pas les mêmes conséquences chez les deux. Un homme qui a satisfait son plaisir et une

femme qui doit vivre l'inquiétude, la douleur et le malheur. C'est là qu'apparierait la différence entre les deux d'un point de vue social. Le masculin a commis une erreur qui n'est pas pénalisée par la société mais qui n'est jamais tolérée quand elle est commise par le féminin. Deux poids et deux mesures, ce qui rejoint des conceptions patriarcales d'une société misogyne.

Le monde est devenu plus petit pour Nadia. Un simple acte de plaisir qui n'a duré que quelques minutes, pour rappeler le roman de Paulo Coelho *Onze minutes*, est devenu un mauvais souvenir. Les conséquences sont immenses : L'avortement, la douleur, la peur, le risque de perdre la vie, la peur d'être vue, l'avenir incertain... ce sont alors une souffrance à supporter. En pensant à mettre fin à sa vie, le suicide, s'impose une question majeure : est-elle en vie pour y mettre fin ? La vie de Nadia a-t-elle une importance ?

III.4.3.2. Se cacher

Dépourvue de la liberté de se vêtir, Nadia doit accepter le cadeau que son frère lui a offert. Une ironie par laquelle Maïssa Bey dévoile l'imposition du voile. Sous prétexte religieux toutes les femmes sont alors soumises à cette loi.

Presque toutes les filles ici ont fini par céder. Elles portent le voile. Voiles blancs, voiles noirs, comme des suaires. (Maïssa Bey, 2003, p. 114)

On veut que la femme porte le voile pour qu'elle soit inconnue et la voiler c'est la mettre à l'écart de toute activité au sein de la société. Elle ne peut pas courir comme l'atteste Maïssa Bey. Si le voile n'est pas porté par conviction, il ne peut être qu'un billet de sortie pour que les femmes puissent quitter leurs maisons. Alors que notre religion propose le voile à la femme afin de la protéger de toute agression et de la préserver de toute humiliation.

L'atteinte à la liberté de la femme, dans sa façon de se vêtir, est représentée dans le port du foulard. Les filles doivent porter le foulard et se vêtir, sans contestation, à la manière imposée par la société patriarcale.

Une obligation disent-elles, à laquelle elles ne peuvent plus se soustraire. Au nom de dieu, ou au nom de la peur ? Même les petites filles, certaines petites filles sortent maintenant la tête recouverte d'un foulard, les bras, les jambes

entravés par de longues tuniques qui les empêchent de courir, de jouer. (Bey, 2003, p. 154)

C'est ainsi que les femmes doivent obéir aux règles religieuses dont on ne connaît pas ses sources et qui sont installées par des gens dont on ne connaît pas leurs motivations, mais nous connaissons leur sexe, ce sont des hommes. Une supériorité au nom de la religion, la femme ne peut obliger l'homme à rien.

Le problème est que Nadia ne peut rien faire face aux agissements de son frère, même la mère ne peut pas intervenir et reste du côté de son fils en laissant sa fille souffrir.

Appeler sa mère ? Pourquoi ? Pour qu'elle essuie des larmes avec le coin de son tablier, tremblante de peur de voir ses enfants se déchirer

-Lui surtout, son fils, si fragile...il ne sait pas ce qu'il fait... (Bey, 2003, p. 155)

Face à la passivité de la mère et à sa propre impuissance, Nadia commence à se retirer du monde extérieur en se renfermant dans sa chambre :

Voilà deux jours qu'elle n'a pas vu le soleil. Elle ne sait pas d'ailleurs s'il fait soleil. Les volets sont fermés. Elle est allongée sur le lit. Malade fatiguée, (Bey, 2003, p. 156)

Assise parmi ses tantes et ses cousines, Nadia n'arrive pas à saisir ce qui se passe autour d'elle. Passive et silencieuse elle ne montre aucune réaction ce qui symbolise sa déception et son isolement par rapport au monde extérieur.

Nadia écoute seulement le bruit qui s'éteint à l'intérieur d'elle. Une vague se retire dans un lent et douloureux râlement [...] Elle se laisse couvrir. Elle se laisse endormir, Nadia. Une dernière fois. (Bey, 2003, p. 164)

III.4.3.3. Tout quitter

Personne ne peut venir au secours de Nadia, elle est livrée à elle-même. Le frère est imbibé d'une culture étrangère, violente et adopte une idéologie supposée être la seule vérité et la seule justice :

Enfermé, enlisé. De plus en plus seul. De plus en plus loin. Tourné définitivement, exclusivement, vers ce que d'aucuns lui ont dit être la seule

vérité, la seule justice, même si c'est de cette justice que doivent mourir des hommes innocents. (Bey, 2003, p. 45)

Cependant Nadia doit se débarrasser de tout ce qu'elle a hérité. Avec la déception suite à l'acte irréparable, Nadia s'est rendue compte que la fin n'est plus rêveuse et ses ambitions n'aboutiront à rien. Maïssa Bey a choisi un sort qui met fin à une vie absurde.

Les plaisirs sont nombreux sur la plage. Au passage d'une jeune fille, leur désir exacerbé par le poids lancinant des frustrations accumulées tout au long de leurs rêves solitaires allume dans leurs yeux des lueurs troubles. Ce sont ceux-là même qui interdisent toute sortie à leurs femmes ou à leurs sœurs, de peur qu'elles n'excitent les convoitises de leurs semblables. (Bey, 2003, p. 35)

La vie de Nadia n'est entourée que de mensonges et rien d'autres. L'amour de la mère, les souvenirs d'enfances et les rêves hérités de sa lecture sont tous des mensonges (p. 167). La mort vient prendre la place de l'amour et devant tous ces mensonges seule la mort devient une vérité. Même son suicide se fait par l'intermédiaire de son frère :

C'est elle qui la première verra Djamel au bout de la rue. Et elle ira vers lui, calme et droite dans la lumière froide [...] elle attend [...] son frère lui jette la première pierre. (Bey, 2003, pp. 167-168)

Et c'est ainsi que Nadia se laisse tuer par son frère Djamel. Ce personnage féminin a fini par s'éteindre comme une bougie qui a essayé de faire face à un système de restriction et d'interdiction. Mais elle a laissé derrière elle la trace d'une femme qui a tenté de transgresser les normes familiales et sociales dans une quête d'identification comme un être entier. La déconstruction des représentations installées par le système patriarcal est passée par un traumatisme féminin assez lourd, Nadia en est l'exemple.

III.4.4. Tuer ou être tuée

Maïssa Bey, dans *Nulle Autre voix* (2018), dessine le portrait d'une femme qui n'est pas comme les autres, elle a tué un homme. Elle a purgé sa peine en prison et à sa sortie une écrivaine, Farida, cherche à connaître son histoire d'avant le crime, en prison et après sa sortie. Il s'agit de lire l'histoire d'une femme, de chercher la nature

de sa socialisation et la possibilité de sa réhabilitation avec ses concitoyennes et dans la société.

III.4.4.1. Un milieu hors normes

Une femme qui a tué un homme, une coupable, une accusée, une détenue sous le numéro F277, sont les seules dénominations qui restent pour cette femme. Elle est sujet-agissant de l'assassinat d'un homme et objet d'écriture de Farida, l'écrivaine. Cette dernière considère la femme, détenue en prison, comme étant une femme hors normes :

Pour elle, je suis une femme hors normes, c'est pour cette raison qu'elle est venue me trouver.

Elle ne précise pas cependant ce qu'elle entend par normes : celles auxquelles on se réfère pour caractériser les femmes d'ici, mes concitoyennes, ou celles qui correspondent à une conception universellement admise de la féminité ? Ou les deux ? (Bey, 2018, p. 18)

On est devant deux prototypes sociaux : l'un singulier relatif à la société de la femme et l'autre universel. Deux normes de socialisations différentes qui se situent entre deux règlements et deux lois imposés aux femmes. Les deux normes n'aboutissent pas aux mêmes objectifs, celles de l'ordre universel ont pour but d'acquérir des valeurs humanistes alors que celles propres à la société de l'accusée ont une visée d'oppression de la femme.

Les moments du récit montrent la façon dont vivent les femmes que côtoie la narratrice, dans son quartier, marqués par une violence féminine.

Il y a aussi les appels des mères. Je suis souvent surprise par la violence des mots de ces femmes qui, de leur balcon, promettent d'étrangler ou d'écorcher vifs leurs enfants qui jouent dans la rue s'ils n'obéissent pas immédiatement à leurs injonctions. (Bey, 2018, p. 22)

Le monde autour de la narratrice est dominé par la violence verbale de toute sorte. Aux cris des enfants en tenant en main les sabres en bois (Bey, 2018, p. 22), symbole de la violence, s'associent les appels des mères menaçant la vie de leur progéniture. L'enferment dans la maison et la solitude sont brisés par une violence verbale dans

les escaliers. Un climat défavorable pour une vie tranquille, et tout ce qui entoure la meurtrière facilite l'incorporation et l'adaptation d'un esprit de violence et de vengeance.

III.4.4.2. Une violence omniprésente

La mère de la tueuse a aussi une part de responsabilité dans la construction de l'identité de sa fille :

Quand je tardais à rentrer, elle m'attendait debout derrière la porte. Je t'apprendrais à trainer dans les rues, assurait-elle entre ses dents serrées, d'une voix lourde de menaces, l'index pointé sur moi. Un index noueux et sec comme un bâton. Baisse la tête, je te dis, baisse la tête ! (Bey, 2018, p. 23)

Une autre source de violence au sein de la famille vient amplifier le sentiment d'agressivité chez la meurtrière. La femme n'a pas le droit de rentrer tard, sinon elle sera pénalisée sans recours. C'est ainsi qu'une norme familiale est instaurée par la mère et qui doit être respectée par la fille. La voix de la mère ne diffère pas trop des autres voix entendues dans les escaliers menaçant les enfants.

La femme que le roman décrit est le produit d'une société violente qui ne donne aucune possibilité à la tolérance et l'erreur est immédiatement punissable. Dès sa libération, la femme criminelle n'a pas échappé aux critiques et aux analyses des voisins et de son entourage.

Le mari de la meurtrière a été violent avec elle, ce qui a engendré l'acte violent de cette femme contre cet homme. L'antécédent de violence a été commis par le mari, développant ainsi un désir de vengeance aboutissant à un acte irrémédiable.

Supprimer, de le mettre hors d'état de nuire. (Bey, 2018, p. 47).

L'idée s'est construite au fil des violences exercées par le mari :

L'idée est revenue. Chaque fois qu'il levait la main sur moi, chaque fois qu'il m'insultait, m'humiliait, me traînait dans la boue de ses fantasmes les plus violents, les plus répugnants, si avilissants que je n'oserais jamais les évoquer devant vous. (Bey, 2018, p. 46)

La négligence et la marginalisation sont des facteurs qui poussent le sujet à développer des comportements violents, une femme qui n'a connu que la violence ne peut être violente, et lorsque la colère arrivera à son maximum, la seule solution, pour elle, sera le meurtre.

La réponse, de la détenue, à la question :

Pourquoi tu l'a tué ? (Bey, 2018, p. 20)

a été par la simple formule :

Je l'ai tué. Normal ! (Bey, 2018, p. 20)

On attribue le terme « normal » à tout ce qui est anormale. Toutes les normes imposées par la société ont été anormales, rejetées et ont installé chez la meurtrière une résistance ce qui a conduit à répondre à la violence par la violence.

III.5. La femme à part entière chez Hélène Cixous

Les deux romans sélectionnés relèvent d'un combat contre la mort dans *Dedans* et une confrontation de la gente masculine dans *Souffles*. L'inscription dans la scène littéraire est une inscription dans le social. Sous la plume d'Hélène Cixous toutes les portes de résistance et de confrontation s'ouvrent pour dire que la femme est un être à part entière. Ecrire :

Pour affronter sans cesse le mystère, celui-là-pas-là. Celui du visible et de l'invisible. Pour lutter contre la loi qui dit : « tu ne te feras pas d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel ou de ce qui en bas sur la terre, ou de ce qui est dans les eaux, ou de ce qui est en dessous de la terre. »

Contre l'édit d'aveuglement. (Cixous, 1986, p. 11)

Le danger est là mais comme un mystère qui est invisible, ce qui construit une image que le préétabli n'est que mensonge et qui ne renvoie à aucune réalité. L'écriture est un acte hors la loi qui s'oppose à la résignation et la soumission. Il s'agit d'un appel à rendre visible ce qui a été caché sous prétexte de l'interdit et de l'impossibilité. Sous la plume féminine se dévoile la réalité d'un être féminin qui ne manque de rien pour affronter le monde tout comme l'homme. Mais le système patriarcal refuse toute autonomie à la femme :

Et à la femme il n'est même pas permis d'espérer avoir tout ce qu'un être humain peut avoir. Il y a tant de frontières, et tant de murailles, et à l'intérieur des murailles, d'autres murailles. (Cixous, 1986, p. 12)

Avec le roman *Dedans*, Hélène Cixous a voulu maintenir la vie de son père ce qui est traduit par ses propos :

J'ai d'abord écrit en vérité pour barrer la mort. A cause d'un mort. (Cixous, 1986, p. 13).

