

**UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS - MOSTAGANEM**  
**Faculté des Langues Étrangères**  
**Département de Français**

**THÈSE DE DOCTORAT ES SCIENCES DE LANGUE FRANÇAISE**  
**Option : Sciences des textes littéraires**

**Intitulé :**

**L'ÉCRITURE DU CORPS**  
**CAS DES ROMANS DE VIOLETTE LEDUC, HÉLÈNE**  
**CIXOUS, ASSIA DJEBAR ET MALIKA MOKEDDEM**

**Thèse préparée et présentée par :**

**Aïcha SIDI YACOUB**

**Sous la direction de :**

**Prof. Belabbes BOUTERFAS**

**Jury :**

**Présidente : BECHELAGHEM Samira, Professeur, Université Abdelhamid Ibn Badis  
Mostaganem**

**Rapporteur : BOUTERFAS Belabbes, Professeur, Centre Universitaire Ain-Témouchent**

**Examineur : AIT MENGUELLAT Salah, MCA, Université Oran 2**

**Examineur : BENCHEHIDA Mansour, MCA, Université Abdelhamid Ibn Badis  
Mostaganem**

**Examineur : OUARDI Brahim, Professeur, Université Moulay Tahar Saida**

**Examineur : TIRENIFI Mohamed El Badr, MCA, Université Abdelhamid Ibn Badis  
Mostaganem**

**Année Universitaire : 2017-2018**

## Remerciements

J'adresse mes chaleureux remerciements à mon directeur de recherche, Monsieur le Professeur BOUTERFAS Belabbès pour la confiance qu'il m'a témoigné et son aide inestimable.

Mes remerciements les plus affectueux vont à mon ancienne directrice de recherche Madame la Professeure BENDJELID Faouzia qui a guidé patiemment mes pas dans la recherche scientifique depuis la première année du Magistère. Sa disponibilité et sa confiance indéfectible en mes capacités, ont rendu les difficultés qui ont semé mon parcours moins pénibles.

Je tiens à témoigner ma gratitude et mon profond respect aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'examiner ma thèse : Pr. Samira BECHELAGHEM, Pr., OUARDI Brahim, Dr. Salah AÏT MENGUELLAT, Dr. Mansour BENCHEHIDA et Dr. Mohamed El Badr TIRENIFI.

Je tiens à remercier vivement, pour sa générosité intellectuelle et ses conseils judicieux, Madame la Professeure SETTI Nadia, co-responsable du Département Etudes de genre de l'Université Paris 8.

Ma reconnaissance va enfin à mes collègues et amis pour leurs encouragements sincères : Mr BRAHIM Tayeb, Mme TGHILI Fatima, Mme BENBASSAL Souade, Mme IKHLEF Nadia, Mme GHERBI Karima et Mme ISSAD Djawida.

## Dédicace

À mon père, cet homme qui m'a tout donné : un amour incommensurable, une éducation raffinée, le goût des belles choses, un savoir toujours en mouvement et la noblesse du cœur

À ma mère, la femme aimante et intelligente, qui, malgré les épreuves, a su m'offrir la vie d'une femme émancipée

À mes frères qui ont toujours cru en moi

« Défi, difficultés variées, intérêt maintenu »

**Messenger anonyme**

« La montagne n'est pas aussi haute

Que de choses incroyables

On pourrait voir et apprécier de son sommet infatigable »

**S.-Y. B.**

# Sommaire

<b>INTRODUCTION GENERALE</b>	1
<b>PARTIE I : LE CORPS SE FAIT SENS</b>	9
<b>Chapitre I</b> <b>Du corps et de la femme</b>	11
1. Le corps en question	11
2. De l'éprouvé corporel à la venue à l'écriture	34
<b>Chapitre II</b> <b>Le corps au seuil de la fiction</b>	57
1. Les seuils malheureux chez Violette Leduc	58
2. Les seuils improbables chez Hélène Cixous	66
3. Les seuils convaincants chez Assia Djébar	72
4. Les seuils rebelles chez Malika Mokeddem	86
<b>Problématique du corps et image textuelle</b>	96
<b>Conclusion</b>	99
<b>PARTIE II : LE CORPS A L'ŒUVRE</b>	101
<b>Chapitre I</b> <b>La reconquête du regard</b>	102
1. Le regard chez Violette Leduc	103
2. Le regard chez Hélène Cixous	111
3. Le regard chez Assia Djébar	120
4. Le regard chez Malika Mokeddem	128
<b>Chapitre II</b> <b>La présence de la femme dans l'espace</b>	138
1. Le traitement de l'espace chez Violette Leduc	139

2. Le traitement de l'espace chez Hélène Cixous	148
3. Le traitement de l'espace chez Assia Djébar	157
4. Le traitement de l'espace chez Malika Mokeddem	167
<b>Corps féminin, authenticité du regard et reconquête des espaces interdits</b>	177
<b>Conclusion</b>	182
<b>PARTIE III : POUR UNE PAROLE DIFFERENTE SUR LE CORPS</b>	184
<b>Chapitre I</b>	186
<b>Quel personnage pour quel corps ?</b>	
1. Le traitement du personnage chez Violette Leduc	186
2. Le traitement du personnage chez Hélène Cixous	195
3. Le traitement du personnage chez Assia Djébar	204
4. Le traitement du personnage chez Malika Mokeddem	213
<b>Chapitre II</b>	222
<b>Corps féminin, langage et écriture</b>	
1. <i>L'Affamée</i> , pour une écriture corporelle	223
2. <i>Le Troisième corps</i> ou comment affranchir le corps écrit ?	232
3. <i>Vaste est la prison</i> ou comment échapper de la prison des mots ?	242
4. <i>L'Interdite</i> ou l'effraction de l'écriture	251
<b>Personnage et stylistique du corps en fragments</b>	258
<b>Conclusion</b>	265
<b>CONCLUSION GENERALE</b>	267
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	275

# **INTRODUCTION GENERALE**

## INTRODUCTION GENERALE

Notre projet de recherche s'origine dans un travail réalisé en mémoire de Magistère dans lequel nous avons consacré un chapitre entier à l'étude de l'écriture du corps dans *Enfance* de Nathalie Sarraute. Nous avons remarqué que le corps chez cette femme qui écrit, revêt une importance majeure, il se veut un espace d'où peut se dire l'intériorité et ses manifestations. Dans cette entreprise, les formes romanesques traditionnelles étant caduques, la fiction sarrautienne investit au fil de l'espace scripturaire des procédés qui font désagrégier le personnage, ce parangon de la littérature réaliste, pour en faire juste un corps décomposé, polymorphe, incarnation représentative du sujet que nous sommes.

Notre recherche se focalise, donc, sur l'étude comparative de l'écriture du corps dans deux expressions littéraires des femmes appartenant à deux aires culturelles différentes du XX siècle, française et algérienne. Dans un souci de représentativité, nous avons opté pour deux romans pour chaque expression féminine qui est soumise à notre analyse :

- 1- *L'Affamée*, Violette Leduc (1948)  
*Le Troisième corps*, Hélène Cixous (1970)
- 2- *Vaste est la prison*, Assia Djébar (1995)  
*L'Interdite*, Malika Mokeddem (1993)

Notre choix pour les romans que nous analysons ici, relève d'une préférence pour les écrivaines qui les ont fait naître. V. Leduc et H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem, ont en commun la détermination d'écrire différemment car le corps fictionnel qu'elles adoptent est, à la fois, un lieu d'expression, de revendications scripturaires, sociales, culturelles et politiques.

Il ne faut pas oublier que ces écrivaines s'affirment dès le début de leurs parcours littéraires comme réfractaires à l'égard d'une l'écriture romanesque consacrée. Violette Leduc est considérée comme l'une des écrivaines les plus téméraires dans l'écriture de la sexualité du personnage à l'époque de l'après-guerre. En effet, en mettant en scène le corps du personnage homosexuel, Violette Leduc instille un discours subversif sur les sociétés



## INTRODUCTION GENERALE

occidentales qui s'acharnent à étouffer l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus authentique. Le personnage est ainsi convié à se manifester intensément à travers une « énonciation corporelle » vivace et véritable. Il en est de même chez Hélène Cixous dont la réflexion sur la littérature s'imprègne de cette méfiance à l'égard du personnage écrit à l'ancienne. En effet, féministe radicale des années 70 et 80, son écriture se dessine comme un espace contestataire contre ce personnage que l'hégémonie masculine a inscrit en littérature. À cet effet, le corps féminin est légitimé, célébré par une écriture errante et revendicatrice. La femme a droit à sa propre parole, à son territoire scripturaire exclusif où s'affirme sa féminité et son émancipation vis-à-vis des lois phallogocratiques qui ont géré pendant longtemps la création littéraire :

Il faut que la femme s'écrive, que la femme écrive de la femme, et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles ont été de leurs propre corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte - comme au monde, et à l'histoire – de son propre mouvement. <sup>1</sup>

Depuis *Dedans*, roman autobiographique écrit en 1969, Cixous n'a cessé de mobiliser des ressources esthétiques instillant un discours corporel sur le texte. Pour elle, le corps et texte doivent s'interpénétrer jusqu'à l'épuisement du sens. L'écriture est ainsi plus près des sensations, du désir, des rêves, du non-dit qui animent l'intériorité féminine.

A. Djébar et M. Mokaddem s'inscrivent elles aussi dans cette mouvance subversive. Elles instrumentalisent le corps du personnage féminin pour dévoiler puis dénoncer les abus de pouvoir d'une société patriarcale maghrébine et surtout algérienne. En effet, elles transcrivent un contexte socioculturel ancré dans un imaginaire condamnant les femmes au silence et à l'effacement. A. Djébar l'une de nos romancières algériennes les plus prolifiques, retrace avec finesse la mémoire des femmes algériennes qui subissent à la fois les interdits dans leur propre corps et le regard masculin aliénant. M. Mokaddem fait de même, elle privilégie la parole sur le corps féminin. Son discours sur la corporéité s'imprègne de ce nomadisme qui l'a depuis toujours fasciné : le corps se recherche et erre

---

<sup>1</sup> Hélène, Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n° 61, p.39.

## INTRODUCTION GENERALE

dans les lieux de l'écriture, subissant les maux de son enfermement dans des carcans d'une société souffrante, sous l'emprise de la tyrannie de la loi du père et de l'intégrisme.

Il est impérieux de constater aussi que l'entité « corps » ne peut être étudiée indépendamment de cet entre-deux, de cet espace biculturelle et bilingue (et même plurilingue) que l'histoire a façonné en Algérie. Le corps des personnages chez nos deux écrivaines algériennes se nourrit de la fameuse rencontre entre deux mondes que la colonisation française et la migration ont engendrée. La parole du/sur le corps se greffe sur les paroles « déplacées », enrichies, subversives sur bien des égards, entre les deux rives de la Méditerranée. Charles Bonn affirme que ces paroles déplacées :

véhiculent un discours inattendu, parfois difficilement acceptable. Paroles qui bousculent nos comforts discursifs, nos modèles de communications bien établis, nos définitions de la littérarité et des identités. D'une rive à l'autre de la Méditerranée, les déplacements sont polysémiques, et engendrent des expressions surprenantes, lesquelles à leur tour déstabilisent les normes d'expressions culturelles comme les définitions, par les uns comme par les autres, de ce qu'est en somme la Littérature.<sup>1</sup>

Le corps chez les écrivaines retenues est, donc, cultivé à l'aide des ressources scripturaires s'inscrivant dans l'innovation. Les exigences de telles écritures novatrices impliquent forcément un déploiement d'une corporéité romanesque à son tour remaniée. Il serait d'ailleurs intéressant de voir si cette volonté tenace de produire une écriture réfractaire à l'écoute du corps, va les amener à produire des textes semblables.

Compte tenu des considérations avancées plus haut, notre hypothèse se dessine de cette manière :

Pourquoi et comment V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem font-elles du corps un moteur d'un renouvellement esthétique et poétique important ?

---

<sup>1</sup> Charles, Bonne (dir), Zineb, Ali-Benali, *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.3.

## INTRODUCTION GENERALE

Notre hypothèse nous permet d'interroger notre corpus sur ces éléments :

- Quels sont les procédés narratologiques et énonciatifs qu'emploie chacune de nos écrivaines pour la mise en écriture de la corporéité ?
- Quels sont les motifs qui sont privilégiés dans chaque écriture afin qu'advienne le corps de la femme dans la fiction ?
- Les écrivaines restent-elles conventionnelles dans l'usage qu'elles font de la corporéité des personnages féminins ?
- Comment le corps se forge-t-il comme objet et sujet de l'écriture ?
- Comment les mouvements délirielles et oniriques façonnent-ils la corporéité chez les écrivaines françaises ? Et pour quelles finalités ?
- Comment les écrivaines maghrébines installent-elles le corps comme un espace d'un contre-discours par rapport au réel ?
- Quelles sont les effets de sens qu'engendre l'inscription du corps dans ces écritures ?

Au plan méthodologique, notre démarche s'appuie au départ sur l'analyse individuelle de chaque roman, puis, à la fin de chaque partie, nous confrontons ces textes à la recherche de liens d'analogie ou de différence. Autrement dit, nous explorons le moment où ces écritures féminines vont se rencontrer et dialoguer et nous nous interrogerons aussi sur les éventuelles divergences qui les séparent.

Pour ce qui est des concepts opératoires utilisés tout le long de notre travail d'analyse, nous dirons que notre approche du corpus est aussi bien éclectique qu'intuitive car, très tôt, nous nous sommes rendus compte que les approches théoriques se proposant d'explorer le corps romanesque sont, dans une certaine mesure, incapables de traduire toute la richesse que cet objet renferme. Effectivement, malgré l'efficacité du modèle sémiologique préconisé par Philippe Hamon<sup>1</sup> pour l'étude du personnage, il ne reste pas moins, que le corps que l'on propose à l'analyse à travers ce modèle est très simplifié : en considérant le corporel - figurant à travers le portrait physique et vestimentaire et le faire- simplement comme un élément parmi tant d'autres participant à faire du personnage un « signe » du récit qui fonctionne de la même manière qu'un signe linguistique doté d'un ensemble de

---

<sup>1</sup> Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Seuil, «Points », 1977, pp. 148-149.

## INTRODUCTION GENERALE

valeurs, les autres facettes du corps romanesque sont négligées (le corps sensible, l'organicité, les perceptions socioculturelles auxquelles il renvoie, l'écriture comme prolongement du corps, etc.)

Une autre tendance, à notre sens, n'a pas pris en charge toute la complexité du corps romanesque. Il s'agit de l'approche narratologique et sémiologique que propose Francis Berthelot de l'incarnation du personnage. En effet, dans son essai, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*<sup>1</sup>, en faisant de l'organique la manifestation majeure du corps, l'auteur n'exploite que timidement les dimensions sensibles et fantasmées de la corporéité.

C'est, donc, dans l'optique d'un corps pluriel que nous tenterons une analyse à la croisée des disciplines. D'abord, la phénoménologie et la sociologie et même l'anthropologie seront conviées pour une approche efficiente, à la fois, de la diversité corporelle (corps-objet, corps-pour-les autres, corps social, corps comme fiction, corps charnel, la sexualité et l'identité de genre...) et des perceptions concernant le corps féminin dans les sociétés occidentales et maghrébines.

Ensuite, la narratologie et la sémiologie nous permettront d'analyser les différents procédés mobilisés pour la mise en fiction du corps. La corporéité est, en effet, à rechercher dans ces indices qu'orchestre la fiction dans le sentir, l'agir, le dire et l'être des personnages.

Enfin, seront convoquées la stylistique et la linguistique pour une meilleure analyse de l'écriture comme matérialisation et lieu d'infiltration du corps dans les mots.

Il est important de signaler aussi que les représentations critiques qu'ont V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem de l'écriture, serviront de fondement à notre démarche réflexive dans la mesure où elles fourniront des grilles de lecture intéressantes sur chaque roman étudié. Il ne faut pas oublier que ces écritures féminines n'ont pas évolué indépendamment des différentes mouvances revendiquant pour le corps féminin une liberté

---

<sup>1</sup> Francis, Berthelot, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.

## INTRODUCTION GENERALE

à la fois économique, juridique et scripturaire. Sans pour autant faire du féminisme le centre de gravité de notre étude, il est important de voir en quoi consiste la vision qu'a chaque écrivaine de la réalisation de l'émancipation féminine à travers l'écriture.

Notre travail d'analyse suivra un cheminement logique comportant trois parties :

La première partie, « Le corps se fait sens », comportera deux chapitres. Le premier chapitre intitulé « Du corps et de la femme » se consacrera, d'une part, à examiner les différentes tentatives définitoires concernant l'objet « corps », et d'autre part, à explorer le parcours biographique, critique et scripturaire concernant nos écrivaines en soulignant le rôle du corps comme moteur de représentations favorables au féminin. Le second chapitre intitulé « Le corps au seuil de la fiction » étudiera le dispositif paratextuel comme lieu programmatique de la corporéité fictionnelle.

La deuxième partie, « Le corps à l'œuvre », s'attachera dans un chapitre initial intitulé « La reconquête du regard » à montrer comment le motif du regard est travaillé en écriture pour une économie d'images renouvelées sur la femme, puis s'intéressera dans un second chapitre intitulé « La présence de la femme dans l'espace » à la mise en écriture de l'espace et de la mobilité corporelle, deux motifs travaillant à renverser les imageries de l'Éternel féminin que la littérature masculine a perdurées.

La troisième partie, « Pour une parole différente sur le corps », se déroulera en deux temps. Dans le chapitre qui a pour titre « Quel personnage pour quel corps ? » nous nous pencherons sur les différentes stratégies permettant la configuration du personnage dans les écritures fictionnelles retenues. Il s'agit de voir en quoi le type de corporéité choisie influe sur la fabrication du personnage. Le second chapitre intitulé « Corps féminin, langage et écriture » se focalisera sur l'étude du style de chaque écrivaine pour voir comment certains procédés stylistiques se forment comme affirmation d'un rapport privilégié des mots au corps. Avatar du corps, le corps textuel nous amène à questionner l'écriture sur le rôle de l'identité de genre dans le processus de la mise en mots de l'indicible du corps. C'est à ce niveau d'analyse que nous pourrions observer les manquements des écrivaines aux conventions du langage littéraire.

## INTRODUCTION GENERALE

Voici à présent la présentation brève de chaque roman que nous analyserons :

*L’Affamée* (1948) de Violette Leduc se présente sous la forme d’une multitude de micro-récits juxtaposés. L’intrigue s’y limite à peu de chose : la narratrice qui dit « je » raconte les paroxysmes passionnels qu’enclenchent la présence et l’absence de Madame, l’être aimé, les soubresauts délirants endurés le plus souvent dans un « réduit » de solitude et de tristesse. L’écriture de cet amour non partagé explore, donc, les possibilités du corps fictionnel mis en scène dans un récit haché et déconstruit.

*Le Troisième Corps* (1970) d’Hélène Cixous peut être décrit comme une archéologie du (des) corps : la narratrice qui dit « je » raconte « l’apparition » et la « disparition » de l’être aimé T.t. et dans une errance sensorielle intense entreprise à travers le monde fantasmatique, elle convoque d’autres corps de récits (Gradiva de Jensen, Kleist, le mythe d’Adam et Ève), lieu symbolique de la rencontre charnelle et spirituelle des corps des amants.

*Vaste est la prison* (1995) de Assia Djebar fait cohabiter plusieurs fragments de vécus mais pas seulement, car l’Histoire est elle aussi conviée à se visualiser dans la réalité de l’écriture dans un fragment imposant intitulé « L’effacement sur la pierre ». « Ce tronçon narratif » qui relate l’histoire de la stèle de Douga et de l’alphabet libyque s’ajoute, donc, à trois autres tronçons intitulés respectivement « L’effacement sur le cœur », « Un silencieux désir », et « Le sang de l’écriture ». Ces différents mouvements comme se plaît l’écrivaine à les désigner, se forment comme des fragments d’histoires au féminin où voix de la narratrice-personnage Isma opère des déplacements dans le temps pour raconter son expérience de femme et celle des aïeules vis-à-vis desquelles qu’elle entreprend d’en dévoiler le destin douloureux de femmes « ensevelies » dans une société phallocratique en puissance.

Dans *L’Interdite* (1993) de Malika Mokeddem, le récit a pour cadre spatio-temporel l’Algérie des années 90. Il s’offre à la lecture sous une forme binaire faisant entendre deux narrateurs-personnages. La première voix est celle d’une femme, elle s’appelle Sultana et exerce la médecine à Montpellier. Elle décide d’entreprendre un voyage de Montpellier à son village natal Ain- Nakhla pour tenter une réconciliation avec son passé douloureux.

## **INTRODUCTION GENERALE**

Malheureusement, ce retour aux sources qu'elle veut apaisant, est ébranlé par l'intégrisme religieux dont elle est victime pendant son séjour : elle apprend à ses dépens que son pays reste toujours empêtré dans un échec identitaire sévère que la misère et l'endoctrinement ont créé. Aussi la narration qui est prise en charge par le second personnage Vincent Chauvet (le Français venant en Algérie pour retrouver l'Algérienne grâce à laquelle il a obtenu un rein) se présente-t-elle comme une stratégie d'écriture pouvant nourrir en contrepoint une vision de tolérance entre les cultures, les races et les sexes.

# **PARTIE I : LE CORPS SE FAIT SENS**



Il s'agit au départ de nous interroger sur « le corps » car toute une densité signifiante entoure ce vocable. Quand nous savons que les Chinois n'ont pas de mot pour désigner le corps et que les peuples primitifs comme les Canaques ou les Inuits ignorent même son existence, nous sommes en droit de nous demander si l'opinion courante qui voit le corps comme une entité exclusivement somatique ne nous mène pas à une impasse. Réduire l'homme à son corps matériel est très simpliste et la formule de Simone de Beauvoir, devenue célèbre, « On ne naît pas femme, on le devient »<sup>1</sup>, montre bien à quel point la vision phallocratique qui s'obstine à définir la femme uniquement à partir de son corps physiologique et sa fonction procréative est infondée. Ces quelques remarques préliminaires nous montrent d'emblée que le corps n'est pas un signifiant universel.

Le chapitre I de cette première partie se compose de trois moments principaux. D'abord, nous allons survoler quelques perspectives définitoires qui ont tenté d'approcher le corps. Il est important de signaler que la réflexion sur la question est prolifique : de la phénoménologie à la psychologie/psychanalyse et de l'anthropologie et de l'ethnologie à la sociologie, un important champ d'investigation s'est constitué pour essayer de venir à bout de la difficulté de dire le corps et la corporéité. En effet, le fait que corps soit le siège d'une « pluralité irréductible », une pluralité due principalement aux antinomies qu'il exprime (féminin/masculin, vivant/cadavre, sain/malade, corps organique/esprit, sacré/profane...) à travers les différentes activités sociales, artistiques et rituelles, a pour conséquence des travaux de recherche qui prennent une envergure transversale s'alimentant des multiples regards scientifiques, philosophiques, religieux et esthétiques.

Ensuite, partant de diverses recherches (D. Le Breton, M. Mauss, S. de Beauvoir, A. Bouhdiba, M. Chebel, R. El-Khayat...) qui affirment que le corps ne prend sens qu'à travers les imaginaires sociaux et les logiques culturelles qui lui donnent toute son

---

<sup>1</sup> Simone, de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, Gallimard, Tome I, Paris, 1990, p.55.

épaisseur, nous allons nous intéresser à la réification du corps féminin dans les deux contextes qui nous intéressent ici, à savoir les sociétés occidentales et maghrébines qui sont en relation avec notre corpus (V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar, M. Mokkeddem).

Il s'agit de questionner les différents carcans qui agissent sur le corps de la femme dans ces deux aires géographiques et de voir comment les représentations du genre et les images de l'Éternel féminin conditionnent les comportements sociaux entre les hommes et les femmes. Ce questionnement nous semble au cœur de l'écriture féminine du XX<sup>e</sup> siècle car chaque écrivaine retenue pour notre analyse a vécu l'aliénation de son corps et observé, dans sa propre société, le totalitarisme phallocrate œuvrant à opprimer le Sujet féminin. La troisième partie du premier chapitre s'intéresse, d'ailleurs, à la vie de nos écrivaines pour montrer comment celles-ci ont ressenti que le corps écrit est dans un rapport de continuité avec leur propre corps. Cette présentation biographique nous permettra du même coup de situer les œuvres de notre corpus par rapport aux paysages littéraires de l'Occident et du Maghreb.