Devant cette mort cruelle, elle a pu faire face par l'arme de l'écriture. Le roman *Souffles* répond à ce qu'elle avance :

Quel chantage, aurait pu m'amener à céder au souffle ? Ecrire ? Moi ? Ce souffle, parce qu'il était si fort, et si furieux, je l'aimais, je le craignais. (Cixous, 1986, p. 19)

III.5.1. Homme-Femme

Sous de la plume d'une femme la mort recule, la vie continue, les normes d'interdiction seront outrepassées, les représentations sociales seront déconstruites, les murailles de système patriarcal seront démolies, et une nouvelle conception du Féminin/Masculin germera.

Le rapport homme-femme trouve une nouvelle forme chez Cixous, pour elle on ne peut pas parler d'une différence entre homme et femme parce que cela entrainerait une réflexion en termes d'opposition.

L'un dans l'autre, je vis ensemble ces deux temps, à l'aide de ce corps changeant en toi, et d'une âme à plusieurs vues. L'un à l'autre se marient se donnent l'un à l'autre naissance, l'un sens-né de l'autre. Il retourne l'un lutte contre l'autre. Voici l'énigme : le dehors est l'intérieur. (Cixous, 1975, p. 37)

Quant à la notion de femme, elle est mouvante, selon les époques, les milieux sociaux... C'est ce que met en valeur Hélène Cixous à travers ses interrogations sur ce qu'est une femme, notamment dans *Souffles* :

Est-ce que c'est une femme ? Question qui ne sait plus où se poser. (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une non-femme – Dans la

nuit des temps je me fous qu'elle fut Electre, fille, bonne, garde fille de mère pute, dite de sexe féminin ? (Cixous, 1975, p. 38)

Cette question se trouve perpétuellement au cœur de l'écriture d'Hélène Cixous. Pour elle, il s'agit à la fois de s'imposer dans son féminin, dans sa fierté d'être femme singulière, et comme écrivain. A travers l'écriture, elle se place en porte-à-faux par rapport aux conventions sociales et aux conventions textuelles et littéraires.

III.5.2. Une femme libre

Dedans (1986) est le roman qui relate la relation de la fille à son père. Cette relation reflète la dépendance de la fille au système patriarcal. D'autres figures féminines sont évoquées pour dresser une image complète du patriarcat, il s'agit des cousines de la narratrice qui souffrent sous l'effet de ce système :

D'habitude les cousines sont malheureuses, leurs enfants meurent, leurs hommes les battent, leurs ménages vacillent, leurs filles s'enfuient avec des militaires, leurs aînés s'arrêtent de grandir tout d'un coup, pour se mettre aussitôt à vieillir. (Cixous, 1986, p. 43)

L'écriture permet non seulement l'émancipation mais aussi la déconstruction et la reconstruction des représentations sur le rapport Homme/Femme, sur le regard des autres, sur l'image de la mère et sur l'identification de soi.

DEHORS : JE DIS PERE, MERE, DIEU, MAIS QU'EST-CE-C'EST ? le, la, un ? Les hommes et les femmes sont différents, voilà ce que je sais, mais pas plus. (Cixous, 1986, p. 21)

Il s'agit d'une perte de repère suite à la mort du père sauf le dedans peut être le refuge pour construire des représentations loin de dehors qui impose les siennes. L'écriture seule a permis à la narratrice de se débarrasser de tout ce qui entrave la vie. En écrivant :

Je pouvais aller vers le haut ou le bas, le sud ou le nord, l'ouest ou l'est, l'inconnu ou le connu, vers la mer verte ou la mer jaune, dans la gueule de la terre ou sous le ventre d'un dragon, vers le déluge ou vers la fin des temps. (Cixous, 1986, p. 205)

Le roman *Dedans* construit autour des dualités mort/vie, père/fille et dedans/dehors. L'écriture est une vie qui peut inverser les rôles entre le père et la fille, elle est une émancipation à un dedans et un enfermement et elle est un moyen d'aller à n'importe quel lieu. C'est par l'écriture que la femme peut être une vraie femme libre de toute imposition sociale et pourra s'affirmer.

Pour la narratrice de *Souffles*, le monde se réduit à un acte intime où la femme agirait avec liberté et plaisir, et où elle se mettrait à écrire sa propre histoire. Du moment qu'elle est vue, prise dans les bras de son amant, touchée, aimée...la femme s'identifie comme un être à part entière par rapport à l'homme et sa vie est heureuse au sein du couple homme-femme.

IV. Une histoire universelle

Les récits du corpus d'analyse véhiculent des points communs se rapportant à la condition féminine de façon générale et au féminisme en tant qu'idéologie prônant l'égalité et l'affirmation de la femme en tant qu'être à part entière. Dans ce qui va suivre, nous tenterons de reprendre ces points pour offrir les pistes d'une lecture universelle de la situation des femmes.

IV.1. Un corps qui cherche la reconnaissance et la liberté

Le corps chez Hélène Cixous, dans *Souffles*, trouve le souffle dans son incorporation à un autre corps, tandis que pour Anne Hébert, il s'identifie dans ses mouvements à la mer. Cette dernière est le lieu de souffle du corps de Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey. Dans *Riwan ou le chemin de sable*, Le Serigne participe activement à la détermination du corps de la narratrice de Ken Bugul et par conséquent, il est son refuge et le souffle qu'elle n'arrive pas à trouver dans l'Occident. Pour Faïza Guène, l'espace extérieur, loin de sa famille, est le lieu de souffle du corps du personnage du Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas*. Ainsi le corps, chez les cinq romancières, est étouffé par un enfermement et qui est en quête d'un souffle.

La condition sociale de la femme se trouve alors subordonnée à son corps biologique. Les cinq cas littéraires étudiés, les récits d'Anne Hébert et de Maïssa Bey démontrent clairement que le corps de la femme subit les conséquences de son statut

social. On peut citer l'exemple de Catherine, l'héroïne de *Les Chambre de bois*, dont son corps est l'effet de sa condition sociale ainsi que le personnage de *Cette fille-là*, Malika. Catherine issue d'une classe inférieure à celle de son mari et Malika résidente d'un hospice, ont été dépossédées de leurs corps. Par contre Hélène Cixous exploite volontairement son corps pour accéder à un rang social plus égalitaire. Tout comme Ken Bugul qui cherche, à sa manière, à construire une identité personnelle par le biais du corps :

J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. Prostituée au blanc, je manquais une des faces de l'ambiguïté.
(Bugul, 2009, p. 151)

Avoir la reconnaissance et être identifiée ne se passe que par la mise en avant de son corps, ce qui constitue un élément important dans le fondement de féminisme chez Ken Bugul.

IV.2. Entre résignation et révolte

La mère de la narratrice de Ken Bugul dans *Le baobab fou*, la mère de Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas*, la tante Zohra et la mère de Doria dans *Kiffe Kiffe demain*, la mère de Nadia dans *Au commencement était la mer*, les femmes du village du Griffin Creek dans *Les fous de Bassan*, sont des figures féminines qui se résignent à la domination masculine et n'éprouvent aucun effort pour changer leurs situations.

Mais ces mères ont donné naissance à des filles qui ne leur ressemblent pas. Sous l'influence de l'école qui a offert de nouvelles représentations sur le monde, des femmes se révoltent contre les systèmes mis en place et ne leur offre aucune possibilité de vivre libre.

Il s'agit des figures féminines comme Nadia, Dounia, la narratrice de Ken Bugul, la narratrice de *Dedans*, Catherine, Nora et Olivia, qui se sont mobilisées pour dire non à la domination masculine. Dénoncer, rejeter, refuser, lutter, combattre, résister, sont des actions d'opposition aux anciennes représentations sur la femme. Par les multiples expériences menées ainsi que les aventures rapportées par les récits du corpus, des femmes osent contrarier tout ce qui entrave leur émancipation et leur libération.

Nous avons assisté à la mise en œuvre à un ensemble d'actions concrètes au niveau de la famille et au niveau de la société pour accéder à un l'égalité des sexes voire pour acquérir une part entière dans leurs sociétés. Il s'agit bel et bien d'une lutte contre les stéréotypes qui les ont déclassées au deuxième plan. La quête est d'abord identitaire.

IV.3. La quête d'une identité propre

La quête d'identité, dans ce cas de figure, consiste en une recherche de "l'être" féminin, dans une perspective d'existence de soi et une détermination d'un statut social qui répond à de nouvelles aspirations féminines qui ne correspondraient pas forcément aux idéologies traditionnelles.

IV.3.1. Une affirmation de Soi

La narratrice dans *le Baobab fou* est à la recherche d'une identification féminine, elle dénonce la réalité féminine africaine dans sa façon de représenter la femme soumise à l'homme. Son voyage vers l'Occident est une évasion vers un autre monde plus libre.

L'Occident pour la narratrice n'a pas répondu à ses attentes, après avoir été abandonnée par sa mère, elle effectue une quête par rapport aux origines dans *le Baobab fou*. Le retour aux origines a conduit la romancière dans *Riwan* ou *Le chemin de sable* à devenir la vingt-huitième épouse de Serigne le marabout :

Comme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréelle, absente de ses origines, d'avoir été entraînée, influencée, trompée, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne, d'avoir voulu y croire, d'être passée à côté des choses, d'avoir raté une vie, peut-être. (Bugul, 2006, p. 111)

Le sentiment du regret reflète la déception de la narratrice dans son parcours féminin à la recherche d'émancipation. Ce qui lui a causé un échec flagrant dans sa façon de se déterminer.

Riwan ou *Le chemin de sable*, est le dernier roman de la trilogie de Ken Bugul dans lequel Rama représente une figure féminine qui a pu se débarrasser de l'autorité du Serigne. La première femme parmi les vingt huit épouses du Serigne qui a pu quitter

la concession du marabout. Elle est la pionnière du bouleversement de tout un système patriarcal imposé par la société. Elle est arrivée un construire une identité féminine indépendante grâce à ses expériences menées dans l'Occident.

Les fous de Bassan d'Anne Hébert trouve une solution à Olivia et Nora, les cousines, de s'évader vers un autre milieu libre : la mer. En nageant elles peuvent s'exprimer librement avec les mouvements de leurs corps. Olivia peut être elle-même et Nora peut ne pas être l'autre.

Catherine dans *Les chambres de bois* trouve dans sa séparation avec Michel une issue vers sa liberté tout en s'adossant d'un autre homme qui pourrait lui assurer son émancipation.

La détermination de l'identité masculine dans *Kiffe Kiffe demain* et la domination masculine ont mis au second plan la notion du féminin. Faïza Guène offre la possibilité aux deux protagonistes féminins de s'affirmer en tant qu'êtres autonomes, loin des normes patriarcales. Dounia, plus volontaire, dans *un Homme ça ne pleure pas*, ose désacraliser les normes et les traditions familiales, en quittant la maison des parents vers les espaces libres de Julie.

A son tour Nadia, dans *Au commencement était la mer*, peut se débarrasser de la vie familiale en parcourant le chemin menant à la mer pour nouer des liens avec des personnes qui vont l'aider à trouver sa liberté et qui a préféré la mort au lieu de vivre sous les lois masculines.

Les figures féminines dans *Cette fille-là*, en se trouvant dans un pensionnaire, se sont détachées du système patriarcal pour vivre dans la solidarité. Raconter l'histoire de chacune c'est créer un point commun entre plusieurs expériences sous plusieurs formes d'oppressions. Le pensionnaire est un refuge mais aussi un lieu d'émancipation féminine qui ne se réalise que dans la solidarité. L'identité de chacune s'est construite selon des rapports interdits par la société. Etre victime d'un rapport sexuel illégal, établir une relation avec un homme étranger ou commettre un acte hors-norme sociale sont pénalisés par la société, et l'exclusion des figures féminines est une occasion pour recréer une force et une puissance en dehors du système patriarcal.