Le second chapitre de cette première partie s'attachera à analyser le premier lieu scripturaire où le corps s'offre à la lisibilité : le paratexte. S'il est vrai que le corps du personnage s'écrit tout au long du livre, le réduire à l'univers exclusif de cet espace du dire vient l'amputer d'une partie de son existence effective, car le paratexte vient avant le texte pour préfigurer le corps qui est traité par l'écriture. Partant du constat que la littérature féminine que nous analysons ici, annonce la corporéité d'abord à l'orée du texte fictionnel pour mieux la cultiver ensuite. Nous allons avancer cette hypothèse : le paratexte est un lieu d'énonciation hautement valorisé par nos écrivaines : en raison de leur emplacement stratégique, les éléments paratextuels représentent un atout majeur pour la mise en avant d'un discours dénonciateur de la construction stéréotypée du corps féminin.

Et comme nous l'avons signalé dans l'introduction, l'étude comparative se forgera à partir de la mise en exergue des convergences et des divergences entre le texte français et le texte algérien.

Nous allons tenter, donc, dans le premier mouvement de cette thèse, de répondre aux questionnements suivants :

Chapitre I :

-Qu'est-ce qu'un corps ?

-Existe-t-il un arsenal terminologique pour l'étudier ?

-Comment les sociétés maghrébines et occidentales perçoivent-elles le corps de la femme ?

-Est-ce que l'aliénation du corps féminin est la même au Maghreb et en Occident ?

-Comment les conditions biographiques ont-elles mené les écrivaines à l'écriture du corps ?

-Comment, à partir d'une conscience corporelle douloureuse, les écrivaines inscrivent-elles leurs œuvres dans la transgression ?

Chapitre II :

-Comment l'articulation entre paratexte et texte s'opère-elle ?

-Pour quelles finalités les écrivaines convoquent-elles le corps à travers l'espace paratextuel ?

### **Chapitre I : Du corps et de la femme**

Ce chapitre a une visée, à la fois, théorique et méthodologique car il définit les présupposés de notre recherche et précise la relation qui existe entre le corps et l'écriture féminine.

#### **1. Le corps en question**

Dans ce premier mouvement, nous allons, d'abord, voir pourquoi il est si difficile de définir le corps, pour ensuite, nous interroger au sujet des perceptions du corps féminin en Occident et au Maghreb.

##### **1.1 Essai de définition**

Il n'existe pas une définition unique et satisfaisante du vocable « corps ». L'Histoire nous a appris qu'à chaque époque ses propres représentations du corps. En effet, chaque époque fait surgir à propos des réalités corporelles des tentatives définitoires scientifiques, politiques, économiques et esthétiques dictées par les savoirs et les discours du moment.

Le référent « corps » est pris ainsi dans un réseau de pratiques discursives complexes car le fait qu'il fasse l'objet<sup>1</sup> de plusieurs sciences et expressions artistiques (art plastique, littérature, musique, peinture...), il s'affirme d'emblée comme polysémique. C'est-à-dire, il revoie à des réalités différentes en fonction du domaine dans lequel il est étudié : corps physiologique, corps social, corps politique, corps propre, corps fantasmé, corps de l'athlète, corps du danseur, corps idéalisé, etc.

Les chercheurs de toutes les disciplines sont unanimes quant à la difficulté de cerner efficacement le corps et ses manifestations. Il suffit de parcourir la définition de ce vocable dans un ouvrage encyclopédique, par exemple, pour se rendre compte qu'il existe une multitude d'entrées qui tentent d'expliquer le fonctionnement et les expériences corporels (les cultes du corps, la maladie et le corps, les techniques du corps, les fonctions vitales, la danse comme lieu d'expression du corps, le corps macabre, etc.)

Michela Marzano, dans l'avant-propos du *Dictionnaire du corps*<sup>2</sup> qu'elle a dirigé, affirme qu'aucun ouvrage jusqu'à nos jours ne semble réussir à cerner la réalité du corps dans sa totalité signifiante. C'est pour cette raison que l'idée d'un dictionnaire regroupant les savoirs et les discours les plus importants sur le corps s'impose comme un impératif. Il s'agit pour elle de rassembler les différents savoirs sur la corporéité à la lumière d'une réflexion interdisciplinaire pour tenter une approche efficiente d'un tel thème transversal.

Un autre écueil épistémologique entrave l'appréhension que l'on peut avoir du corps : l'impossibilité du langage à nommer les phénomènes corporels dans leur diversité toujours en mouvement. Effectivement, le mot prétend désigner la réalité du corps sans y réussir vraiment. E. Lévine et P. Touboul soulignent<sup>3</sup> à juste titre que le signifiant « corps » véhicule une facticité, une « imprécision » due principalement à l'incapacité de la langue à désigner fidèlement les spécificités des expériences corporelles les plus infimes et les plus variables. De plus, face à la « dispersion » et « l'éclatement » qui caractérisent la corporéité, le mot veut simplifier, gommer abusivement les contours de cet objet indicible.

---

<sup>1</sup> Il est à noter aussi que les mythes, la spiritualité, la morale et les religions prennent comme point de départ le corps humain car l'explication de l'existence, du monde et de la vie s'édifie à partir de la corporéité et de l'âme à laquelle elle se conjugue. Aussi le corps est-il au centre de pratiques, de croyances et de normes.

<sup>2</sup> Michela, Marzano, *Dictionnaire du corps*, Quadrige/PUF, Paris, 2007 (VIII).

<sup>3</sup> Eva, Lévine et Patricia, Teboule, *Le corps*, GF Flammarion, pp. 19-20.

Le mot se réduit donc à un « masque », à une imposture entravant le sens. Et il est impératif de s'en méfier pour réussir une saisie intelligible du corps.

Alors qu'est-ce qu'un corps ? À cette question pertinente, José Gil propose la réponse suivante :

Le corps, cet « objet » qui n'en est pas un, semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir. Ce n'est pourtant ni un ensemble d'organes, un organisme, ni une machine, ni le corps de la science avec son objectivité morte. Cet « objet » — par quoi la mort nous advient — semble se prêter à plusieurs traitements objectifs et toujours avec la même docilité.<sup>1</sup>

Dans cette perspective définitoire, il est clair qu'une interprétation uniquement biologique de la corporéité se voit vite infirmée. En effet, le physiologique et l'anatomique ne semblent constituer qu'une partie du fait corporel. « Le corps-objet-organique », que le déterminisme scientifique se charge d'étudier, n'a rien à voir avec « le corps-sujet », cet « objet que nous sommes » et qui est pourvu d'une conscience, une conscience réalisant pour nous notre subjectivité et notre humanité. C'est ainsi qu'une saisie purement organiciste du corporel est limitée : le corps n'est pas un objet figé, maîtrisable, composé seulement d'organes vitaux et régi par des fonctions organiques, mais un « être en devenir » fait d'expériences et engendré par son incarnation dans le monde.

La phénoménologie va plus loin dans la description du phénomène « corps ». Elle le détermine comme une entité tridimensionnelle, une entité d'où émergent trois réalités distinctes mais complémentaires. Monia Lechheb résume cette « mosaïque corporelle » comme suit :

Le corps est d'abord une réalité organique qui se plie aux lois objectives. Il correspond au « corps-en-soi » qui se conçoit comme corps physique interprété, selon la logique du déterminisme scientifique. Une autre modalité de l'existence du corps est celle du « corps-pour-soi » qui renvoie au corps propre se trouvant au fondement de la subjectivité. Le corps

---

<sup>1</sup> José, Gil, *Métamorphoses du corps*, Éditions de la Différence, coll. « Essais », Paris, 1985, p. 86.

propre signifie ainsi toute la réalité vécue qui exprime la somme d'expériences de l'individu. Enfin, la dernière modalité de l'existence corporelle est celle du « corps-pour-autrui » qui, à travers l'intersubjectivité donne sens à la réalité sociale et cristallise la relation du sujet avec autrui.<sup>1</sup>

Cette réalité polymorphe<sup>2</sup> du corps est à l'origine d'une ambiguïté incessante à laquelle est confronté l'être humain. Le corps s'affirme non seulement comme objet, mais il est aussi sujet, ce qui engendre deux modalités d'existence corporelle à la fois concomitantes et contradictoires : « avoir un corps » et « être un corps ». En effet, bien que l'on puisse agir sur la matérialité du corps, la discipliner et la modeler suivant nos envies et les exigences de l'environnement (hygiène, sport, régimes alimentaires, soins de beauté, chirurgie esthétique, entretien médical, soigner son apparence, pratiques religieuses...), il ne reste pas moins que l'on ne peut traiter cette matérialité comme un objet parmi d'autres objets.

Mais pourquoi est-on incapable d'objectiver totalement notre corps en le considérant comme une chose ? Contrairement à notre corps dont on ne voit que des fragments (on ne voit pas notre cou ni notre dos et notre visage est plus offert au regard d'autrui qu'à nous-mêmes), les objets qui nous entourent bénéficient d'une « observation intégrale » de notre part. Ensuite, il nous est impossible de mettre à distance notre corps car le fait qu'il nous incarne dans le monde, ne nous permet aucunement de nous en défaire. D'ailleurs, la maladie<sup>3</sup> nous donne une conscience aigüe de ce que c'est cette dépendance qu'on a à l'égard de notre propre corps. Et comme le souligne si bien M. Marzano,

---

<sup>1</sup> Monia, Lechheb, *Penser le corps au Maghreb*, Karthala, 2012, p.14.

<sup>2</sup> Roland Barthes va plus loin dans la définition de cette pluralité du corps : « J'ai un corps digestif, j'ai un corps nauséux, un troisième migraineux, et ainsi de suite : sensuel, musculaire (la main de l'écrivain), huméral et surtout : émotif : qui est ému, bougé, ou tassé ou exalté, ou apeuré sans qu'il n'y paraisse rien. » *Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, p.65.

<sup>3</sup> Le vertige du corps est aussi ressenti dans la vieillesse et la mort. Dans ces deux expériences, avoir un corps implique de vivre une « condition corporelle » qui voue l'être humain à subir le fardeau de sa finitude. La littérature recèle des exemples intéressants de corps malades, de corps tributaires d'une souffrance omniprésente et soumis ainsi à une aliénation physique intenable les menant à la mort. La littérature dite du Sida qui commence à émerger d'une façon patente à la fin des années 80, est considérée par les critiques comme un genre littéraire à part entière car, comme le souligne si bien Stéphane Spoiden (*La littérature et le SIDA : archéologie des représentations d'une maladie*, Presses Univ. de Mirail, 2001, p.40.), le personnage sidéen se forge comme un nouveau personnage de la littérature par la puissance d'une objectivation

Le corps que l'on découvre dans la maladie se révèle (...) différent de celui que l'on pensait connaître (...) l'homme malade expérimente l'impuissance : il comprend qu'il n'a pas la possibilité de faire tout ce qu'il souhaiterait faire, car son corps c'est lui-même et non pas une chose extérieure.<sup>1</sup>

Enfin, notre corps est le siège de sensations, de sentiments et d'émotions et à travers lui aussi se révèlent nos désirs, nos besoins et notre jouissance. Cet état de fait nous apprend définitivement que l'on ne peut dissocier notre « corps-objet-organique » de notre « corps-sujet ».

Cette réalité « biface » du corps, nous amène à parler aussi d'autrui et de son rôle dans l'appréhension que l'on peut avoir de notre propre corps. Car, il faut le dire, c'est grâce à autrui que l'on est renseigné sur nous-mêmes. C'est-à-dire, les images que l'on se forge de notre propre corporéité sont en partie conditionnées par ce que l'on sait/ressent du corps d'autrui : le regard constant porté sur celui-ci est capital dans la mesure où « il n'éclaire que trop notre propre corps »<sup>2</sup>. Ce corps peut être touché, exposé à notre regard dans sa totalité, disséqué et même malmené<sup>3</sup> sans vergogne pour satisfaire notre curiosité.

Et c'est aussi dans la sexualité que l'on fait l'expérience extrême de notre « corps-pour-autrui ». La sexualité, lieu authentique où s'expriment ouvertement les fantasmes, pulsions, faiblesses, tares, peurs et histoire individuelle et collective, façonne de manière irréductible le destin de l'humain. La philosophie et la psychologie/psychanalyse insistent

---

qu'exerce la médecine sur son corps. Cette littérature raconte ainsi les cris d'une subjectivité malheureuse, un corps toujours aux prises avec son incapacité de prendre le dessus sur cette maladie incurable.

<sup>1</sup> Michela, Marzano, *La philosophie du corps*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris, 2007, pp.59-60.

<sup>2</sup> E. Lévine et P. Teboule, *Le corps*, op. cite., pp. 20-21.

<sup>3</sup> De tout temps, le spectacle du corps nu et dépourvu de vie a fasciné les êtres humains. La morgue parisienne du XIX siècle constitue un bel exemple de cette curiosité voyeuriste à laquelle s'adonnait le public. Pour permettre une identification rapide des cadavres, la morgue est ouverte au grand public dans deux emplacements stratégiques de L'île de la Cité. Très vite, ces lieux de la mort sont devenus l'attraction la plus prisée de tout Paris. Même les enfants et les femmes pouvaient assister à l'exposition de cadavres décomposés ou en morceaux. Cette recherche d'une visibilité ostentatoire de la mort n'est qu'une quête de sens pour fouiller encore plus le mystère du corps et de la mort : « Le cadavre exposé est un cadavre sans nom. Figure ne surgissant d'aucune histoire, pas de narration, simplement la sensation de la chair. C'est l'objet-chair, le morceau de corps, une chair ouvrant à la connaissance. »

Laurie Laufer, « La morgue : voir l'irreprésentable », dans *Recherches en psychanalyse* 2009/2 (n° 8), p. 229. <http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2009-2-page-228.htm>, consulté le 10/02/2015 à 20h 50.

justement sur sa toute-puissance car elle est la clé de voûte de la condition humaine<sup>1</sup>. Schopenhauer a su admirablement parler de ce phénomène en montrant comment il s'instaure moteur de toute action, de toute parole et enfin de l'existence :

l'instinct sexuel est cause de la guerre et but de la paix ; il est le fondement de toute action sérieuse, l'objet de toute plaisanterie, la source inépuisable des mots d'esprit, la clé de toutes les allusions, l'explication de tout signe muet, de toute proposition non-formulée, de tout regard furtif, la pensée et l'aspiration quotidienne du jeune homme et souvent aussi du vieillard, l'idée fixe qui occupe toutes les heures de l'impudique et la vision qui s'impose sans cesse à l'esprit de l'homme chaste...<sup>2</sup>

Dans « la rencontre sexuelle », l'être humain oscille entre deux modalités corporelles paradoxales. D'une part, pour l'assouvissement de son propre désir, il œuvre à posséder le corps du partenaire. Et dans ce mouvement de l'appropriation, il revendique la « maîtrise » totale de cet objet désiré. D'autre part, il concède à offrir son corps comme objet pour satisfaire le désir du partenaire et dans cet abandon, il vit à son tour l'aliénation de son corps, la perte de liberté. Aussi c'est à travers ce va-et-vient entre la perte d'autonomie dans le désir de l'autre et reconquête du pouvoir sur l'autre que s'érige-t-elle l'une des expériences les plus décisives de la vie des êtres humains. Effectivement, offrir son corps comme objet pour que l'autre jouisse et vice-versa, implique « un entremêlement de subjectivités<sup>3</sup> » travaillant à la reconstitution du moi, à la réalisation de la dimension charnelle de l'être-au-monde. Autrement dit, « la relation mise en place par le désir sexuel n'est pas une « relation entre choses », mais une « relation intersubjective »<sup>4</sup> qui fait dialoguer deux corps-sujets, deux corps-chairs. Et si ce désir dérive vers le non-respect du sujet qu'incarne l'autre, la sexualité devient exercice de chosification du corps et non réalisation de l'être. La femme dans différentes sociétés a justement souffert de cette sexualité qui l'a réduite à un simple corps, à un objet. La dimension du sujet féminin est ainsi occultée voir bannie. S. de Beauvoir décrit bien ce désir sexuel oppressif qui tue le sujet féminin :

---

<sup>2</sup> Cité dans M. Marzano, *Dictionnaire du corps*, op. cit., p.864.

<sup>3</sup> Ibid., p. 127.

<sup>4</sup> Ibid.



(...) quand la femme est livrée au mâle comme son bien, ce que celui-ci réclame, c'est que chez elle la chair soit présente dans sa pure facticité. Son corps n'est pas saisi comme le rayonnement d'une subjectivité, mais comme une chose empâtée dans son immanence. <sup>1</sup>

## 1.2. Le corps comme « fiction<sup>2</sup> » sociale

Nous l'avons bien compris, le corps nous installe dans le monde et nous fait interagir avec autrui, car, il est interface entre le dedans et le monde dans lequel il évolue. L'appréhension de nous-mêmes et du milieu physique et social passe forcément par l'enveloppe corporelle qui conduit à la construction de l'existence individuelle et collective. Par le truchement de la matérialité de notre corps, nous allons à la conquête de l'environnement et des objets : se mouvoir, agir, sentir, penser, parler sont autant d'expériences corporelles qui nous permettent d'établir des significations sur les phénomènes qui nous entourent et de faire ainsi partie de « la chair du monde ».

Le corps est une « fiction » façonnée par le contexte culturel et social. C'est en fait la communauté qui fabrique la corporéité et la modèle suivant les valeurs et les normes en vigueur. L'anthropologie, l'ethnologie et la sociologie ont justement mis en exergue les « logiques sociales et culturelles<sup>3</sup> » dont le corps se fait le support et le prolongement. Au regard de ces disciplines, le fait corporel n'est aucunement naturel dans la mesure où il est construction sociale tributaire de codes éthiques, de prescriptions bien établies et d'imaginaires.

L'ouvrage fondateur sur « les techniques du corps<sup>4</sup> » du sociologue Marcel Mauss, par exemple, vient confirmer l'idée selon laquelle les usages les plus élémentaires du corps comme la gestuelle, s'asseoir, se tenir debout, dormir ou même marcher, sont fabriqués par l'habitus culturel. En effet, loin de prétendre élaborer une recherche exhaustive sur ces techniques corporelles, le sociologue a eu le mérite de montrer de manière éclairante, à travers le classement rigoureux qu'il établit selon le sexe, l'âge, le rendement et les

---

<sup>1</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p.213.

<sup>2</sup> Nous empruntons ce mot à D. Le Breton, *La sociologie du corps*, PUF, collection Que sais-je ?, 2012, p.52.

<sup>3</sup> Ibid., p. 72.

<sup>4</sup> Ibid., p. 45.

modalités de l'emploi de ces actes, que la corporéité est la résultante d'un modelage socioculturel.

En examinant différentes sociétés, M. Mauss affirme que les êtres humains sont appelés, depuis leur plus tendre enfance, à se servir de leur corps d'une manière efficace, grâce à l'imitation et à l'apprentissage. De la danse à la nage, des manières à table à l'étiquette corporelle, de l'hygiène à l'entretien esthétique ou rituel du corps (soins de beauté, coiffure, piercings, tatouage...), de la manière de rire à la gestuelle, les manifestations techniques du corps sont le produit de la socialisation et ne peuvent être imputées ainsi à l'innéité.

Les travaux menés par les ethnologues et les anthropologues sur les sociétés primitives sont très concluantes au sujet la variabilité de la corporéité d'une société à l'autre. Au-delà du biologique que tous les êtres humains ont en commun, chaque culture engage le corps dans une économie de normes qui donne une épaisseur spécifique aux expériences, au vécu, une épaisseur qui fabrique la diversité corporelle suivant les sociétés dans lesquelles les « acteurs » s'inscrivent. Michel Terrien dans une étude menée sur les Inuits, rappelle à juste titre que

l'expérience du corps se manifeste à la fois par des aspects universels et spécifiques :

- universels puisque, pour tous le corps est un objet familier (...) le corps appartient au domaine du concret, du l'immédiat.
- spécifiques car le corps vécu est le produit d'une expérience culturelle. Le corps naturel n'existe pas, il est toujours socialisé (...) <sup>1</sup>

Le modelage social du corps est aussi palpable à travers la détermination du sexe et du genre<sup>2</sup> (rôle sexuel) de la femme et de l'homme. En effet, la différence des sexes est une

---

<sup>1</sup> Michel, Therrien, *Le corps inuit : Québec arctique*, Paris, SELAF, 1987, p.4.

<sup>2</sup> M. Marzono rappelle qu'il ne faut pas perdre de vue qu'en langue française « genre » et « sexe » sont synonymes, alors en langue anglaise ces deux mots renvoient à deux réalités différentes: « le premier désigne l'ensemble de règles implicites ou explicites qui régissent les relations entre les hommes et les femmes ; le mot « sexe », en revanche, qualifie les caractéristiques biologiques censées distinguer les « femelles » et les « mâles ». La définition d'origine anglaise de « genre » montre bien comment l'attribution de l'identité sexuelle à l'homme et à la femme est abusive surtout quand il s'agit d'un sexe biologique ambigu (hermaphrodite). *Dictionnaire du corps*, op.cit., pp.88-89.

construction sociale qui est échafaudée sur les différences physiologiques et morphologiques entre la femme et l'homme. Déjà, à la naissance, seules les spécificités biologiques sont prises en compte pour attribuer une « identité sexuelle » au bébé. Ensuite, on vient greffer sur cette identité sexuelle une « identité sociale », une identité façonnée pour contraindre « la femelle » et « le mâle » à suivre un ensemble de règles et d'adopter des comportements inhérents à leur sexe biologique. Autrement dit, être femme ou homme est un fait culturel qui n'est aucunement naturel : la femme comme l'homme sont pris dans une trame culturelle dichotomisée qui établit arbitrairement les frontières entre le féminin et le masculin au moyen de l'éducation et de l'apprentissage.

Les études féministes et le mouvement *queer* sous l'impulsion de Judith Butler récusent l'attribution de l'identité sexuelle aux individus en fonction des signes corporels apparents. Dans son livre *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*<sup>1</sup>, elle mène une réflexion archéologique sur les normes qui régissent l'attribution de l'identité sexuelle en fonction du corporel pour démontrer que beaucoup d'injustices ont été commises à l'égard des hommes et des femmes au nom de l'éthique.

Comme nous l'avons signalé *supra*, il est bien établi que chaque société a ses propres perceptions, ses propres conceptions du corps. Dans les pages qui vont suivre nous allons aborder le réseau d'images stéréotypées concernant le corps féminin. Il ne s'agit pas d'aborder le phénomène de la corporéité dans toute sa totalité car une telle entreprise requiert une recherche approfondie qui dépasse largement le cadre de notre travail. Le but premier de l'exposé qui suit est d'interroger brièvement les différentes perceptions du corps féminin d'abord en Occident puis au Maghreb.

---

D. Le Breton souligne que dans une société primitive Nuer, la différence des sexes est subordonnée à d'autres critères : seules les femmes qui enfantent sont considérées comme « femelles ». À cet effet, « la femme stérile est vue à l'image de l'homme. Elle peut avoir une ou plusieurs épouses si elle a les moyens de pays leurs dots.» Cette conception de l'identité sexuelle confirme « la relativité culturelle du statut des sexes.» *La sociologie du corps*, op.cit., p.80.

<sup>1</sup> Judith, Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Éd. La Découverte, Paris, 2005.

### 1.3. Les perceptions du corps de la femme en Occident

En Occident et depuis l'Antiquité, jamais le corps de la femme n'a cessé de faire parler de lui. En effet, nombre d'œuvres iconiques et textuelles de différentes époques ont donné des images exclusivement centrées sur la féminité, des représentations orientées sur le paraître et la beauté physique de la femme. Quand nous observons le tableau *La naissance de Vénus* de S. Botticelli (1486) ou encore celui de la *Vénus et l'Amour* (1975-1977) de Picasso, il est clair que la femme est d'abord un corps nu, un corps déshabillé par et pour le regard masculin. L'exemple le plus prégnant de ce phénomène du regard sexualisé serait celui de Sade et de Casanova qui, dans leurs écrits, la femme est perçue comme objet sexuel et sa visibilité est subordonnée à un imaginaire érotique se nourrissant de ce que l'on désigne comme mythe de l'« Éternel Féminin ».