La meurtrière de *Nulle Autre voix* trouve dans l'extermination de son mari un moyen pour se débarrasser de son autorité. Combattre la violence par la violence est une

issue du système patriarcal. Raconter sa vie à l'écrivaine Farida c'est lui donner une nouvelle vie libre.

La fille dans le roman *Dedans* d'Hélène Cixous a pu donner sens à sa vie en maintenant le père vivant par le biais de l'écriture. L'écriture est un moyen de résistance contre tout un système qui ne lui reconnaît aucune identification à cause de ses origines juives.

La protagoniste de *Souffles*, trouve le sens de la vie dans la mise en avant de son corps. La différence des corps biologique s'efface dans le rapport intime dans lequel la femme peut être valorisée. Le souffle est le symbole de la vie et cette dernière trouve son sens dans l'écriture. Ce qui implique à dire que le souffle est l'écriture par laquelle Hélène Cixous lutte contre la mort et l'oppression.

Le rapport Féminin/Masculin est le pivot sur lequel tourne la déstabilisation des identités féminines dans les romans du corpus. Mais ce nous pouvons retenir aussi c'est le départ vers un monde hors la sphère paternelle qui se qualifie comme une évasion tel que le cas de Dounia, de Catherine, de la narratrice de Ken Bugul, de la meurtrière de *Nulle autre voix* et de la protagoniste de *Souffles*. Cette évasion n'est pas une évasion réelle, c'est-à-dire les figures féminines voulaient par l'évasion construire une identité indépendante de celle prescrite préalablement.

La destructibilité des lois parentales permet d'envisager l'évasion comme un chemin vers la liberté des figures féminines du corpus. Le but demeure celui d'être reconnues comme telles par la société dominante. Chacune arrive à affirmer son autonomie par rapport à l'homme en menant une vie en dehors d'un système patriarcal, et cette affirmation pourrait contribuer à modifier ce système et participer à sa destruction.

IV.3.2. Des figures parentales

Les parents des écrivaines des romans du corpus ne s'identifient ni au cas des parents doux et sensibles ni au cas des parents sévères et agressifs, présentés dans les travaux de Margaret Mead (1963), mais au cas où un des deux parents est plus autoritaire que l'autre comme le cas de la mère dans *Nulle autre voix* de Maïssa Bey où la femme meurtrière avait une mère très sévère et exigeante exactement comme pour la mère

de Dounia dans *Un Homme ça ne pleure pas* de Faïza Guène. Alors que le père reste silencieux, donc symboliquement absent.

L'éloignement du père de Doria est une absence qui l'a obligé à vivre seule avec sa mère. Cet éloignement a eu ses répercussions sur le comportement de Doria face aux figures masculines du roman *Kiffe Kiffe demain*. Le cas du père silencieux revient avec la mort de la mère de Catherine dans *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert, qui deviendra la mère de substitution pour ses sœurs.

La petite fille dans *Dedans* d'Hélène Cixous, et Nadia dans *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey ont vécu la perte réelle de leurs pères, ce qui a marqué leur existence et leur écriture. Le père vieux, 85ans, et aveugle de la narratrice de Ken Bugul est aussi une figure paternelle absente.

L'absence réelle ou symbolique de l'un des parents perturbe à fois le système familial et l'identité sociale de chaque personnage féminin, car les parents se chargent de la socialisation des enfants, et si l'un d'eux est absent, ladite socialisation perdra de sa force et aura moins d'impact surtout sur les filles qui voudraient adopter un autre système social.

IV.3.3. Une mort

Un autre point commun peut être retenu à partir de l'analyse des récits c'est celui de la mort qu'elle soit réelle ou symbolique. Nadia est un personnage féminin assassiné par un homme, elle a été victime d'un vouloir visant la liberté. Sa mort représente sa séparation d'un monde qui ne lui reconnaît pas une existence à part entière, c'est le même cas des jumelles des *Fous de Bassan* assassinées par un homme qui refusait de les voir comme des êtres autonomes et possédants une volonté propre qui s'oppose aux normes sociales masculines.

La narratrice de Ken Bugul a quitté son pays vers l'Occident dans une quête identitaire par rapport à la société dans *Le baobab fou*, ce qui représente, à ses yeux, une mort des pratiques sociales imposées. Tandis que dans *Riwan ou le chemin de sable*, Rama mène une quête vers la liberté de choix par rapport à l'homme et son départ de la concession du Serigne est une rupture sociale, ce qui peut être considéré comme une mort de l'autorité de l'homme sur les femmes quand il s'agit de les maintenir soumises à son pouvoir au sein de la concession.

La mort du père dans le roman *Dedans* représente l'absence des repères qui construisent l'identité sociale de la fille. L'écriture vient au secours de cette dernière pour l'insérer dans un monde de vie indépendante de toute forme de méconnaissance et de mise à l'écart. *Souffles* est le roman dans lequel le souffle, par la mise en avant du corps, symbolise la vie et lutte contre des repères construisant l'identité imposée à la femme. Les mouvements du corps, par l'écriture, sont des gestes de vie favorisant la mort symbolique du féminin sans repères.

Quitter la maison conjugale est une manière de manifester contre la méconnaissance que vivait Catherine auprès de Michel dans *Les Chambres de bois*. Se séparer de Michel est le symbole de la séparation avec l'homme dominant, et son départ du palais de l'époux est une séparation vis-à-vis du patriarcat. Cependant sa relation à un autre homme est un lien avec la réalisation de son rêve représenté dans le nouveau monde garantissant la vie. Le monde souhaité par les femmes symbolise la mort du patriarcat en tant que système discriminant et la soumission à l'homme qui ne respecterait pas la femme et ne la considérerait pas comme un être à part entière.

Le départ du père de Doria dans *Kiffe Kiffe demain* symbolise la mort de la figure masculine et sa disparition de la vie de sa fille. Le père absent est une mise à l'écart du patriarcat. La réussite de la vie de Doria et de sa mère illustre la possibilité de l'aboutissement du rêve féminin loin du patriarcat. Tandis que le départ de Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas*, démontre que le féminin peut réussir sa vie en dehors des normes et des valeurs familiales. Cette mise à l'écart de la figure paternelle pourrait suggérer que la femme est capable de réussir seule dans la vie, et qu'elle n'a pas forcément besoin d'une protection masculine pour exister, ce qui offrirait une reconsidération du rapport Féminin/Masculin.

Maïssa Bey dans son roman *Nulle Autre Voix* prévoit le crime comme étant crime qui symbolise le verbe crier contre le silence par le biais de l'écriture. Cette déduction est le produit des expériences féminines :

Le mot CRIME est tatoué sur ma peau.

C'est vous qui m'en avez fait prendre conscience. Aujourd'hui plus que jamais.
Il m'arrive d'avoir encore des envies de meurtre. Simple façon de parler, je vous rassure.

Cela ne vous fait pas peur, j'espère. Je vous attends. » (Bey, 2018, p. 202)

Maïssa Bey lance un appel pour les femmes d'entreprendre la voie de l'émancipation par la voix de l'écriture. Et la voix de chaque romancière du corpus est une lutte contre les valeurs et les normes qui réduisent le rôle des femmes et les oppriment sous la voix du patriarcat. Rompre avec ce système est un crime sans regret voire nécessaire pour la liberté et l'émancipation de la femme et par conséquent le rapport Féminin/Masculin sera modifié est corrigé en faveur de la femme. La lecture sociologique des romans a montré des expériences différentes mais un seul but a été envisager celui d'équilibrer le rapport Féminin/Masculin.

Les textes du corpus suivent un chemin narratif dont le commencement est une déstabilisation de l'identité des personnages féminins. Puis, ils relatent des rapports aux personnages masculins qui se caractérisent par l'échec. Ensuite ils rapportent des quêtes identitaires en dehors du patriarcat. La fin de chaque texte raconte la possibilité de s'échapper à la domination patriarcale et de construire une identité féminine stable.

Chaque texte pose une nouvelle pierre pour contribuer à bâtir un monde dans lequel le rapport Féminin/Masculin se construit par un système patriarcal se déconstruit par le mouvement féministe et se reconstruit par la solidarité des femmes. L'arme est l'écriture, l'acte est le combat contre la domination masculine et la mise à part du féminin, le but est l'acquisition d'une identité indépendante et autonome.

Conclusion

A la fin de ce chapitre, on peut conclure que, pour les auteures du corpus, le monde féminin est considéré comme une structure d'injustice, de maux et une recherche permanente d'une identité propre. Les voix féminines crient différemment leurs conditions, mais elles disent le même mal être féminin.

La socialisation consiste à incorporer des dispositions sociales dont les origines sont la famille et les groupes d'appartenance. Claude Dubar (2015) affirme dans son œuvre, *La socialisation*, qu'il s'agit d'une causalité de l'avant sur le présent, de l'histoire vécue sur les pratiques actuelles et que si les identités sociale des individus sont produites par les histoires du passé, elles sont productrices des histoires futures. La socialisation des personnages féminins s'est effectuée selon des structures du passée mais par l'acte de la révolte elle a produit un modèle qui répond à leurs

attentes. Le féminisme des personnages féminins a montré qu'il est capable de secouer, de modifier et d'influencer les constructions mentales sur la femme.

Les auteurs présentent des œuvres qui ont le même schéma narratif, celui qui débute par la déstabilisation de l'identité féminine passant par le rapport à l'homme et aboutissant à la reconstruction identitaire en dehors du patriarcat. La mise à mort symbolique et réelle des valeurs, des normes, du père, des lois de la société, sont des points communs qui unissent les écrivaines dans leur façon d'entreprendre le rapport Féminin/Masculin. L'influence de la relation mère-fille sur la socialisation des personnages féminins est commune aux œuvres analysées.

Conclusion de la 3^{ème} partie

Le rapport Féminin/Masculin à partir de la lecture sociologique des romans du corpus est loin d'être définitivement formulable et définissable, mais les écrivaines présentent des œuvres qui essaient de revoir ce rapport.

Le Féminin/Masculin est un produit d'un travail social trouvant son ancrage dans les mythes, dans les pratiques culturelles propres à chaque société et dans la nature du sexe. La sociologie intègre le concept du genre pour dépasser la notion du sexe.

Les œuvres du corpus racontent des histoires différentes, dans des sociétés différentes, dans des contextes différents et dans des espaces culturels différents. Les figures féminines présentes dans les textes se manifestent par une quête identitaire pour leur libération et leur émancipation. Tout en refusant tout ce qui est imposé, les protagonistes des romans du corpus ont prévu des itinéraires différents mais dans un même but, celui de déconstruire le rapport à l'homme caractérisé par la domination symbolique.

La structure familiale est le premier facteur de socialisation dans laquelle la fille doit obéir à un ensemble de valeurs et de normes qui, dans un système patriarcal, la décline au deuxième rang par rapport aux garçons. Les écrivaines sont persuadées que le fait que la structure anatomique détermine la capacité mentale et décisionnelle n'est qu'un prétexte sur lequel les valeurs et les normes sont établies au sein de la famille pour discriminer la fille. La lutte commune est alors contre cette idée reçue, car elles estiment que les capacités des femmes ne sont pas tributaires de leur genre, et qu'elles sont aussi capables que des hommes pour réussir à faire leur choix de vie.

Le deuxième facteur de socialisation représenté par les différentes institutions, telles que l'école évoquée par Ken Bugul et Faiza Guène pour incarner le succès scolaire comme un argument contre la supériorité du sexe masculin sur celui du féminin, car l'école demeure le milieu égalitaire par excellence, où seuls les résultats déterminent la supériorité des élèves loin de tout facteur biologique.

Une autre institution est l'Eglise, présentée par Anne Hébert, comme étant un milieu fondé sur la séparation des genres, qui offrent une éducation stricte aux petites jumelles dans *Les Fous de Bassan*.

Hélène Cixous revient à la nature même des êtres, qui sont complémentaires lorsqu'ils sont loin des carcans imposés par la société patriarcale supposant un masculin actif dominant et un féminin passif dominé. Maïssa Bey dans ses romans donne la parole à des personnages féminins qui évoluent dans des contextes sociaux discriminants la femme socialisée pour obéir à l'autorité masculine, sous peine d'un rejet voire de la mort.