Simone de Beauvoir<sup>1</sup>, dans le *Deuxième sexe* réfléchit sur cet « Éternel Féminin <sup>2</sup> », ce mythe construit à partir des perceptions masculines s'acharnant à renvoyer la femme sans cesse à sa condition corporelle. L'un des objectifs que la philosophe s'impose, au départ, est d'explicitier les mécanismes sur lesquels l'imaginaire collectif occidental, bâti sur tout un système de valeurs et de mythes patriarcaux, a fabriqué, au fil du temps, un ensemble d'images stéréotypées au sujet de la femme et de son corps. Ces images, précise-t-elle, ont travaillé à inhiber le déploiement du Sujet féminin en le cantonnant dans des modèles identitaires fallacieux : femme marchandise, femme pécheresse, femme régénératrice, femme idéale...

---

<sup>1</sup> Avec la mouvance féministe des années 70 (Cixous, Irigaray, Chawef), on considère le *Deuxième sexe* comme dépassé, voire impropre à donner des solutions satisfaisantes pour la réalisation de l'affranchissement féminin. Et l'un des arguments qu'avance la critique à l'encontre du féminisme beauvoirien est de déprécier la nature biologique de la femme et de considérer la féminité qui se manifeste à travers la puberté et la maternité comme une tare qu'il faut absolument étouffer pour faire advenir l'émancipation. Par exemple, la philosophe associe la maternité et l'allaitement à la douleur et au dépérissement du corps :

« (...) mais souvent il se produit au cours de la grossesse de graves accidents ou du moins de dangereux désordres ; et si la femme n'est pas robuste, si son hygiène n'est pas soigneuse, elle sera prématurément déformée et vieillie par les maternités : on sait combien le cas est fréquent dans les campagnes. L'accouchement lui-même est douloureux ; il est dangereux (...) L'allaitement est aussi une servitude épuisante ; un ensemble de facteurs – dont le principal est sans doute l'apparition d'une hormone, la progestine – amène dans les glandes mammaires la sécrétion du lait ; la montée en est douloureuse, elle s'accompagne souvent de fièvres et c'est au détriment de sa propre vigueur que la nourrice alimente le nouveau-né. » (page 60)

Pour nous, même si le *Deuxième sexe* est considéré comme étant dépassé par certains critiques, il ne reste pas moins vrai qu'il faut reconnaître l'acuité d'un tel essai qui a permis un éclairage intéressant sur l'histoire du corps féminin en Occident.

<sup>2</sup> Ibid., p.395.

Cherchant d'où peut provenir cette stigmatisation du féminin, Beauvoir constate que le « monde a toujours appartenu aux mâles. »<sup>1</sup> et que cette hégémonie masculine a porté préjudice aux femmes en produisant une vision du monde corrompue, une vision que les hommes considèrent comme vérité irrévocable : « la représentation du monde comme le monde lui-même est l'opération des hommes ; ils le décrivent du point de vue qui est le leur et qu'ils confondent avec la vérité absolue. »<sup>2</sup> Aussi cette étroitesse de l'esprit masculin assigne-t-elle des rôles figés à la femme, des rôles qui découlent d'une objectivation sexuelle où l'esprit féminin<sup>3</sup> est relégué aux oubliettes. L'un des rôles le plus tenace travaillant à river la femme à son corps est celui de la procréation. Pendant longtemps et au nom de la survie de l'espèce, l'ordre patriarcal a obligé la femme à subir une maternité forcée au détriment de sa santé et de son épanouissement en tant que Sujet. De plus, sous couvert du mariage, non seulement la procréation est présentée comme « un destin biologique<sup>4</sup> » que la femme doit impérativement faire advenir, mais aussi elle fait naître un ensemble de représentations sur la sexualité féminine : la valeur positive de la virginité, la chasteté obligatoire de la femme, effacement du plaisir féminin et la nécessité d'assouvir le désir masculin.

Françoise Héritier pousse plus loin cette réflexion sur la domination masculine. D'abord, elle considère la pensée de « la différence sexuée<sup>5</sup> » qui fonde la société patriarcale comme la survivance d'un héritage archaïque. L'*Homo Sapiens* dans une quête

---

<sup>1</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p. 93.

<sup>2</sup> Ibid., p. 197.

<sup>3</sup> Les chercheurs ont montré que pendant longtemps la femme a été associée seulement au corps matériel, à la chair vouée au dépérissement, alors que l'homme a bénéficié d'une meilleure appréciation : on l'a associé à l'esprit, à la raison et à l'intelligence. Cette dépréciation du corps féminin qui est héritée du dualisme corps/esprit, est renforcée encore plus par la religion chrétienne. Pour le Christianisme, l'esprit a une valeur positive car il est seul à pouvoir réaliser une ascension spirituelle vers le Divin. Le corps, lui, est méprisable car il véhicule le péché, l'impureté, le sale, la décrépitude et enfin la mort. L'équation simpliste (homme = esprit, femme = corps) qu'adopte le Christianisme jusqu'à la moitié du XX siècle, va condamner la femme au destin de « chair sans esprit ». A ce sujet, nous conseillons la lecture du travail de Marie-Hélène Seguin, qui a été effectué sur le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans deux œuvres romanesques féminines. Dans ce travail de recherche, l'auteure explique justement comment la dichotomie corps/esprit que véhicule le Christianisme a participé à l'objectivation radicale du corps de la femme jusqu'à considérer l'animalité comme un attribut féminin.

Marie-Hélène, Seguin, *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truismes de Marie Darrieussecq et Clara et la pénombre de José Carlos Somoza*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2011.  
[www.archipel.uqam.ca/4093/1/M11926.pdf](http://www.archipel.uqam.ca/4093/1/M11926.pdf), consulté le 20/10/2015, à 20.10.

<sup>4</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p. 55.

<sup>5</sup> Françoise, Héritier, « Modèle dominant et usage du corps des femmes », dans *Le corps, le sens*, Françoise Héritier, Jena-Luc Nancy (dir.), Seuil, 2007, p.16.

de sens vis-à-vis de ses congénères, des animaux et de l'environnement ambiant, opère, à partir de la constatation et de l'observation, une classification fondée sur une dichotomisation suivant « l'identique » et « le même » : « toutes les espèces, aussi dissemblables soient-elles, entre elle et en leur propre sein, sont partagées par une même constance, ni maniable, ni récusable : « la différence sexuée ». <sup>1</sup> Ensuite, cette « catégorisation dualiste » qu'érige la domination masculine, devient à la base de « tous les systèmes de pensées de toutes les sociétés. <sup>2</sup> » Enfin, la différence sexuée orchestre les inégalités entre le masculin et le féminin car elle met le féminin du côté du différent, de l'Autre, du « mystère ». La capacité des femmes à procréer et d'engendrer à la fois de l'identique d'elles-mêmes (féminin) et du différent d'elles-mêmes (masculin) est, à cet effet, appréhendée par les hommes comme « une injustice » qu'il faut absolument apprivoiser. F. Héritier affirme que cette « injustice » faite aux hommes est à l'origine l'infériorisation du féminin :

Pour se reproduire à l'identique, l'homme est obligé de passer par un corps de femme, il ne peut le faire par lui-même. On notera que ce n'est pas l'envie du pénis qui entérine l'humiliation féminine, mais ce scandale que les femmes font leurs filles, alors que les hommes ne peuvent faire leurs fils. <sup>3</sup>

En fin de compte, pendant longtemps, l'enfermement de la femme a découlé de sa sexualité et de l'ignorance des hommes au sujet de sa fécondité et de sa capacité à enfanter. Mais, un autre facteur vient aussi alimenter cette dépréciation du féminin. Il s'agit de l'attirance sexuelle qu'éprouve l'homme envers la femme. Toute la contradiction du masculin est résumée là : d'un côté l'homme désire la femme et aspire à sa conquête, et de l'autre, il éprouve de la répulsion à son égard à cause du pouvoir charnel qu'elle exerce sur lui. Ce tiraillement entre ces deux sentiments contradictoires renforce un imaginaire occidental dans lequel on prête à la femme toutes sortes de rôles sexuels déviants (luxure, prostitution...) inhérents à des appétits charnels qui sont présumés « contre nature ».

---

<sup>1</sup> F. Héritier, « Modèle dominant et usage du corps des femmes », dans *Le corps, le sens*, op.cit., p. 16.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.20.

Pour le Christianisme, Ève est responsable de l'expulsion d'Adam du paradis. Conséquences : la femme reçoit le péché d'Ève comme héritage et subit la malédiction en enfantant dans la douleur. Son impureté due au péché originel l'empêche de recevoir l'ordination car donner la grâce est un acte que seuls les « êtres parfaits », en l'occurrence les hommes, peuvent accomplir. Plus encore, elle est l'instrument du diable. Tertullien, théologien du Ier siècle, écrit : « Femme, tu es la porte du diable. Tu as persuadé celui que le diable n'osait attaquer en face. C'est à cause de toi que le fils de Dieu a dû mourir ; tu devrais toujours t'en aller vêtue de deuil et de haillons. »<sup>1</sup>

L'Eglise accuse la beauté féminine de détourner l'homme de la foi. Autrement dit, la femme est jugée séductrice invétérée, une créature qui manipule perfidement ses « tuniques de peaux » pour semer les forces obscures du mal dans les cœurs des Saints. Au Moyen-âge, la culture chrétienne (et surtout judéo-chrétienne) et les croyances populaires (païennes pour la plupart) jouent un rôle déterminant dans le renforcement d'un tel discours misogyne dans la mesure où les charmes de la femme sont souvent assimilés à des maléfices, aux pratiques de la magie noire. Mais de telles allégations prennent une proportion effrayante quand l'Eglise décide de chasser les sorcières suite à la bulle<sup>2</sup> du pape Innocent VIII. Du Moyen-âge jusqu'au XVII siècle, la chasse aux sorcières permet à l'inquisition d'exterminer des milliers de femmes. De plus, le crime contre le féminin est banalisé au point de devenir un spectacle divertissant pour la foule qui vient assister à la mise au bûcher des sorcières.

Parallèlement à cette haine à l'égard de la femme, l'image de la Vierge Marie est magnifiée car elle véhicule « les valeurs allégoriques telles que celles de l'Eglise, de la Nouvelle Eve, de la Fiancée, de l'Epouse, et de la Mère. »<sup>3</sup> Mais du point de vue de l'art, un autre versant de la représentation de la femme prend de l'ampleur : la beauté du corps

<sup>1</sup> Cité dans S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p.132.

<sup>2</sup> Les historiens affirment que *Malleus maleficarum* (*Le marteau des sorcières*), un traité sur la sorcellerie, est à l'origine de la bulle du pape Innocent VIII. Ce *Malleus* qui est imprimé pour la première fois en 1486 en Allemagne, indique comment chasser et repérer les sorcières. Considéré comme étant « un code criminel abrégé à l'usage des inquisiteurs », ce traité permet à l'Eglise de torturer et de tuer un nombre important de femmes.

<sup>3</sup> Marilyn, Chauvin, *Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00742988>, consulté le 15/07/2015, à 20h50.

féminin. C'est à la Renaissance que cette tendance commence à s'affirmer de manière prégnante. En effet, du « Nu » timide de la période médiévale, on passe au culte de la beauté dont le Nu féminin constitue le principal vecteur. La montée de l'humanisme et la réactivation des thèmes antiques (Vénus, les Nymphes, la nature, les Amazones...), amènent une nouvelle économie d'images qui valorisent l'érotisme et la sensualité :

(...) on remarque rapidement un passage d'une beauté unique spiritualisée et pure de la Vierge à un retour en force d'une pléiade de Vénus et autres courtisanes. Au Moyen-âge, le corps nu est honteux notamment celui de la femme. Il devient glorieux et porteur de valeurs durant la Renaissance.<sup>1</sup>

À partir de la Renaissance, donc, la beauté physique commence à être valorisée. Dans les arts (iconographie, peinture, sculpture...), on délaisse l'idée qui considère la chair féminine comme « avatar du diable » au profit d'une image de la féminité idéale. Aussi les arts ont-ils une influence non des moindres sur la construction de l'image corporelle des individus. Selon le goût du moment et les canons de la beauté que recèlent le domaine artistique de l'époque, les femmes apprennent à modeler leur apparence (coiffure, vêtement...) et à prendre soin de leur hygiène. Il est intéressant de remarquer d'ailleurs, que les normes esthétiques de l'époque visant à une sur-érotisation du corps féminin induisent une autre forme d'aliénation féminine. Plaire aux hommes devient un impératif pour les femmes, un emprisonnement qui va s'accroître considérablement au fil du temps.