La nature biologique est alors loin d'être déterminante de la structure identitaire du féminin dans les différentes sociétés à laquelle appartiennent les romancières du corpus. Les décisions d'évasion prises par les personnages féminins sont alors des décisions contre la domination masculine. Mais ce que nous pouvons retenir c'est que les textes se structurent selon un parcours féminin allant de la destruction d'une inégalité vers une reconstruction plus égalitaire. Le dépassement des obstacles rencontrés dans la construction identitaire des personnages féminins, passe principalement par la confrontation des personnages masculins ce qui aboutirait à une modification du rapport Féminin/Masculin.

La lecture du rapport Féminin/Masculin sous l'optique sociologique a montré qu'il existe des possibilités de revoir ce rapport, mais il faudra une mobilisation massive des femmes pour lutter pour la restauration de leurs identités propres et être des agents actifs dans leurs existences, tout en remettant en question la socialisation des filles selon les dogmes du système patriarcal fondé sur la différence biologique et valorisant la domination masculine.

CONCLUSION GENERALE

L'apparition du *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, constitue un tournant important dans la littérature féminine. Et cela au moins pour deux raisons : la première est celle relative au contexte historique ; la fin de la deuxième guerre mondiale et l'apparition d'un homme français vaincu, et la deuxième c'est pour la première fois qu'une écrivaine procède à un inventaire sur la production littéraire féminine et dresse des pistes de production qui vont dans le sens de la libération de la femme. **Cet essai analytique a planté les germes de ce qui va aboutir dans les années 1970 à un mouvement de protestation : le féminisme qui va accepter la différence biologique mais en revendiquant l'égalité sociale des rôles, où hommes et femmes seront différents, mais égaux, contrairement au système patriarcal qui prône la différence biologique comme fondement de la domination masculine.**

Vu l'évolution de la condition féminine socio-juridiquement d'un côté et l'accès à la sphère publique de l'autre côté à travers les études et le travail principalement, cela va sans dire que cette évolution est disparate d'un milieu à un autre. Nous nous sommes interrogés sur le fait si des auteures issues de différentes sphères géographiques et culturelles racontent-elles différemment la situation de la femme par rapport à celle de l'homme. D'où notre question de recherche principale :

De quelles manières des auteures appartenant à différentes sphères géographiques et culturelles expriment-elles la dualité Féminin/Masculin dans leurs œuvres ?

Avec deux questions secondaires :

- Comment les auteures traitent-elles les systèmes de domination/égalité entre le Féminin et le Masculin dans leurs œuvres ?
- Dans le cas d'une domination masculine, quelles seraient les stratégies scripturales adoptées par les auteures pour évoquer la révolte du Féminin ?

Pour répondre à ces questions, nous avons supposé les hypothèses suivantes :

- L'imaginaire collectif et créatif des auteures lorsqu'il s'agit de la dualité Féminin/Masculin aurait tendance à reproduire des schèmes issus du système patriarcal basé sur la domination masculine. Les auteures évoqueraient symboliquement la séparation entre les sexes à travers la séparation des espaces : domestiques et nocturnes pour les femmes et publics et solaires

pour les hommes. Renvoyant en cela au complexe de castration fondé sur la différence biologique et offrant le pouvoir symbolique aux hommes au détriment des femmes, socialisant ainsi les femmes comme étant des êtres inférieurs dépendants de la volonté masculine.

- La révolte féminine serait manifeste chez des personnages féminins qui auraient une construction surmoïque défaillante, de par l'absence réelle ou symbolique du père. Ce type de personnage développerait un Œdipe non résolu et aurait tendance à développer des névroses causées par le refus de l'ordre établi et de la réalité sociale, ce qui les pousseraient à se rebeller et désirer établir un ordre plus égalitaire et favorable à une affirmation de Soi. Cette révolte les ferait évoluer d'agents passifs et soumis à des agents actifs ayant un discours idéologiquement marqué par le féminisme en tant que système prônant l'égalité entre les hommes et les femmes.

Le premier critère de la sélection est en relation avec le féminisme des années 1970 pour dégager la présence/absence de cette idéologie dans les œuvres analysées. Le deuxième paramètre c'est de multiplier les aires culturelles ce qui a donné la possibilité de diversifier les expériences menées par les romancières dans leurs façons de traiter du patriarcat. Le troisième paramètre est celui de chercher les romancières pionnières de bouleversement des règles et des lois de leurs sociétés. Le quatrième paramètre est relatif à la sélection des romancières qui ont évoqué dans leurs œuvres le rapport Féminin/Masculin dans des sociétés différentes.

Notre choix s'est arrêté sur la Canadienne Anne Hébert, la Française Hélène Cixous, la Sénégalaise Ken Bugul, l'Algérienne Maïssa Bey et la Française Faïza Guène. Notre recherche a porté sur le rapport Féminin/Masculin selon une double lecture psychanalytique et sociologique. Les figures féminines présentes dans les textes ont été alors le sujet de notre travail, en suivant leurs manifestations et en découvrant leurs expériences et leurs façons de se comporter face à des figures masculines dominantes.

Les auteures des romans du corpus bien qu'elles appartiennent à des sphères géographiques différentes, elles contribuent par leurs plumes à dévoiler ce qui a été caché sur le rapport Féminin/Masculin. La présentation des auteures et de leurs œuvres démontre bel et bien le talent des cinq romancières dans le domaine de la

production littéraire. Elles écrivent comme elles respirent et elles écrivent pour respirer. En d'autres termes, elles possèdent un héritage littéraire riche mais l'écriture pour elles est aussi une question de vie ou de mort.

L'écriture féminine depuis Anne Hébert avec son roman *Les chambres de bois* a connu une évolution considérable. On est passé de la femme objet Catherine à la femme qui a supprimé son mari chez Maïssa Bey dans *Nulle autre voix*. Les années 1970 avec l'arrivée d'Hélène Cixous, la littérature féminine un fait un grand pas quant à son identification et sa spécificité en introduisant l'écriture du corps comme objet de différence et de lutte en même temps. La trilogie de Ken Bugul a donné un autre souffle à l'écriture féminine en évoquant des sujets tabous mais qui permettent de secouer la scène littéraire au Sénégal. Maïssa Bey est passé d'un témoignage dans *Au commencement était la mer* (1996) à une solidarité féminine dans *Cette fille-là* (2004) à un mouvement très engagé dans *Nulle Autre voix* (2018). Faiza Guène dans *Kiffe Kiffe Demain* a pu dévoiler et dénoncer la condition de la femme dans les banlieues pour pouvoir dresser un chemin d'émancipation et de liberté à Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas* (2014) ce qui constitue un autre pas dans le parcours du féminisme. On peut facilement repérer une chaîne de production littéraire où chaque romancière participe avec l'ancrage d'un nouveau maillon.

La première partie notre thèse était réservée à la présentation des auteures et de leurs écritures, par rapport à l'écriture féminine de façon générale, cela nous a permis de mieux saisir la particularité de chaque auteure élue. Ainsi, le premier chapitre de la première partie portait sur les auteures choisies et des œuvres à titre indicatif, ce qui a permis d'observer la masse de la production des auteures tout comme la présentation des auteures du corpus nous a mis en contact avec des figures féminines prouvant un talent dans la scène littéraire. Le deuxième chapitre a été consacré à la littérature féminine comme un champ qui traite la condition de la femme. Cette partie nous a servi de données de base nécessaire à l'analyse des œuvres sélectionnées.

La deuxième partie était réservée à la lecture psychanalytique pour voir comment ces figures féminines progressent-elles dans leurs milieux, dégager les structures latentes révélatrices des troubles résultant de leurs relations avec parents notamment le père et les conflit qui régissent la construction de leur féminité et l'image qu'elles se font du rapport Féminin/Masculin. Le premier chapitre de cette partie est celui de la

symbolique de l'espace qui s'intéresse aux dispositions des lieux occupés par les personnages, ce qui autorise l'accès à l'état psychique des personnages des récits. Le deuxième chapitre de cette partie a évoqué l'intime dans la dualité Féminin/Masculin.

La troisième partie a été réservée à l'application de l'approche sociologique afin de repérer les systèmes de domination ou d'égalité entre le féminin et le masculin dans les œuvres des auteures, nous avons tenté de repérer la façon entreprise pour traiter ces systèmes installés dans des sociétés différentes et des contextes différents. Et ce à travers l'analyse des personnages féminins en tant qu'êtres socialisés et d'éventuels agents actifs qui œuvrent pour un changement de la situation de soumission vis-à-vis du Masculin, avec un chapitre portant sur le genre et l'agentivité où nous avons évoqué la différence entre sexe et genre ainsi que l'agentivité des personnages féminins dans leurs quête émancipatrice et libératrice. Tandis qu'un autre chapitre a traité la question de la socialisation des identités féminines.

Dans chaque partie nous avons cherché les points communs entre les personnages, féminins, dans un souhait de tisser les fils d'une histoire universelle des femmes et qui se rapporte aux représentations de la dualité Féminin/Masculin.

Les œuvres du corpus analysées ont permis d'inscrire les œuvres choisies dans le cadre des spécificités de la littérature féminine notamment à travers les volets transgressif et l'écriture du corps. Il s'agit d'intégration des thèmes subversifs comme le cas de Ken Bugul, en abordant les thèmes de la prostitution, de l'alcool, de drogue et de délinquance. Ou bien des thèmes qui désacralisent le sacré, comme le cas de Faiza Guène ou encore la transgression des valeurs sociales chez Maïssa Bey. On peut associer à ces thèmes d'autres audacieux comme dans les romans d'Hélène Cixous qui a mis son corps au cœur de ses œuvres, et des thèmes qui accusent l'héritage historique d'avoir dressé des systèmes d'inégalité et d'injustice, dans les romans écrits par Anne Hébert. Choquer, transgresser, désacraliser, être audacieux ou accuser sont des actions qui représentent la révolte dans les écrits des auteures du corpus. Le deuxième chapitre de la recherche consacré à l'écriture féminine a permis d'inscrire le corpus dans la scène productive qui traite le sujet de la condition de la femme.

Il a été constaté que les récits véhiculent des moments de contestation des personnages féminins contre tout ce qui entrave leur émancipation. Le sentiment d'être contrôlée, suivie, et surveillée comme le cas de Samra dans *Kiffe Kiffe demain* ou bien le sentiment d'être délaissé, écartée comme la protagoniste dans *Le Baobab fou*. Contester la disposition sociale selon une conception **ancestrale** est le vecteur directeur des romans d'Anne Hébert. La mise à l'écart des femmes est le sujet apparent dans les romans de Maïssa Bey. Le devoir d'écrire pour s'imposer comme une identité féminine autonome **par rapport à** celle masculine est le terrain préféré d'Hélène Cixous dans sa façon de traiter le sujet de la femme.

La deuxième partie de notre travail de recherche nous a permis, dans un premier chapitre, **de traiter de la symbolique des espaces qui a favorisé le repérage de** la métaphore de la lumière, du jour et de l'extérieur, comme des motifs réservés à la gente masculine tandis que l'obscurité, la nuit et l'intérieur, notamment la chambre, sont les symboles de la gente **féminine. Ce qui a été rapproché, selon une conception psychanalytique, du stade phallique où le garçon aura tendance à s'exhiber tandis que la fille se cache, offrant ainsi la mise en place d'un complexe latent, chez les personnages féminins, se rapportant au complexe de castration basé sur la différence biologique et déterminant la socialisation que reçoit la fille dans une société patriarcale. Ainsi et** au niveau de la construction de l'imaginaire chez les auteures du corpus **les personnages féminins présentent des signes se rapportant à un complexe basé sur la différence biologique et offrant une supériorité au Masculin au détriment du Féminin.**

Selon la conception psychanalytique la question de l'Œdipe ne se pose pas en l'absence du père, **car cela aboutira à une conception non résolue de l'Œdipe. Ce qui nous a motivé à traiter la conception lacanienne : le « Nom-du-père »** en tant que signifiant. Il ne s'agit pas de présence physique et concrète mais d'une présence selon l'accomplissement de la tâche en tant que signifiant parental. Cette signification est omniprésente dans les romans du corpus ; la parole de la mère dans *Kiffe Kiffe demain* ainsi que celle de la tante Zohra sur leurs époux est un signifiant qui caractérise la présence/absence du père. La présence de la photo du père mort dans la chambre de Nadia, dans *Au commencement était la mer*, étant un signifiant **d'un désir de sauvegarder la relation fille-père.** Le chien dans *Le baobab fou* est un symbole du père **protecteur**, selon la réflexion de Foucault, tout comme chez Anne

Hébert dans *les Fou de Bassan* là où s'associe la présence du Cousin Stevens ; et enfin le motif de l'écriture qui donne naissance au père est un signifiant **d'un lien entre la vie et la mort, la présence et l'absence** dans le roman *Dedans* D'Hélène Cixous. C'est sous cette optique que se **manifestent les éléments de la phase œdipienne** chez les personnages féminins des œuvres analysées. Le Nom-du-père reste un volet symbolique présent dans les discours des personnages féminins témoignant des séquelles de l'absence des pères des personnages féminins des œuvres du corpus analysé.

Cependant les séquelles de cette absence paternelle se sont manifestées, aussi, à travers des crises névrotiques qu'ont connues les personnages féminins du corpus, révélant ainsi une **Œdipe non résolu**.

Les motifs qui caractérisent le signifiant parental témoignent d'une rupture entre les filles avec leurs pères, ce qui a engendré des troubles chez les personnages féminins, la conséquence étant le refus de la réalité et la non acceptation de la réalité. **Avec Catherine qui laisse derrière elle le foyer traditionnel pour vivre selon ses désirs de femme, les jumelles qui n'acceptent pas les rôles imposés par la société dans *les Fous da Bassan*. Les personnages de Maïssa Bey qui vivent pleinement leurs choix, même si la fin leur sera tragique. Les personnages de Faïza Guène qui montrent que la femme peut aussi gérer sa vie sans la présence du Masculin loin des normes traditionnelles patriarcales. La narratrice de la trilogie de Ken Bugul qui à travers des choix audacieux et en affrontant les normes établies a pu trouver un équilibre qui lui est propre et les personnages d'Hélène Cixous qui bouleversent avec l'écriture toutes les normes familiales héritées. Cette rébellion qui a caractérisé les récits des auteures de notre corpus, a donné lieu à une révolte des personnages féminins contre cet ordre établi et contre l'autorité liée à l'image du père et par extension au système patriarcal et à la domination masculine.**

Les espaces des récits du corpus analysés dans le troisième chapitre ont préparé des accès vers l'intime féminin évoqué dans le deuxième chapitre. La spatialisation des espaces où évoluaient les personnages féminins a donné plus de visibilité de la construction de l'intime chez la gente féminine dans le corpus. L'enfermement, l'isolement et la mise à l'écart sont des caractères dominant dans les récits ce qui a constitué des espaces communs aux femmes. L'exemple de la chambre représente, en

premier lieu, le retour vers l'intime, avant qu'il ne soit, selon Gaston Bachelard, un lieu où se déploient les projets et les rêves.

Ainsi, nous avons pu observer, au niveau du troisième chapitre que les auteures évoquaient symboliquement la séparation entre les sexes à travers la séparation des espaces : domestiques et nocturnes pour les femmes et publics et solaires pour les hommes, et cette symbolique de l'espace a été considérée comme fondatrice de l'organisation qui régit la dualité Féminin/Masculin. Et au niveau du quatrième chapitre que ces personnages, à cause de l'absence du père, ils ont eu une construction surmoïque défailante. Ce type de personnage, à l'instar des personnages de Maïssa Bey, des narratrices de Ken Bugul et d'Hélène Cixous, des personnages d'Anne Hébert et de Faïza Guène qui ont eu tendance à développer des névroses causées par le refus de l'ordre établi et de la réalité sociale, ce qui les a poussé à se rebeller et désirer établir un ordre plus égalitaire et favorable à une affirmation de Soi.

La révolte du féminin a consisté à passer d'agent passif à un agent actif, de l'objet vers le sujet, de l'intérieur vers l'extérieur, de l'entièrement à part vers une part entière. Sous cette conception on a repéré un discours idéologiquement marqué par le féminisme en tant qu'un système revendiquant l'égalité entre les hommes et les femmes, notamment à travers les discours des protagonistes des auteures choisies, qui à un moment donné des récits ont plaidé la cause des femmes en leur demandant de se soulever contre l'ordre établi et de combattre pour une égalité sociale et une reconnaissance de la valeur féminine en tant qu'être autonome à part entière.

Pour saisir cette révolte, sociologiquement, nous avons planté un chemin qui passe par le sexe en tant que nature biologique et du genre, en tant que construction sociale, vers les procédés d'identification et socialisation du féminin. Les œuvres du corpus nous ont offert une multitude de situations sociales et une diversité de contexte où se déploient cette identification et cette socialisation.

Les aventures menées par les personnages féminins ont été dangereuses, du moment qu'il s'agissait d'une transgression des normes et des règles mises en place, d'une part, et ont connu des résistances de la part de la gente masculine, qui surveille et contrôle leurs actes, d'autre part. La transgression des normes et la résistance du sexe

opposé a exigé des procédés scripturaux qui évoquent des sujets tabous et dire haut et fort ce qui a été pensé **tout bas**.

Cette révolte leur a permis de passer d'agents passifs et soumis à des agents actifs ayant un discours idéologiquement marqué par le féminisme en tant que système prônant l'égalité entre les hommes et les femmes. Ce qui a été traité au niveau du cinquième chapitre, où nous avons pu conclure que l'imaginaire collectif et créatif des auteures se croisent au niveau de la reproduction des schèmes issu du système patriarcal basé sur la domination masculine. **Car les récits analysés offraient des structures sociales et familiales basées sur l'omniprésence du système patriarcal avec une prédominance du Masculin sur le Féminin, même si les récits étaient différents, cette structure de base a été relevée dans l'ensemble des œuvres analysées.**

Dans le sixième chapitre, **il a été relevé que la socialisation des jeunes femmes dans les récits, respectait la différence biologique et offrait un pouvoir symbolique au Masculin, ce qui renforce les lectures psychanalytiques du troisième chapitre avec le complexe de castration. Ainsi les femmes sont socialisées** comme étant des êtres inférieurs dépendants de la volonté masculine, **mais cette tendance a été relevée plus chez les personnages des mères, tandis les filles optaient majoritairement pour une socialisation plus égalitaire.**

Comme la domination masculine est supposée comme le système dominant dans les récits des auteures, nous avons prêté notre attention sur la stratégie scripturale entreprise par chaque romancière pour résoudre le problème. Même si le but est pareil pour les auteures, la façon de faire face à la domination masculine n'est pas identique ce qui a donné une variété dans la production littéraire en évoquant la révolte du féminin. Les auteures choisies ont employé **des** stratégies narratives **assez proches** pour relater des expériences différentes du féminin face à la sphère masculine. **Un des objectifs de cette recherche était de tenter** de faire intégrer la condition singulière de chaque figure féminine **des romans analysés pour aboutir à une forme d'universalité de la réalité féminine qui se caractérise par un féminin qui souffre dans une société à prédominance masculine, qui se révolte contre l'ordre établi pour réclamer un système plus égalitaire qui lui assurerait autonomie et considération.**

Ce sujet gagnerait aussi à être analysé en ayant recours à d'autres auteures issues d'autres univers géographique et culturel pour voir si d'autres romancières partagent-elles aussi le même imaginaire créatif que celui d'Anne Hébert, Hélène Cixous, Ken Bugul, Maïssa Bey et Faïza Guène en ce qui concerne la dualité Féminin/Masculin et la voix des femmes en tant qu'agents d'un changement sociétal.

RÉFÉRENCES
BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

- Bey, M. (2018). *Nulle Autre Voix*. Barzakh.
- Bey, M. (2016). *Cette fille-là*. L'Aube.
- Bey, M. (1996). *Au commencement était la mer*. L'Aube.
- Bugul, K. (2009). *Le baobab fou*. Présences africaines.
- Bugul, K. (1999). *Riwan ou Le chemin de sable*. Présences africaines.
- Bugul, K. (1994). *Cendres et braises*. L'Harmattan.
- Cixous, H. (1975). *Souffles*. Editions des femmes.
- Cixous, H. (1986). *Dedans*. Editions des Femmes.
- Guène, F. (2014). *Un homme ça ne pleure pas*. Hibr.
- Guène, F. (2010). *Kiffe Kiffe demain*. Fayard.
- Hébert, A. (1982). *Les fous de Bassan*. Seuil.
- Hébert, A. (1958). *Les chambres de bois*. Seuil.

Ouvrages

- André, J. (2009). *La sexualité féminine*. PUF
- Berger, P., & Luckmann, T. (1986). *La Construction sociale de la réalité*. Armand Colin.
- Berthoz, A., & Recht, R. (2005). *Les Espaces de l'homme*. Odile Jacob.
- Beauvoir (De), S. (1949a). *Le deuxième sexe—L'expérience vécue* (Vol. 2). Gallimard.
- Beauvoir (De), S. (1949b). *Le deuxième sexe—Les faits et les mythes* (Vol. 1).
- Bey, M. (2010). *L'une et l'autre*. Barzakh.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1982). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Minuit.

- Braud, P. (1985). *Du pouvoir en général au pouvoir politique*, in Madeleine Grawitz et Jean Leca, (dir.), *Traité de science politique*. Tome 1, Paris, puf, pp. 335-393.
- Breton (Le), D. (1992). *La sociologie du corps*. PUF.
- Calixthe, B. (1995). *Lettre à mes sœurs Occidentales*. Spengler.
- Cixous, H. (1990). *De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture*, dans : Hélène Cixous, *chemins d'une écriture*, Textes réunis et présentés par Françoise Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, Presses Universitaires de Vincennes.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse*. Galilée.
- Christiane, A. Simone, R. (2005). *Convergences Critiques*. OPU
- Clair, A. (2015). *Sociologie du genre*. Armand Colin.
- Deleuze G., & Gattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie ; mille plateaux* (Vol. 2). Minuit.
- Derrida, J. (1997). *L'écriture et la différence*. Seuil.
- Derrida, J. (2006). *De la Grammatologie*. Seuil.
- Donnet J.-L. (2009). *L'Humour et la Honte*, Puf.
- Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Presses Universitaires de France.
- Dubar, C. (2015). *La socialisation*. Armand Colin.
- Duchet, C. (1979). *La sociocritique*. Nathan.
- Durkheim, É. (2012). *L'éducation morale*. Presses Universitaires de France.
- Éric, M. (2015). *L'après-patriarcat*. Seuil.
- Flaubert, G., & Maupassant, G. (1884). *Lettres à George Sand*. Charpentier.
- Flaumenbaum, D. (2017). *Femme désirée, femme désirante*. Payot.
- Foucault, M. (1972). *Dits et écrits*. Gallimard.
- Fraisse, G. (2014). *LES EXCÈS DU GENRE*. Lignes.
- Freud, S. (2017a). *L'amour de transfert*. Payot.

- Freud, S. (2017b). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Payot.
- Freud, S. (2016). *La féminité*. Payot.
- Freud, S. (2014a). *Introduction à la psychanalyse* (Vol. 1). Biblio-classique.
- Freud, S. (2014b). *Introduction à la psychanalyse* (Vol. 2). Biblio-classique.
- Freud, S. (2012). *Pulsions et destin de pulsions*. Payot.
- Freud, S. (1969). *La vie sexuelle*. PUF.
- Genette, G. (1976). *La littérature et l'espace*. Seuil.
- Giust-Desprairies, F. (2009). *L'imaginaire collectif*. Érès.
- Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Gallimard.
- Green, A. (2007). *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ?* Panama.
- Guionnet, C., & Neveu, É. (2014). *Féminins / Masculins*. Armand Colin.
- Jodelet, D. (2003). *Les représentations sociales*. PUF.
- Jung, C. (1966). *Psychologie de l'inconscient* -. Gallimard.
- Lacan, J. (2005). *Le séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*. Seuil.
- Lacan, J. (1998). *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*. Seuil.
- Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Seuil.
- Laing, R. D. (1970). *Le moi divisé*. Stock.
- Lambert, K., & Astor, P.-F. (2011). *Pour en finir avec le conflit des sexes ; un homme sur deux est une femme* -. Éditions du Palio.
- Latour, B. (2006). *Changer de société—Refaire de la sociologie*. La Découverte.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Mitchell, J. (1975a). *Psychanalyse et féminisme*. (Vol. 1). Des femmes-Antoinette Fouque.
- Mitchell, J. (1975b). *Psychanalyse et féminisme*. (Vol. 2). Des femmes-Antoinette Fouque.
- Mitscherlich, M. (1988). *La femme pacifique*. Des femmes-Antoinette Fouque.
- Mitterand, H. (1978). *Le discours du roman*. PUF.