Au sortir du XIX siècle et tout le long du XX siècle, des événements majeurs vont bouleverser à jamais l'histoire du corps féminin en Occident.

- C'est d'abord la révolution industrielle qui va intégrer progressivement la femme dans le monde du travail. La participation de la gent féminine aux activités économiques a pour double effet la conquête féminine de l'espace du dehors (la rue, les usines, les ateliers, les marchés...) et le changement des rôles traditionnels (travail domestique, maternité obligatoire, préservation de l'intégrité de la cellule familiale) que la morale bourgeoise a voulu maintenir pour confiner le féminin dans un espace contrôlé (le foyer patriarcal).

---

<sup>1</sup> M. Chauvin, *Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane*, op.cit., p.117.



- C'est ensuite la séparation entre sexualité et procréation qui permet à la femme de « maîtriser son corps ». La vulgarisation d'une contraception efface (la pilule) dans les années 60 débouche sur des changements réels concernant la santé et la vie professionnelle des femmes. Autrement dit, libéré des dictas de la maternité obligatoire, le corps féminin jouit d'une meilleure condition où la santé, l'hygiène, le sport et les loisirs tiennent une place importante.
- On assiste aussi au recul des religions. Aussi le corps de la femme est-il désacralisé. Il n'est plus fixé aux tabous moraux et religieux. Il s'émancipe et revendique pour lui-même le droit au plaisir.
- Enfin, la libération féminine qui est due principalement à une montée fulgurante de l'individualisme en Occident qui débouche sur une nouvelle forme d'assujettissement : « la tyrannie de la beauté physique ». En effet, en enfermant l'individu dans un « égoïsme utilitaire », l'individualisme (surtout celui qui est renforcée par les événements de mai 68), sépare l'individu de son corps<sup>1</sup> car le corps devient matière à modeler, à sculpter suivant le goût du moment, un accessoire qui isole le sujet du groupe et participe à ruiner les liens sociaux. La femme est la première victime de ce phénomène. Pour correspondre aux canons de la séduction que les hommes ont forgés, elle modifie son aspect physique, devient esclave d'une enveloppe qu'elle doit toujours embellir, façonner. Et pour ce faire, toute une panoplie de moyens draconiens s'offre à elle : régimes alimentaires, sport, chirurgies esthétiques, maquillage, parure coûteuse... De plus, dans sa course pour atteindre « l'idéal corporel »<sup>2</sup>, la femme n'accepte plus le vieillissement, la prise de poids, le naturel du corps et même la maladie. Aussi elle ne sait-elle plus vivre en tant que Sujet. Il est intéressant de remarquer d'ailleurs que les images que diffusent les médias, le cinéma et la photographie encouragent la marchandisation du corps féminin. L'industrie du cosmétique et de l'alimentaire, par exemple, instrumentalisent la publicité pour des adeptes féminines engluées dans le culte de la beauté et la jeunesse éternelle du corps. En racontant sa détresse et les traumatismes qu'elle a subis depuis son enfance à cause de la « tyrannie de la

---

<sup>1</sup> À ce sujet, lire l'essai de D. Le Breton sur les effets de la modernité et de l'individualisme sur le corps, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012.

<sup>2</sup> Susan, Bordo, *Un poids insoutenable : féminisme, corps et culture occidentale*, p.2326, <http://www.heavymental.fr/wp-content/uploads/2015/04/Traduction-Bordo1.pdf>, consulté le 18/08/2014, à 13.34

beauté » qu'a fait engendrer l'individualisation en France, Sylvie Briand-Sacré explique comment les médias, moyen phallogratique par excellence, travaillent à aliéner les femmes :

Il s'agit en fait, insidieusement, d'apprendre aux femmes à ne plus être elles-mêmes, à devenir une image façonnée et conditionnée pour exister dans une nouvelle enveloppe plus valorisante, pour qui ?

Les publicitaires masculins sont-ils à l'origine de cette mise en scène dénaturée de l'image ? La femme n'est-elle pas le miroir réfléchissant les fantasmes de l'homme ? L'impact des médias, même si celui-ci est difficile à évaluer, joue un rôle important en termes d'image corporelle et influence les idéaux physiques.<sup>1</sup>

En somme, en Occident, l'affranchissement du corps féminin prend racine dans le processus de séparation de l'individu d'avec son corps. Néanmoins, il est important de signaler que cet affranchissement a coïncidé avec une nouvelle aliénation : le culte de la beauté physique. Effectivement, malgré l'individualisation et l'évolution des mœurs qui profitent aux femmes, le corps reste chevillé au paraitre que l'on doit toujours modeler pour satisfaire les exigences du regard masculin.

#### **1.4. Les perceptions du corps féminin au Maghreb**

Interroger les inégalités entre la femme et l'homme au Maghreb, c'est mettre d'emblée l'accent sur l'esprit communautaire, ce lieu matriciel à partir duquel se forgent les perceptions du féminin. La société maghrébine (arabe et berbère) est au premier chef une société communautaire à travers laquelle l'individu ne peut être pensé en dehors des liens qui le rattachent aux autres membres de sa communauté. Dans cette société qui enracine ses membres dans « un sol commun » fait de traditions et de pratiques sociales spécifiques, le corps, suivant l'expression de Le Breton, n'est pas « un interrupteur<sup>2</sup> » séparant son détenteur du reste du groupe, mais « un relieur<sup>3</sup> » qui sacrifie l'individualité au profit de la cohésion de l'ensemble. De là, la soumission totale que la femme doit manifester au père, au frère, au mari puis au groupe (ou tribu) auquel elle appartient, prend tout son sens : le

---

<sup>1</sup> Sylvie, Briand-Sacré, *Ma vie, Mon combat*, Editions Publibook, 2010, pp. 132-133.

<sup>2</sup> D. Le Breton, *La sociologie du corps*, op.cit., p.34.

<sup>3</sup> Ibid., p34.

corps féminin est considéré comme un moyen à la fois de préservation du lignage et de renforcement des liens entre les familles de la communauté. Aussi le contrôle communautaire sur la sexualité féminine s'exerce-t-il à travers le mariage arrangé et précoce et la procréation, deux modes légitimes car découlant du « primat du groupe.<sup>1</sup> »

P. Bourdieu, dans son analyse<sup>2</sup> qui décrit la société algérienne d'un point de vue sociologique, met l'accent sur une autre fonction du mariage. Le mariage kabyle (et musulman) revêt, selon lui, un important aspect économique lié à la survie du groupe familial. La condition faite à la femme est tributaire de cet aspect car elle est instrument d'échange pouvant, entre autres, apporter dot et dons. De plus, du fait que le mariage contribue à « la circulation du capital » entre les familles, il est perçu comme « une nécessité sociale », une contrainte que les femmes acceptent malgré elles pour l'enrichissement du patrimoine familial. L'union matrimoniale est donc « l'affaire du groupe et non de l'individu » : après avoir cherché « une bonne famille », les pères se rencontrent, fiancent leurs enfants et peuvent même contracter le mariage en dehors de la volonté de ceux-ci, le but étant le renforcement de la solidarité communautaire, une solidarité qui implique en premier lieu échange de biens, parmi lesquels, les femmes.

Par ailleurs, dépositaire de l'honneur de la famille, le corps féminin, dans l'imaginaire maghrébin, s'habille d'une dimension sacralisée qui renvoie à la continuité et à la prospérité de la communauté. C'est à la femme que revient la bonne maîtrise de sa sexualité car si elle laisse s'exprimer ses désirs charnels en dehors des liens du mariage, elle perd systématiquement son honneur (la hurma). Perdre la hurma (étymologiquement, « hurma » vient du mot « haram » (l'interdit), revient donc à commettre un affront contre l'ordre social. Effectivement, du fait que la sexualité féminine se confond étroitement avec l'honneur collectif, le moindre écart sexuel est perçu comme un sacrilège pouvant entraîner déshonneur et malheur pour la famille et le groupe.

Voici donc pourquoi les hommes de la famille gardent jalousement la sexualité des femmes. Et cette préservation de ce symbole de l'honneur collectif, justifie l'utilisation de la force pour sanctionner les comportements sexuels féminins qui sont jugés déviants et

---

<sup>1</sup> Pierre, Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Que sais-je ?, PUF, 1958, p.14.

<sup>2</sup> Ibid., p.13.

rétablir ainsi ce qui a été perdu. Souvent, c'est le frère qui se charge de « laver la honte ». Le châtement que l'on inflige à la coupable condamne celle-ci à un bannissement totale de la famille et de la communauté. Si le frère décide de ne pas tuer<sup>1</sup> « la fasda », punition généralement décrétée dans ce genre de « faute », il emploie d'autres moyens de vengeance pour effacer l'opprobre : séquestration, arrêt des études, correction physique. Edgar Weber explique bien comment, au Maghreb, l'honneur collectif conditionne fortement le statut de la femme :

Dans le monde maghrébin, l'honneur de la femme consiste à ne pas perdre ce qu'elle a de plus précieux : la virginité, puis sa fidélité conjugale ; tandis que pour l'honneur est toujours est à conquérir. La femme est gardienne (de quelque chose), l'homme est conquérant. Une femme qui perd son « honneur », symbolisé par le sexuel, perd aussitôt ce qui fait son identité de femme. Elle sort ainsi du rang qui lui est assigné dans la société. Elle n'y a donc plus de place. Le « crime » apparaît, dans la conscience du justicier, comme l'expression d'un ordre à rétablir. L'harmonie de la société, du clan, de la famille est prépondérante. Le destin de l'individu passe après le destin du groupe.<sup>2</sup>

La mémoire collective abonde de récits malheureux où des femmes sont accusées à tort d'avoir fautées. Il suffit d'une rumeur ou d'une simple allégation d'un homme présumant avoir été témoin du fameux péché pour que le père ou un autre membre de la famille, condamne à mort la femme suspectée. Dans un rapport de la Fondation Surgir (2010-2011) qui traite des violences faites aux femmes dans le monde, il est mentionné qu'au nom du code de l'honneur, on a tué un nombre important de femmes au su et au vu

---

<sup>1</sup> « Le crime de l'honneur » n'est aucunement préconisé par l'Islam. Les spécialistes affirment qu'aucun texte religieux ne contient un tel usage de la force contre les femmes. « Le crime d'honneur est une pratique d'origine babylonienne. En 1750 avant Jésus-Christ, le Code d'Hammourabi fait de la virginité d'une femme la propriété de sa famille entière. Dans les sociétés pré-étatiques, qui dépendaient du groupe pour assurer le maintien de l'ordre, la justice privée remplissait les mêmes fonctions que le droit pénal. La fonction du crime d'honneur y était à la fois préventive et punitive. »

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'outre le Maghreb, d'autres communautés pratiquent ce genre de crime : sikhs, hindoues et chrétiennes et méditerranéennes.

Source : *MANUEL À L'USAGE DES POLITIQUES, DES INSTITUTIONS ET DE LA SOCIÉTÉ CIVILE*  
[https://pdfhall.com/manuel-a-lusage-des-politiques-des-institutions-et-de-la-societe-civile\\_598ccb671723dd57768cd045.html](https://pdfhall.com/manuel-a-lusage-des-politiques-des-institutions-et-de-la-societe-civile_598ccb671723dd57768cd045.html)

<sup>2</sup> Edgar, Weber, *Maghreb arabe et Occident français : jalons pour une (re)connaissance interculturelle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1989, pp.130-131.

de tous. Des chiffres alarmants sont enregistrés concernant les familles d'origine magrébine qui résident en Europe et qui pratiquent impunément ce crime contre le féminin.