- Pankow, G. (1986). *L'Homme et son espace vécu*. Flammarion.
- Piaget, J. (1977). *Études sociologiques*. Librairie Droz.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et Récit* (Vol. 1). Seuil.
- Riot-Sarcey, M. (2016). *Le Genre en questions*. Créaphis. Ropars-Wuilleumier, M.-C. (2018). Écrire l'espace. In *Écrire l'espace*. Presses universitaires de Vincennes.
- Rouyer, V. (2007). *La construction de l'identité sexuée*. Armand Colin.
- Simonelli, T. (2000). *Lacan. La théorie. Essai de critique intérieure*. Cerf.
- Touraine, A. (2006). *Le Monde des Femme*. Fayard.
- Viart, D., Evrard, F., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations /*. Bordas.
- Zoberman, P., Tomiche, A., & Spurlin, W. J. (2013). *Écritures du corps, Nouvelles perspectives*. Classiques Garnier

Thèses

Sakellariou, D.P. (2011). Approche psychanalytique de la psychose : structure, logique, clinique, éthique. Psychologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II. Français. ffNNT : 2011TOU20100ff. fftel-00690335f

Salih, F. Z. (2007). *La Parole conquise ou l'écriture romanesque au féminin: H. Cixous, M. Duras et N. Sarraute*. Mise en ligne le 14.01.2014. consulté le 22.08.2021.

file:///C:/Users/user/Downloads/La_Parole_conquise_ou_lecriture_romanesq%20(1).pdf

Articles

Anne, D. (2017, mars). *La légitime défense différée et le syndrome de la femme battue feront-ils reculer la violence conjugale ?* [CVFE – Publications -]. Publications en édition permanente. <https://www.cvfe.be/publications/analyses/93-la-legitime-defense-differee-et-le-syndrome-de-la-femme-battue-feront-ils-reculer-la-violence-conjugale>

- Barrère, A., & Martuccelli, D. (2011). Lectures sociologiques du roman : À la croisée de deux projets de connaissance. *Sociologie de l'Art, OPuS* 16(1), 177-210. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-177.htm>
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8(1), 1-27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>
- Bugul, K., Bourget, C., & d'Almeida, I. A. (2003). Entretien avec Ken Bugul. *The French Review*, 77(2), 352-363. <http://www.jstor.org/stable/3132781>
- Chiland, C. (2003). *Le transsexualisme*. Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.chila.2003.01>.
- Corna-Pellegrini, G. (2007). Simone de Beauvoir et Sigmund Freud. *Géographie et cultures*, 64, 73-91. <https://doi.org/10.4000/gc.1469>
- Delourmel C., De la fonction du père au principe paternel, *Bulletin de la spp*, n° 106, 2012.
- Emont, B. (2016). La littérature québécoise dans la mondialisation : Littérature migrante et reconstructions identitaires. *Études canadiennes / Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, 81, 85-104. <https://doi.org/10.4000/eccs.766>
- Etoke, N. (2006). Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : Taxonomie, enjeux et défis. *Codesria Bulletin*, 3 et 4, 43-47.
- Grange, J. (2010). Genre et sexe : Nouvelles catégories épistémologiques des sciences humaines. *Cites*, n° 44(4), 107-121. <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-4-page-107.htm>
- Grenier, L. (1996). On sacrifie une fille. Ruptures et désenchantement dans la relation père/fille. *Filigranne*, 5. <https://spip.telug.ca/filigrane/spip.php?article8>
- Guilhaumou, J. (2012). Autour du concept d'agentivité. *Rives méditerranéennes*, 41, 25-34. <https://doi.org/10.4000/rives.4108>
- Haicault, M. (2012). Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre. *Rives méditerranéennes*, 41, 11-24. <https://doi.org/10.4000/rives.4105>

- Heinich, N. (2015). *La Sociologie à l'épreuve de l'art*. (N° 29). Les impressions nouvelles. <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10565>
- Izcovich, L. (2006). Du Nom-du-Père au père qui nomme. *Champ lacanien*, 3, 23-31. <https://doi.org/10.3917/chla.003.0023>
- Jensen, M. S. (2000). La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine», *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [Online], 11 | 2000, en ligne le 09 Novembre 2007, consulté le 12.10.2020 201. URL: <http://journals.openedition.org/clio/218>; DOI: <https://doi.org/10.4000/clio.218>
- Lalvée, B. (2018). Jean-Jacques Rassial, Fanny Chevalier (sous la direction de). Genre et psychanalyse. La différence des sexes en question. *Figures de la psychanalyse*, n° 35(1), 241-245. <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2018-1-page-241.htm>
- Lang, M.-È. (2012). L'«agentivité sexuelle» des adolescentes et des jeunes femmes : Une définition1. *Recherches féministes*, 24(2), 189-209. <https://doi.org/10.7202/1007759ar>
- Le Talec, J.-Y. (2016). Des Men's Studies aux Masculinity Studies : Du patriarcat à la pluralité des masculinités. *Sociologies*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5234>
- Marignier, N. (2015). L'agentivité en question : Étude des pratiques discursives des femmes enceintes sur les forums de discussion. *Langage et société*, n° 152(2), 41-56. <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2015-2-page-41.htm?contenu=resume>
- Maurais, J. (1986). L'aménagement linguistique du Québec. *Langages*, 21(83), 101-110. <https://doi.org/10.3406/lgge.1986.2499>
- Mieyaa, Y., Rouyer, V., & Blanc, A. L. (2012). La socialisation de genre et l'émergence des inégalités à l'école maternelle : Le rôle de l'identité sexuée dans l'expérience scolaire des filles et des garçons. *L'orientation scolaire et professionnelle*, 41/1, Article 41/1. <https://doi.org/10.4000/osp.3680>
- Naveau, P. (2012). Que sait une femme ?. *La Cause du Désir*, 81, 27-30. <https://doi.org/10.3917/lcdd.081.0027>

Popovic, P. (2011). La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 151-152, 7-38.

<https://doi.org/10.4000/pratiques.1762>

Slama, B. (1981). De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : Différence et institution. *Littérature*, 44(4), 51-71. <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>

https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2702

Tort, M. (2013). La subjectivation patriarcale et la fonction paternelle de refus du féminin. *Revue française de psychanalyse*, 77, 1665-1673.

<https://doi.org/10.3917/rfp.775.1665>

Valat, C. (2009). Maïssa Bey: l'écriture de la révolte. In: Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°60, 2009. Littératures féminines avec et autour de Maïssa Bey. pp. 10-32; doi : <https://doi.org/10.3406/horma.2009.2702>

Van Schendel, M. (2001). Henri Mitterand, Le roman à l'œuvre – genèse et valeurs. *Études littéraires*, 33(1), 229–237. <https://doi.org/10.7202/501287ar>

Sitographie

Abric, J.C. (1987). *Coopération, compétition et représentations sociales*. Cousser : Delval. <https://nantilus.univ>

Amossy, R. (2009), « La “socialité” du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », dans *Carrefours de la sociocritique*, sous la direction d'Anthony Glinoeur, site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l->, page consultée le 25 septembre 2020.

Graber, J.L. (1983). La forclusion du Nom du Père. Reproduite par le site Psychiatrie Infirmière.

<http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychologie/psychologie/forclusion.htm>

Guène, F. (2020, 09 11). Faïza Guène : « Ce livre est l'histoire de nos parents, un hommage aussi ». (H. Mechaï, Intervieweur). Le point.

https://www.lepoint.fr/afrique/faiza-guene-ce-livre-est-l-histoire-de-nos-parents-un-hommage-aussi-11-09-2020-2391431_3826.php

Kristeva. J. (2000). « *Roméo et Juliette* ou l'amour hors la loi », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 01 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/596> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.596>

Lanteri-Laura G et Tevissen R, EMC de Psychiatrie, Les psychoses délirantes chroniques en dehors de la schizophrénie. 1997, 37-299 D10.
<http://psyfontevraud.free.fr/cours/278-delires.htm>

Larousse.fr. <http://www-santé-sur-le-net-com.cdn.Amproject.org/v/s/www.sante-sur-le-net.com/maladies/psychitrie/psychose/> consulté le 15/10/2021

Leleu, A. (2015), « Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 10 septembre 2015, consulté le 26 mars 2021.
RL : <http://journals.openedition.org/lectures/18827> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.18827>

Rabain, J.-F. (2010). Freud ou Winnicott ? La place du père et de la mère dans la construction psychique. *Mag Philo*. Consulté le 12 février 2019.
<http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=27>

Ropars-Wuilleumier, M.-C. (2018). Écrire l'espace. In *Écrire l'espace*. Presses universitaires de Vincennes. Consulté le 15 janvier 2020.
<http://books.openedition.org/puv/1736>

Salamanca-Ávila, M , F. (2013) , Transformation de la représentation des concepts scientifiques en écologie chez des étudiants de l'enseignement supérieur", *RDST* [Online], 8 | 2013, Online since 17 February 2016, connection on 02 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rdst/815>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rdst.815>

<https://partageonsleco.com/2019/11/06/lhabitus-pierre-bourdieu-fiche-concept/>

Dictionnaires

Le grand Larousse encyclopédique. (2007). Volume 1.

Le grand Larousse encyclopédique. (2007). Volume 2.

Dictionnaire des grands écrivains de langue française. (2012). Le Robert.

Delphy Ch., 2000, « Patriarcat », in Hirata, H. *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, pp. 141-146.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| SOMMAIRE..... | 4 |
| INTRODUCTION GENERALE | 6 |
| PREMIERE PARTIE : DES FEMMES – AUTEURES ET LEUR(S) ECRITURE(S) | 16 |
| INTRODUCTION DE LA 1 ^{ERE} PARTIE..... | 17 |
| CHAPITRE I : AUTEURES ET ŒUVRES..... | 19 |
| INTRODUCTION | 20 |
| I. ANNE HEBERT : LE FEMINISME LITTERAIRE | 21 |
| I.1. BIBLIOGRAPHIE D’ANNE HEBERT | 22 |
| I.1.1. Romans | 22 |
| I.1.2. Recueils de poésie..... | 23 |
| I.1.3. Nouvelles..... | 23 |
| I.1.4. Pièces théâtrales | 23 |
| I.2. ŒUVRES ANALYSEES D’ANNE HEBERT | 23 |
| I.2.1. <i>Les chambres de bois</i> | 24 |
| I.2.2. <i>Les fous de Bassan</i> | 25 |
| I.2.3. De la déception à l’émancipation | 26 |
| II. HELENE CIXOUS : UN FEMINISME THEORIQUE | 27 |
| II.1. BIBLIOGRAPHIE D’HELENE CIXOUS..... | 28 |
| II.1.1. Romans | 28 |
| II.1.2. Théâtre..... | 30 |
| II.1.3. Essais | 30 |
| II.2. ŒUVRES ANALYSEES D’HELENE CIXOUS..... | 31 |
| II.2.1. <i>Dedans</i> | 32 |
| II.2.2. <i>Souffles</i> | 32 |
| I.2.3. Une vie spatio-temporelle | 33 |
| III. KEN BUGUL : UNE VIE DE FEMME | 34 |
| III.1. BIBLIOGRAPHIE DE KEN BUGUL | 35 |
| III.1.1. Romans | 35 |
| III.1.2. Nouvelles..... | 36 |
| III.2. ŒUVRES ANALYSEES DE KEN BUGUL..... | 36 |
| III.2.1. <i>Le baobab fou</i> | 36 |
| III.2.2. <i>Cendre et braises</i> | 37 |
| III.2.3. <i>Riwan ou le chemin de sable</i> | 38 |
| III.2.4. Trilogie d’une quête identitaire | 38 |
| IV. MAÏSSA BEY : UNE SOCIETE DE FEMMES | 39 |
| IV.1. BIBLIOGRAPHIE DE MAÏSSA BEY..... | 40 |
| IV.1.1. Romans | 40 |
| IV.1.2. Nouvelles, poésie et autres textes publiés | 41 |
| IV.2. ŒUVRES ANALYSEES DE MAÏSSA BEY | 42 |
| IV.2.1. <i>Au commencement était la mer</i> | 42 |
| IV.2.2. <i>Cette fille-là</i> | 43 |
| IV.2.3. <i>Nulle autre voix</i> | 43 |
| IV.2.4. Voix et voies féminines | 44 |
| V. FAÏZA GUENE : UNE FEMME EN DEVENIR | 45 |
| V.1. BIBLIOGRAPHIE DE FAÏZA GUENE | 46 |
| V.2. ŒUVRES ANALYSEES DE FAÏZA GUENE | 47 |

| | |
|--|-----------|
| V.2.1. <i>Kiffe Kiffe demain</i> | 47 |
| V.2.2. <i>Un homme ça ne pleure pas</i> | 47 |
| V.2.3. Autrement dit | 48 |
| CONCLUSION | 49 |
| CHAPITRE II : L'ECRITURE FEMININE | 51 |
| INTRODUCTION | 52 |
| I. L'ECRITURE FEMININE | 53 |
| I.1. L'ECRIT FEMININ : ENTRE LE FEMININ ET LE MASCULIN | 54 |
| I.1.1. Ecrire pour se dire | 54 |
| I.1.2. Ecrire pour s'affirmer | 55 |
| I.2. DEUX THEORICIENNES DU FEMININ | 56 |
| I.2.1. Conception de Simone de Beauvoir | 56 |
| I.2.1.1. La femme : un objet d'incarnation | 56 |
| I.2.1.2. Féminin perdu | 57 |
| I.2.1.3. Enjeux de l'écriture féminine | 58 |
| I.2.1.4. L'écrit au féminin | 59 |
| I.2.1.4.1. Les obstacles d'écriture | 60 |
| I.2.1.4.2. Dépassement de soi | 60 |
| I.2.1.4.3. Détachement de l'homme | 61 |
| I.2.2. Conception d'Hélène Cixous | 62 |
| I.2.2.1. Révolte | 63 |
| I.2.2.2. Nécessité d'écriture | 63 |
| I.2.2.3. Vivre par l'écriture | 64 |
| I.2.2.4. L'écriture dans la différence | 65 |
| II.2.2.4.1. Produire au présent | 65 |
| II.2.2.4.2. L'écriture du corps | 66 |
| II. D'HEBERT A GUENE : UNE HISTOIRE DE FEMMES | 67 |
| II.1. ANNE HEBERT : UNE REVOLUTION FEMININE | 68 |
| II.1.1. Une plume pour la révolution | 69 |
| II.1.1.1. Préservation identitaire | 69 |
| II.1.1.2. Un bouleversement socio-littéraire | 70 |
| II.1.2. Destins de femmes : une écriture féminine | 72 |
| II.1.2.1. L'affrontement du patriarcat | 72 |
| II.1.2.2. Le corps dans le texte | 73 |
| II.2. HELENE CIXOUS : LE POIDS DU CORPS | 74 |
| II.2.1. Ecrire : un acte de puissance | 74 |
| II.2.2. Textes de femmes | 75 |
| II.2.3. Ecrire contre la mort | 76 |
| II.3. KEN BUGUL : UN PARCOURS DE FEMME | 78 |
| II.3.1. L'écriture révolutionnaire | 78 |
| II.3.2. Agir ou mourir | 79 |
| II.3.3. Ecriture sans tabous | 80 |
| II.4. MAÏSSA BEY : LA VOIX DES FEMMES | 80 |
| II.4.1. Une voix contre le silence | 81 |
| II.4.2. L'écriture : un acte de sauvetage | 82 |
| II.4.3. La voix féminine dans L'une et l'autre | 82 |
| II.4.3.1. La voix de toutes les autres | 83 |
| II.4.3.2. Franchir le monde masculin | 83 |
| II.4.3.3. Voix personnelle, voix commune | 84 |
| II.5. FAÏZA GUENE : UNE NOUVELLE GENERATION DE FEMMES | 85 |
| II.5.1. La voix de la cité | 86 |
| II.5.2. Littérature populaire | 87 |
| CONCLUSION | 87 |
| CONCLUSION DE LA 1 ^{ERE} PARTIE | 90 |

| | |
|--|-----------|
| DEUXIEME PARTIE : LECTURE PSYCHANALYTIQUE | 91 |
| INTRODUCTION DE LA 2 ^{EME} PARTIE | 92 |
| CHAPITRE III : SYMBOLIQUE DES ESPACES | 93 |
| INTRODUCTION | 94 |
| I. DES ESPACES AU FEMININ..... | 95 |
| I.1. LES ESPACES CLOS CHEZ MAÏSSA BEY | 96 |
| I.1.1. Des espaces d'enferment et de libération | 96 |
| I.1.1.1. Un bonheur solitaire | 96 |
| I.1.1.2. Un regard pour l'évasion | 97 |
| I.1.1.3. Une chambre pour se cacher | 98 |
| I.1.1.4. Un microcosme | 99 |
| I.1.2. Un refuge pour des exclues..... | 100 |
| I.1.2.1. Une identité incertaine | 101 |
| I.1.2.2. Des destins brisés par le Masculin | 101 |
| I.1.3. Un lieu du crime | 103 |
| I.1.3.1. Une femme délaissée..... | 104 |
| I.1.3.2. Vers un syndrome de la femme battue | 105 |
| I.2. ESPACES ET POUVOIR CHEZ ANNE HEBERT..... | 106 |
| I.2.1. Une dimension spatiale..... | 106 |
| I.2.1.1. Fenêtre sur l'âme | 106 |
| I.2.1.2. Un autre enfermement..... | 107 |
| I.2.1.3. Un lieu pour s'affranchir | 108 |
| I.2.1.4. Un lieu pour s'isoler | 109 |
| I.2.2. Des rapports Masculin/Féminin | 110 |
| I.2.2.1. Des espaces de domination/soumission..... | 110 |
| I.2.2.2. Une terre d'hommes..... | 111 |
| I.2.2.3. Un rapport de domination | 112 |
| I.2.2.4. Des rapports de force | 113 |
| I.3. DES ESPACES ET DES CORPS CHEZ HELENE CIXOUS | 115 |
| I.3.1. Le dedans | 116 |
| I.3.1.1. Le refuge du père..... | 117 |
| I.3.1.2. Une protection du dedans | 118 |
| I.3.1.3. Un espace féminin | 119 |
| I.3.1.4. Un espace de vie | 121 |
| I.3.1.5. Un espace d'errance | 121 |
| I.3.2. Corps vs espace | 123 |
| I.3.2.1. Spatialité du corps | 123 |
| I.3.2.2. Des gestes écrits | 124 |
| I.3.2.3. Un espace de rêve et de création | 125 |
| I.4. ESPACES ET VOIX CHEZ FAÏZA GUENE | 126 |
| I.4.1. Entre deux "bleds" | 126 |
| I.4.1.1. Une terre d'accueil..... | 127 |
| I.4.1.2. Une terre des origines..... | 127 |
| I.4.1.3. Des espaces identitaires | 128 |
| I.4.2. Des espaces délimitant le rapport Féminin/Masculin..... | 129 |
| I.4.2.1. Un espace usurpé | 129 |
| I.4.2.2. Un extérieur souhaité | 130 |
| I.4.2.3. Des départs | 132 |
| I.5. DES ESPACES ET DES HOMMES CHEZ KEN BUGUL..... | 134 |
| I.5.1. Au commencement était le village | 135 |
| I.5.1.1. Des espaces de silence et de bruit..... | 136 |
| I.5.1.2. Un non-lieu | 137 |
| I.5.1.3. Une terre promise..... | 138 |
| I.5.1.4. Des espaces clos de déception..... | 139 |
| I.5.2. Terres de Blancs | 141 |
| I.5.2.1. Une issue libératrice | 141 |
| I.5.2.2. Le narcissisme d'un homme..... | 143 |
| I.5.2.2.1. Un fils et sa mère | 143 |

| | |
|--|------------|
| I.5.2.2.2. Un homme et ses femmes | 144 |
| I.5.2.3. Un retour aux origines | 146 |
| I.5.2.3.1. Un lieu pour se retrouver | 146 |
| I.5.2.3.2. Un harem africain | 147 |
| I.5.2.3.3. Une femme pour tout changer | 149 |
| I.5.2.4. Des espaces évocateurs | 150 |
| I.5.2.4.1. D'un lieu à un autre | 151 |
| I.5.2.4.2. Un nouvel ordre | 152 |
| II. DES LECTURES LATENTES..... | 154 |
| II.1. D'ENFERMEMENT ET D'OUVERTURE | 154 |
| II.2. SYMBOLIQUE DE LA CHAMBRE | 155 |
| II.3. LA NATURE LIBERATRICE | 159 |
| II.4. VERS UN COMPLEXE DE CASTRATION | 162 |
| II.4.1. Fondements théoriques | 162 |
| II.4.2. Solaire vs Nocturne | 163 |
| CONCLUSION | 166 |
| CHAPITRE IV : L'INTIME DANS LE FEMININ/MASCULIN | 169 |
| INTRODUCTION | 170 |
| I. L'INTIMITE AU FEMININ | 170 |
| I.1. UNE PASSIVITE ŒDIPIENNE | 170 |
| I.2. L'ŒDIPE DU COTE DE LA FILLE | 172 |
| I.2.1. Des troubles liés à l'Œdipe non résolu | 173 |
| I.2.2. Fonction du père | 174 |
| I.2.2.1. La loi du père | 175 |
| I.2.2.2. Œdipe et patriarcat | 176 |
| II. L'INTIME AU NOM-DU-PERE..... | 177 |
| II.1. FEMININ/MASCULIN ET VIOLENCES CHEZ ANNE HEBERT | 178 |
| II.1.1. L'intimité : entre domination et soumission | 179 |
| II.1.1.1. Un interdit féminin | 180 |
| II.1.1.2. Un masculin attractif | 180 |
| II.1.1.3. Deux violences | 181 |
| II.1.2. L'intime entre violence et jalousie | 181 |
| II.1.2.1. Une jalousie féminine | 182 |
| II.1.2.2. Figures féminines de l'intimité | 183 |
| II.1.3. L'intime entre réalité et transgression | 183 |
| II.1.3.1. Une créativité féminine | 183 |
| II.1.3.2. Une transgression féminine | 184 |
| II.1.4. L'intime entre devoir et pouvoir | 185 |
| II.1.4.1. Un devoir | 185 |
| II.1.4.2. Un pouvoir | 186 |
| II.2. CORPS DE REVOLTE CHEZ KEN BUGUL | 187 |
| II.2.1. L'intimité comme quête d'identité | 188 |
| II.2.1.1. Une quête irréalisable | 188 |
| II.2.1.2. Quête de Soi et conséquences | 189 |
| II.2.2. Une rébellion intime | 189 |
| II.2.2.1. Une origine qui persiste | 189 |
| II.2.2.2. Ecrire pour transgresser | 190 |
| II.3. UN AUTRE REGARD SUR L'INTIME CHEZ FAÏZA GUENE | 191 |
| II.3.1. Départ d'un père | 191 |
| II.3.1.1. Une mère qui remplace un père | 192 |
| II.3.1.2. Une fille non-désirée | 193 |
| II.3.1.3. Un père de substitution | 194 |
| II.3.2. Une femme en devenir | 195 |
| II.3.2.1. Différents mais égaux | 195 |
| II.3.2.2. Un autre regard sur le masculin | 196 |