Les hommes maghrébins ne sont pas les seuls à accaparer le contrôle du corps féminin. Les mères<sup>1</sup> sont elles aussi impliquées dans la consolidation des structures oppressives. En effet, dans les milieux traditionnels, c'est la mère qui incarne « la deuxième autorité » après le père, surtout si elle a une progéniture mâle. Gardienne des traditions, elle éduque sa fille pour que celle-ci corresponde au modèle de la femme soumise. D'abord, du fait qu'elle gère l'espace intérieur, elle confine sa fille dans les tâches domestiques (ménage, tissage, cultiver les champs...) Le devenir féminin se limite ainsi à l'espace du foyer où la mobilité et la virginité sont toujours sous contrôle maternel. C'est ensuite l'éducation corporelle que la mère veille à transmettre à sa fille qui va jouer un rôle déterminant dans le marquage de la différence sexuelle entre le corps féminin et le corps masculin. Très tôt, le corps de la fille est soumis à un ensemble de prescriptions et de techniques corporelles codifiées. Comme le rappelle si bien Malek Chebel, l'éducation des filles diffère sensiblement de celle des garçons. Par exemple, si le garçon est plus libre de disposer de son corps, « de rouler dans tous les sens, lever les jambes en l'air, procéder à la découverte complète de son corps et apprécier précocement ses possibilités et ses limites.<sup>2</sup> » Le corps de la fille, par contre, doit obéir à des postures précises et à une gestuelle conditionnée par des règles empêchant que des parties corporelles ne se dévoilent par « des gestes non désirés ». Au nom du « code de la hchouma » (la honte, la pudeur), donc, la mère entoure le corps de sa fille d'un ensemble de tabous sexuels qui cultivent la discrétion, la retenue et la docilité. Enfin, c'est la ségrégation de l'espace<sup>3</sup> à laquelle participe la mère qui va pervertir les rapports entre masculin et féminin et mener ainsi la femme à l'enferment de

---

<sup>1</sup> Malika Mokeddem accuse ouvertement les femmes du Maghreb d'avoir entravé la marche de leur l'émancipation.

« Ce sont les femmes qui transmettent les traditions. Ça peut paraître paradoxal aux Occidentaux mais quand les enfants naissent, c'est de la bouche des femmes [...] que les petites filles reçoivent leur première leçon de soumission et les petits garçons leur première leçon de machisme et de misogynie. »

Yolande, Aline Helm, « Entretien avec Malika Mokeddem », dans *Malika Mokeddem envers et contre tout*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.45.

[www.yolandehelmsite.org/yahoo\\_site\\_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf](http://www.yolandehelmsite.org/yahoo_site_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf), consulté le 20/10/2014, à 15.22.

<sup>2</sup> Malek, Chebel, *Le corps en Islam*, PUF, Paris, 1984.p. 47.

<sup>3</sup> Nous avons estimé plus intéressant de parler de la séparation des sexes et de la ségrégation de l'espace dans la deuxième partie de notre thèse.

son corps. En effet, après avoir exclu le garçon du hammam à l'âge pubère, la mère veille au confinement de sa fille dans un espace où la mixité<sup>1</sup> n'est pas tolérée. L'espace public (le souk, la rue, les cafés...) est réservé ainsi au masculin. D'ailleurs, dans l'imaginaire communautaire, l'intrusion féminine dans cette sphère est considérée, d'une part, comme une menace pouvant menée l'homme au péché et d'autre part, comme une atteinte à la *hurma* et par extension, la mise en péril de l'honneur collectif.

Dans son ouvrage *La sexualité en Islam*<sup>2</sup>, Abdelwahab Bouhdiba tente d'expliquer ce mépris du féminin, cette misogynie qui gangrène le monde arabo-musulman en termes d'une crise de la sexualité et de la foi. Pour lui, la chosification de la femme dans la société musulmane est la résultante d'une dégradation de l'éthique sexuelle, une éthique qui s'oppose à l'esprit du Coran et à la *Sunna* dans la mesure où, en dévoyant la sexualité, elle s'est éloignée « du modèle idéal » qui, au départ, a légitimé et reconnu le rôle de celle-ci dans l'exercice de la sacralité : en Islam, le sacré et le sexuel ne sont jamais incompatibles, bien au contraire, il s'interpénètrent afin que la chair rassasiée fasse advenir l'accomplissement spirituel de l'être.

L'islam ne cherche nullement à déprécier, encore moins à nier le sexuel. Il lui confère au contraire un sens grandiose et lui donne une investiture

---

<sup>1</sup> Le sujet de la mixité en terre d'Islam a fait couler beaucoup d'encre. Les spécialités affirment que le refus de la mixité tel qu'il est exploité par le discours misogyne n'est pas le même que celui préconisé par le Coran. Dans le texte coranique, en présence d'un mari potentiel, la femme doit prendre ses distances et respecter les limites spatiales qui sont érigées entre les sexes pour éviter zinâ (la fornication). Plus encore, un hadith recommande à la femme et à l'homme de ne pas se trouver seuls dans un lieu clos car en leur présence le Diable serait convoqué et ils risqueraient de commettre le péché de la chair : « Que celui qui croit en Dieu et au jour dernier ne s'isole pas avec une femme sans qu'elle soit accompagnée par un membre de sa famille ou son époux car alors le Diable serait le troisième compagnon. » Cité dans *Islam d'interdits, islam de jouissance*, page 153. URL : [www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/](http://www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/), consulté le 20/11/2015, à 20.55.

Les Maghrébins instrumentalisent cette non-mixité et l'accroissent exagérément pour empêcher la femme de devenir « active », d'investir leur espace en se donnant le droit à l'expression et de les évincer dans les domaines qu'ils se sont longtemps accaparés (l'éducation, la politique, la justice, l'industrie...)

L'Histoire nous a appris que cette prohibition radicale du « mélange des sexes » (qui a été renforcée aussi par l'institution du *harem*), a eu des répercussions sur les comportements sexuels des hommes et des femmes. En effet, en considérant la femme comme « source de désordre », les milieux exclusivement homosociaux vont générer et encourager l'attirance sexuelle pour le même. Dès lors, le phénomène de la pédérastie et de l'homosexualité féminine et masculine prend une ampleur alarmante. Toutefois, au XX<sup>e</sup> siècle, comme le précise Frédéric Lagrange, des bouleversements majeurs vont faire naître dans les pays arabo-musulmans, une nouvelle reconfiguration de l'espace et de la mixité. Effectivement, l'accession des femmes à l'instruction et au monde du travail va aller de pair avec l'établissement de la mixité et la limitation de l'homosocialité car la modernisation des structures sociales devient une priorité où l'on est obligé de reconnaître le rôle que peut jouer la femme dans cette marche vers le progrès. *Islam d'interdits, islam de jouissance*, page 153. URL : [www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/](http://www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/), consulté le 20/11/2015, à 20.55.

<sup>2</sup> Abdelwahab, Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, PUF, Paris, 1975.

transcendantale telle que la sexualité se trouve déculpabilisée. Prise ainsi d'emblée en charge, la sexualité devient jaillissante et joyeuse.<sup>1</sup>

L'exercice coranique de la sexualité revêt donc une majesté infinie. Il est la vie véhiculée, l'existence multipliée, la création perpétuée. La fonction sexuelle est en soi une fonction sacrée. Elle est un de ces signes «' âya » auxquels se reconnaît la puissance de Dieu.<sup>2</sup>

Le théologien ajoute que « la sclérose » de la sexualité chez les musulmans participe d'une sérieuse pathologie sociale. Des facteurs psychologiques et socio-économiques (la peur du féminin, problèmes identitaires, les retombées de la colonisation<sup>3</sup>, les crises politiques, la modernisation fallacieuse, l'homosexualité...) ont fait générer un ordre patriarcal et machiste dans lequel la femme et la jeunesse sont les premières victimes.

Rita El Khayat<sup>4</sup> s'interroge elle aussi sur les causes de cette crise de la sexualité qui devient de plus en plus sévère. À travers une réflexion sur les défis du XXI siècle qui se présentent aux femmes maghrébines, l'auteure utilise un ton très politisé et dénonciateur pour pointer du doigt les problèmes qui sont à l'origine de la condition médiocre faite à la femme. Pour elle, l'Islam n'a jamais nié le droit à la femme d'éprouver et de vivre le plaisir dans « un couple normal », c'est les tabous sexuels et la *hchouma* qui ont participé à la fossilisation « des tourments sexuels » au point d'en faire des pratiques sexuelles normées. Et elle précise que malgré le recul des traditions dans les grandes villes et la

---

<sup>1</sup> Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, op.cit., p.8.

<sup>2</sup> Ibid., p.23.

<sup>3</sup> La colonisation du Maghreb a fortement encouragé l'asservissement des femmes et freiné, comme le souligne si bien Bouhdiba, leur émancipation. En effet, en voulant protéger la communauté de toute intrusion étrangère, les communautés au Maghreb ont renforcé encore plus le cantonnement des femmes dans la sphère privée. Et en réponse à ces stratégies qui ont maintenu éloignées les femmes des colons, l'administration française a encouragé une spoliation sexuelle de la femme. Dans son livre qui fait date, *La prostitution coloniale*, Christelle Taraud montre comment l'administration française a réglementé la prostitution en Algérie, au Maroc et en Tunisie en vue à la fois de « réguler les pulsions des troupes » et de déstabiliser l'identité des populations locales. Ce dispositif colonial de la prostitution est mis en place dès le début de la conquête de l'Afrique du Nord : plusieurs bordels militaires de campagne (BMC) sont ouverts pour organiser la prostitution des femmes indigènes et protéger « la société blanche et métropolitaine » des risques épidémiologiques. Les femmes que l'on a vouées à la prostitution ont subi toutes sortes de brutalités. Cité dans Luc Capdevila, « Christelle TARAUD, La prostitution coloniale. Algérie, Maroc, Tunisie (1830-1962) », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 33/2011, consulté le 30 septembre 2016, à 23.05. URL: <http://clio.revues.org/10128>

<sup>4</sup> Rita, El Khayat, *Le Maghreb des femmes : les défis du XXI siècle*, Marsam Editions, 2001.

modernité naissante, le Maghreb reste fortement enlisé dans des déchirures viscérales que les mentalités rétrogrades et réactionnaires maintiennent pour éloigner la femme d'une émancipation durable. À ses yeux, l'émancipation de la femme maghrébine ne peut se réaliser qu'avec une réforme totale de tous les domaines car le destin malheureux fait à la femme n'est, en fait, que le sommet d'un iceberg dont la partie immergée n'est que de graves problèmes de société :

C'est l'ignorance et l'analphabétisme, la sénilité fréquente des doctes Aïms, l'enlèvement dans des pratiques sociales hérétiques à l'islam au fur et à mesure des siècles (exemple de la sorcellerie fortement interdite par l'islam), l'absence de diagnostic et de soins actuels des déviants et des délinquants, le refus d'attaquer ouvertement et de front aux énormes problèmes d'alcoolisme et de toxicomanies, l'apparition d'une très grande quantité de femmes seules que personne ne veut épouser, le manque d'information, qui font que la sexualité est un tabou, que les problèmes sexuels ne sont pas des moindres (...) <sup>1</sup>

Un autre paramètre est à prendre en compte dans l'analyse du phénomène de la violence contre le corps féminin au Maghreb, c'est celui de la ténacité des images de l'Éternel féminin. De toutes les femmes qui sont citées dans le Coran, Zouleikha, la tentatrice, est assurément la plus présente à l'esprit des hommes musulmans. Le Coran raconte comment Zouleikha ruse pour tenter son esclave Yussef car incapable de réprimer son désir pour lui. « C'est bien de votre ruse de femmes ! Vos perfidies sont vraiment énormes. » <sup>2</sup>, ce verset coranique qui reprend les paroles qu'adresse Putiphar à sa femme Zouleikha lors de la découverte du stratagème de celle-ci destiné à faire succomber Yussuf, fait vite office de vérité générale. En effet, quoique cet amour irraisonné de Zouleikha pour le plus beau des hommes soit un événement circonstanciel, il ne reste pas moins que dans la culture populaire, c'est toute la gent féminine qui se trouve renvoyée à l'image de la créature perfide œuvrant à corrompre les hommes car éternellement avide des plaisirs charnels.