| | |
|--|------------|
| II.4. DES CORPS TEXTUELS CHEZ HELENE CIXOUS..... | 197 |
| II.4.1. Un père : Le premier masculin | 198 |
| II.4.1.1. Une obsession scripturale..... | 198 |
| II.4.1.2. Une femme sans voix..... | 199 |
| II.4.1.3. Un corps féminin..... | 200 |
| II.4.1.4. Féminin/Masculin freudien..... | 200 |
| II.4.2. Ecrire un corps textuel | 202 |
| II.4.2.1. Ecrire le Soi et l'Autre | 202 |
| II.4.2.2. Résister par les mots..... | 202 |
| II.4.3. L'imago paternel | 203 |
| II.4.3.1. Un père toujours vivant | 203 |
| II.4.3.2. Fonction du père..... | 204 |
| II.5. INTIME ET VIOLENCES CHEZ MAÏSSA BEY..... | 205 |
| II.5.1. Au commencement était la perte | 206 |
| II.5.1.1. Sans hommes..... | 206 |
| II.5.1.2. En attendant la vie | 207 |
| II.5.1.3. Du silence aux maux | 208 |
| II.5.2. De violence et de marginalisation..... | 209 |
| II.5.2.1. Tout est tabou..... | 209 |
| II.5.2.2. Violence masculine | 210 |
| III. DES TROUBLES FEMININS..... | 212 |
| III.1. L'ABSENCE DU PERE : UNE IMAGE OBSEDANTE | 212 |
| III.2. DES NEVROSES SOUS-JACENTES..... | 215 |
| III.2.1. Ken Bugul : D'un père à un autre | 215 |
| III.2.2. Faiza Guène : Se reconstruire dans l'absence..... | 218 |
| III.2.3. Maïssa Bey : Une solution néfaste | 219 |
| III.2.4. Hélène Cixous : Le maintien du père..... | 219 |
| III.2.5. Anne Hébert : La force au féminin | 220 |
| III.3. RAPPORT FEMININ/MASCULIN DANS L'ORDRE DE L'INTIME | 222 |
| CONCLUSION | 223 |
| CONCLUSION DE LA 2 ^{EME} PARTIE..... | 224 |
| TROISIEME PARTIE : LECTURE SOCIOLOGIQUE..... | 226 |
| INTRODUCTION DE LA 3 ^{EME} PARTIE | 227 |
| CHAPITRE V : ENTRE GENRE ET AGENTIVITE | 228 |
| INTRODUCTION | 229 |
| I. DU BIOLOGIQUE AU GENDER | 230 |
| I.1. ON NE NAIT PAS FEMME, ON LE DEVIENT | 231 |
| I.2. UNE POLEMIQUE GENREE | 233 |
| I.2.1. Femelle et Féminin..... | 233 |
| I.2.2. La différence biologique..... | 233 |
| I.2.3. Socialisation et genre..... | 234 |
| I.2.3.1. Rôle de la famille..... | 234 |
| I.2.3.2. Le genre : une affaire de culture..... | 234 |
| I.3. REPRESENTATIONS SYMBOLIQUES DU GENRE | 236 |
| I.3.1. Traits féminins et masculins..... | 237 |
| I.3.2. Les garçons ne font pas cela | 238 |
| II. DOMINATION MASCULINE ET PATRIARCAT | 239 |
| II.1. LA DIVISION HOMME/FEMME | 241 |
| II.2. LA CONSTRUCTION DU CORPS SOCIAL | 242 |
| II.3. RELATION HOMME/FEMME..... | 242 |
| II.4. UN MODELE DE TOUTES LES DIVISIONS | 244 |
| III. LA DIMENSION SOCIOLOGIQUE..... | 245 |

| | |
|---|------------|
| III.1. LA SOCIALITE D'UN TEXTE LITTERAIRE | 245 |
| III.2. L'ŒUVRE ENTRE INERTIE ET VIE | 246 |
| III.3. L'AGENTIVITE | 247 |
| III.4. IMAGINAIRE SOCIAL ET REPRESENTATIONS | 248 |
| IV. L'AGENTIVITE DU FEMININ : VERS UNE AFFIRMATION DE SOI..... | 249 |
| IV.1. FAÏZA GUENE : LA FORCE D'UNE FEMME | 249 |
| IV.1.1. Le naturel : source de souffrance | 250 |
| IV.1.2. Le Mektoub..... | 250 |
| IV.1.3. Prendre son destin en main..... | 251 |
| IV.1.4. Etre libre | 253 |
| IV.1.5. Une femme affirmée..... | 254 |
| IV.2. KEN BUGUL : LES VISAGES DU POUVOIR | 255 |
| IV.2.1. La Mère : servir et donner | 256 |
| IV.2.2. Un homme : source du mal..... | 257 |
| IV.2.3. Se reconstruire autrement..... | 259 |
| IV.2.4. Une autre conception du Féminin/Masculin | 259 |
| IV.2.5. Une prise de conscience | 260 |
| IV.3. ANNE HEBERT : PAYS DE FEMMES..... | 263 |
| IV.3.1. Changement de statut | 263 |
| IV.3.2. Agir face à la déception | 264 |
| IV.4. MAÏSSA BEY : DES MAUX FEMININS A DIRE | 266 |
| IV.4.1. Le pensionnaire : un lieu d'expression..... | 266 |
| IV.4.2. Histoire d'une victime..... | 267 |
| IV.4.3. Dénonciation et déplacement | 268 |
| IV.4.4. Désir et libération | 269 |
| IV.5. HELENE CIXOUS : LE POUVOIR DU CORPS..... | 270 |
| IV.5.1. Le corps : un moyen d'être actif | 271 |
| IV.5.2. Agentivité du corps | 271 |
| IV.5.3. Corps d'égalité | 272 |
| V. UN UNIVERS COMMUN | 273 |
| V.1. UNE FEMME AU FOYER | 274 |
| V.2. UN MONDE DIVISE | 275 |
| V.3. LA POLYGAMIE | 277 |
| V.4. UNE AGENTIVITE COMMUNE | 279 |
| CONCLUSION | 281 |
| CHAPITRE VI : LA SOCIALIZATION DES IDENTITES FEMININES..... | 283 |
| INTRODUCTION | 284 |
| I. REPRESENTATIONS ET CONSTRUCTIONS DES IDENTITES FEMININES | 285 |
| I.1. LA REPRESENTATION SOCIALE | 285 |
| I.2. L'IDENTITE..... | 286 |
| I.2.1. Paramètres identitaires..... | 287 |
| I.2.2. Identité du genre..... | 287 |
| II. LA SOCIALIZATION | 289 |
| II.1. PROCESSUS DE SOCIALIZATION | 291 |
| II.2. TYPES DE SOCIALIZATION | 292 |
| II.3. SOCIALIZATION DU GENRE..... | 293 |
| II.4. SOCIALIZATION ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE..... | 294 |
| III. DES MODELES FEMININS : ENTRE IMMUTABILITE ET CHANGEMENT | 296 |
| III.1. DEUX GENERATIONS DE FEMMES CHEZ FAÏZA GUENE | 296 |
| III.1.1. Une structure familiale | 296 |

| | |
|--|------------|
| III.1.2. Des identités féminines..... | 297 |
| III.1.3. Entre Mère et Fille | 298 |
| III.1.3.1. Une mère traditionaliste..... | 299 |
| III.1.3.2. Deux modèles de filles | 299 |
| III.1.3.2.1. Une fille rebelle..... | 300 |
| III.1.3.2.2. Une fille obéissante..... | 302 |
| III.1.4. Socialisation des enfants..... | 303 |
| III.1.4.1. Autres mœurs | 303 |
| III.1.4.2. Un entredeux | 304 |
| III.1.4.3. Tout quitter | 305 |
| III.1.4.4. Chacune heureuse à sa manière | 306 |
| III.1.4.5. Du côté du garçon..... | 307 |
| III.2. UNE QUETE FEMININE CHEZ KEN BUGUL..... | 308 |
| III.2.1. Une femme entretenue | 308 |
| III.2.2. Une femme respectée..... | 309 |
| III.2.3. Une socialisation solitaire | 310 |
| III.2.3.1. Une famille démissionnaire | 311 |
| III.2.3.2. Une école discriminante | 312 |
| III.2.3.2.1. Un modèle rejeté | 312 |
| III.2.3.2.2. Les uns et les autres..... | 312 |
| III.3. DES FEMMES FACE AU POUVOIR CHEZ ANNE HEBERT | 315 |
| III.3.1. Le premier féminin..... | 315 |
| III.3.2. Une fille n'égale pas un garçon | 317 |
| III.3.2.1. Un garçon garant du bonheur..... | 317 |
| III.3.2.2. Une force masculine | 318 |
| III.3.3. Une folie masculine..... | 320 |
| III.4. DES FEMMES VICTIMES CHEZ MAÏSSA BEY..... | 321 |
| III.4.1. Une société qui juge..... | 321 |
| III.4.2. Une autorité masculine..... | 321 |
| III.4.2.1. Un frère qui surveille | 322 |
| III.4.2.2. Un homme qui dispose d'elle | 323 |
| III.4.3. La mort pour seule solution | 324 |
| III.4.3.1. Des conséquences au féminin..... | 324 |
| III.4.3.2. Se cacher..... | 325 |
| III.4.3.3. Tout quitter | 326 |
| III.4.4. Tuer ou être tuée | 327 |
| III.4.4.1. Un milieu hors normes..... | 328 |
| III.4.4.2. Une violence omniprésente..... | 329 |
| III.5. LA FEMME A PART ENTIERE CHEZ HELENE CIXOUS | 330 |
| III.5.1. Homme-Femme | 331 |
| III.5.2. Une femme libre | 332 |
| IV. UNE HISTOIRE UNIVERSELLE | 333 |
| IV.1. UN CORPS QUI CHERCHE LA RECONNAISSANCE ET LA LIBERTE | 333 |
| IV.2. ENTRE RESIGNATION ET REVOLTE | 334 |
| IV.3. LA QUETE D'UNE IDENTITE PROPRE | 335 |
| IV.3.1. Une affirmation de Soi..... | 335 |
| IV.3.2. Des figures parentales | 337 |
| IV.3.3. Une mort..... | 338 |
| CONCLUSION | 340 |
| CONCLUSION DE LA 3 ^{EME} PARTIE..... | 342 |
| CONCLUSION GENERALE | 344 |
| REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES..... | 354 |
| TABLE DES MATIERES..... | 364 |

Résumé :

La présente thèse analyse un corpus qui regroupe des romans francophones des auteures : Anne Hébert, Faiza Guène, Ken Bugul, Hélène Cixous et Maïssa Bey et qui abordent le sujet de la conception du rapport Féminin/Masculin. Nous proposons une lecture qui allie psychanalyse et sociologie afin de saisir au mieux les stratégies scripturales chez des romancières appartenant à des sphères géographiques et culturelles différentes et qui ont recours à la littérature pour dire la femme et sa situation. L'approche psychanalytique a permis l'interprétation symbolique des espaces des romans ainsi que l'intimité féminine, la relation fille-père et les troubles qui peuvent découler de la socialisation de la fille dans un système qui privilégie la différence biologique, tel que le patriarcat. La lecture sociologique mettant en exergue le genre, l'agentivité et la socialisation des identités féminines a favorisé la prise en compte des statuts, des évolutions ainsi que l'intégration de la gente féminine dans des contextes sociaux différents.

Mots clés : Anne Hébert, Faiza Guène, Ken Bugul, Hélène Cixous, Maïssa Bey, Littérature francophone, Féminin, Masculin, Psychanalyse, Sociologie.

المخلص:

تحلل الأطروحة الحالية مجموعة من الروايات الناطقة بالفرنسية للمؤلفين: أن هيبير ، فايزة جين ، كين بوجول ، هيلين سيكسوس ، مايسا باي والتي تتناول موضوع مفهوم العلاقة الأنثى / الذكر. نحن نقدم قراءة تجمع بين التحليل النفسي وعلم الاجتماع من أجل فهم أفضل للاستراتيجيات الكتابية للروائيات اللواتي ينتمون إلى مجالات جغرافية وثقافية مختلفة والذين يلجؤون إلى الأدب ليخبروا عن المرأة ووضعها. سمح نهج التحليل النفسي بالتفسير الرمزي لمساحات الروايات وكذلك العلاقة الحميمة الأنثوية والعلاقة بين الأب والابنة والاضطرابات التي يمكن أن تنشأ من التنشئة الاجتماعية للابنة في نظام يفضل الاختلاف البيولوجي ، مثل الأبوية. عززت القراءة الاجتماعية التي تسلط الضوء على النوع الاجتماعي والوكالة والتنشئة الاجتماعية للهويات الأنثوية النظر في الأوضاع والتطورات وكذلك دمج النساء في السياقات الاجتماعية المختلفة.

الكلمات المفتاحية: أن هيبير ، فايزة جين ، كين بوجول ، هيلين سيكسوس ، مايسا باي ، الأدب الفرنكوفوني ، المؤنث ، المذكر ، التحليل النفسي ، علم الاجتماع.

Abstract :

The present thesis analyzes a corpus which brings together the French-speaking novels of the authors: Anne Hébert, Faiza Guène, Ken Bugul, Hélène Cixous and Maïssa Bey and which address the subject of the conception of the Feminine / Masculine relationship. We offer a reading that combines psychoanalysis and sociology in order to better understand the scriptural strategies of novelists belonging to different geographical and cultural spheres and who have recourse to literature to tell about women and their situation. The psychoanalytic approach allowed the symbolic interpretation of the spaces of the novels as well as the feminine intimacy, the daughter-father relationship and the disorders that can arise from the socialization of the daughter in a system that favors biological difference, such as the patriarchy. The sociological reading highlighting gender, agency and the socialization of female identities has fostered the consideration of statuses, developments as well as the integration of women in different social contexts.

Keywords: Anne Hébert, Faiza Guène, Ken Bugul, Hélène Cixous, Maïssa Bey, Francophone literature, Feminine, Masculine, Psychoanalysis, Sociology.