---

<sup>1</sup> R. El Khayat, *Le Maghreb des femmes : les défis du XXI siècle*, op.cit., p.86.

<sup>2</sup> Le Coran : Verset 28 de la Sourate XII Yssef (Joseph).



Dans le même ordre d'idées, nous ajoutons que même les médias contribuent pour beaucoup dans la conservation des images dépréciatives à l'égard de la femme. En 2011, dans le guide destiné à sensibilisation de la société civile au Maghreb, Sahbi Ben Nabila, expert en communication et médias arabes, part du constat que les médias des pays magrébins véhiculent des stéréotypes et des préjugés sexistes à l'encontre de la femme. En effet, en se basant sur différentes études menées sur des productions médiatiques maghrébines, l'auteur signale la diffusion de «contenus discriminatoires, offensants et nuisant aux droits et à la dignité des femmes <sup>1</sup>». Les spots publicitaires, les émissions télévisées, la presse écrite...travaillent à présenter la femme à travers une représentation biaisée. Non seulement, on s'acharne à considérer la femme comme objet sexuel, mais d'autres images-clichés viennent noircir le tableau : de la femme au foyer on passe à la femme victime de la violence et de la pauvreté. Et remarque importante : les femmes appartenant à des groupes ethniques ou religieux minoritaires et les femmes âgées ou mêmes les femmes à orientations sexuelles autres, n'ont droit ni à la parole ni à la visibilité. Cette population féminine est donc considérée comme inexistante. Ces dépassements médiatiques, explique l'auteur, sont la conséquence d'une culture inégalitaire qui se nourrit, malgré la modernisation et l'évolution des mœurs, d'un imaginaire collectif très hostile au féminin.

En somme, au Maghreb, le corps n'est jamais séparé du groupe filial et social auquel il appartient. Prisonnière de cette corrélation, la femme voit souvent sa quête d'émancipation se heurter à une impossibilité de réalisation. En effet, dépositaire de l'honneur du groupe et habillé de sacralité, le corps féminin est tenu d'accepter le contrôle constant qui est fait sur sa sexualité et sa procréation sous peine de perdre toute légitimité d'appartenance au groupe. D'autres facteurs viennent aussi renforcer l'objectivation et la dévalorisation du féminin au Maghreb : le détournement de la Loi islamique et le ralentissement de la modernisation.

---

<sup>1</sup> Sahbi, Ben Nabila, « Femmes et médias au Maghreb », URL : [www.unesdoc.unesco.org/images/0021/002146/214631f.pdf](http://www.unesdoc.unesco.org/images/0021/002146/214631f.pdf), consulté le 13/02/2014 à 16.00.

## 1.2. De l'éprouvé corporel à la venue à l'écriture

Dans cette partie, nous allons explorer le parcours biographique de chacune de nos écrivaines et nous allons montrer pourquoi le corps est devenu la clé de voûte des écritures que nous analysons.

### 1.2.1 Violette Leduc, l'affamée

« Ma laideur m'isolera jusqu'à ma mort »<sup>1</sup> écrit Violette Leduc dans son roman autobiographique *L'Affamée*. Cette phrase permet de mesurer combien le rapport douloureux qu'entretient une femme avec sa laideur et sa naissance bâtarde, constitue un lieu matriciel duquel toute une écriture va prendre sens. En effet, née le 07 avril 1907 à Arras (France) des amours illégitimes<sup>2</sup> de Berthe Leduc et d'André Debaralle, Violette Leduc subit, pendant toute sa vie « la honte » d'être une enfant non désirée par sa mère, et la laideur physique portée comme un signe rappelant les amours coupables de ses parents

---

<sup>1</sup> Violette, Leduc, *L'Affamée*, Gallimard, Paris, p.191.

<sup>2</sup> Berthe, la mère de Violette Leduc, travaille comme servante et entretient une relation amoureuse avec André, fils d'une famille bourgeoise. Enceinte, elle est chassée de la demeure où elle est employée et se voit livrée à elle-même pour accoucher. Dès lors, cette mère meurtrie considère sa fille illégitime et laide de surcroît comme une tare, une aberration de la nature, elle l'élève dans une méfiance constante à l'égard des hommes, des hommes qui, selon elle, peuvent exercer impunément leur pouvoir malsain sur les femmes. Josée Bergeron résume bien comment la mère projette sur sa fille la haine qu'elle ressent à l'égard de la société patriarcale : « C'est donc par l'intermédiaire de sa fille que Berthe Leduc choisit de purger son passé. Loin de nier le visage de Violette, elle s'emploie à y faire revivre les traits du fils de cette famille typique de la société patriarcale et bien-pensante. Violette, qui porte le « gros nez » et les « cheveux ternes » de son géniteur, devient pour sa mère l'indigne héritière d'un mâle tuberculeux. L'acharnement expiatoire de la mère fait ainsi du visage de Violette la preuve presque monstrueuse du lien charnel qui a uni deux univers sociaux disparates. » Josée, Bergeron, « À condition d'être femme. Violette Leduc ou quand la misogynie fait écrire », URL : <https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/article/view/25531>, consulté le 03/04/2012, à 14:30.

En 1913, Berthe Leduc rencontre Ernest Dehous et s'établit à Valenciennes. Violette vit ainsi avec sa mère et sa grand-mère Fidéline. Cependant, en 1918, Berthe décide de mettre sa fille en pension. Celle-ci subit la séparation comme un exil, d'autant plus que la pension en question se situe non loin de la maison maternelle. Le sentiment du rejet va s'intensifier quand la mère, deux ans plus tard, prend la décision de la remettre en pension au collège de Valenciennes.

À dix sept ans, Violette Leduc entre en pension à Douai et endure difficilement ce nouvel isolement car sa mère qui vit désormais avec son mari Ernest Dehous et son nouveau-né, la considère toujours comme le produit vivant de la déchéance. Ce sentiment d'abandon constituera plus tard le « matériau » principal de l'écriture leducienne. Et la phrase inaugural du premier roman *L'Asphyxie*, « Ma mère ne m'a jamais donné la main. », est représentative de cette blessure originelle qui a déterminée les rapports avec l'Autre, des rapports souvent tumultueux.

Anaïs, Franz, « Les repentirs d'une bâtarde : Lecture de Violette Leduc », URL : [http://www.senspublic.org/article.php?id\\_article=639](http://www.senspublic.org/article.php?id_article=639), consulté le 10/08/2015, à 19:18.

la vouera à une existence tragique faite de souffrances et de déceptions. Toute son écriture est ainsi dédiée à l'expiation de cette faute<sup>1</sup> qu'elle n'a pas commise.

*L'Asphyxie* (1946), le premier roman leducien relate cette « inguérissable » blessure. Ce texte qui passe inaperçu à l'époque, met en scène une jeune fille « bâtarde », autour de laquelle évoluent des personnages malheureux condamnés à subir une sexualité déviante et souffrante (inceste, homosexualité, approches amoureuses ambiguës). Par la forme éclatée et la sexualité qu'il traite, ce roman se place résolument aux côtés des livres insolites qui contribuent à bouleverser les modèles littéraires adoptés à la première moitié du XX siècle. La pratique d'une telle littérature novatrice va amener Violette Leduc à côtoyer constamment Simone de Beauvoir dès 1945. Cette dernière devient son mentor et l'amie fidèle sur laquelle elle comptera jusqu'à sa mort.

Il ne faut pas oublier que Simone de Beauvoir s'instaure comme premier public de Violette Leduc. Elle soumet les écrits leduciens à une lecture rigoureuse et critique. Elle corrige les brouillons, donne des conseils, censure les parties qu'elle juge fades ou très crues (surtout sur le plan de la sexualité) comme la dernière partie de *L'Asphyxie*. Elle permet à la jeune femme de publier chez Gallimard, d'écrire pour Temps Modernes et de construire ainsi une notoriété dans le milieu littéraire de l'après-guerre (Sartre, Camus, Genet, Sarraute et bien d'autres reconnaissent en Leduc l'étoffe d'un bon écrivain). Elle devient même un porte-parole, un agent qui négocie la publication des œuvres de celle-ci. De plus, elle préface *La Bâtarde* (1964) et *La Femme au petit renard* (1965) insistant sur le talent indiscutable d'une Violette Leduc qui se croit dépourvue de vocation littéraire<sup>2</sup>.

Pendant vingt ans, Simone de Beauvoir et Violette Leduc se voient régulièrement pour donner vie à cette écriture qui nous est parvenue. Pour Violette Leduc, l'écriture est le lieu où peut exprimer son admiration indéfectible pour son amie. Objet de vénération, destinataire infatigable de l'ensemble des textes, Simone de Beauvoir incarne l'amante, le

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette idée de faute à Anaïs Frantz qui considère l'acte d'écriture leducien comme étant dicté par un incessant « sentiment de culpabilité » qui est du à une bâtardise hors la loi : « Dans la tradition chrétienne où naît Violette Leduc, une union non reconnue par l'Église est une union d'emblée décrétée immorale, et l'enfant bâtard apparaît « par nature » en marge de la morale, de même que la fille-mère ne possède aucun droit au début du 20e siècle en France. »

Anaïs, Franz, « Les repentirs d'une bâtarde : Lecture de Violette Leduc », URL : [http://www.senspublic.org/article.php3?id\\_article=639](http://www.senspublic.org/article.php3?id_article=639), consulté le 10/08/2015, à 19.20.

<sup>2</sup> Violette Leduc a toujours sous-estimé le travail littéraire qu'elle entreprenait.

« mirage » de l'être désiré : « Isabelle<sup>1</sup>, c'est aussi vous, vous le savez. »<sup>2</sup> *L'Affamée*<sup>3</sup> (1948) raconte d'ailleurs la passion dévastatrice qu'inspire Simone de Beauvoir à une Violette solitaire.

En 1948, Violette Leduc entreprend la rédaction de son troisième roman *Ravages*. Ce texte qui est présenté à l'éditeur de Gallimard, est censuré : toute la première partie est amputée du texte originel pour érotisme très prononcé (cette partie censurée sera publiée en 1966 sous le titre de *Thérèse et Isabelle*). L'écrivaine endure cette censure comme un sacrilège et un assassinat. Elle est tellement ébranlée par l'événement que sa santé en pâtit.

*La Bâtarde* (1964), roman autobiographique le plus connu des textes leduciens, raconte la bâtardise, les laideurs, au sens littéral, d'une femme esseulée. Le titre provocateur concentre à lui seul cette volonté farouche d'expurger le mal-être par les mots. La narratrice raconte son passé douloureux avec sa mère, sa vie en pensionnat, le commerce illicite (le marché noire) qu'elle pratique pendant la guerre pour survivre, ses tendances homosexuelles, son avènement à l'écriture sous l'impulsion de Maurice Sachs<sup>4</sup>. Ce livre est très vite remarqué par le public non seulement pour le talent certain de son auteure mais aussi et surtout à cause de la sexualité et l'érotisme déviants qu'il traite. Il faut rappeler que l'atmosphère de l'époque se prête difficilement aux écritures qui développent l'homosexualité et surtout celles générées par des femmes. *La Bâtarde*, censuré auparavant, provoque un tollé, privant ainsi l'écrivaine du prix Goncourt.

Le second volet de *L'Affamée*, *Trésors à prendre* est publié en 1962. Ce texte se développe comme un cantique dédié une fois encore à Simone de Beauvoir. Il rassemble les impressions d'un voyage que Violette effectue à pied au Massif central et au sud de la France, sur les traces de son amie. Il raconte aussi l'errance d'une âme en peine souhaitant exorciser l'absence de *Madame*. Les lieux, le temps, la nature et les objets se prêtent à une sexualisation que l'écrivaine pratique avec acharnement pour célébrer l'être aimé. Et

---

<sup>1</sup> Isabelle a été la première amante de Violette Leduc au collège. Voir *infra*.

<sup>2</sup> Cité dans Catherine, Violet, « Violette Leduc, l'ivresse de la lecture. Lectures de femmes. Entre lecture et écriture », Actes du colloque de Besançon 2000, L'Harmattan, collection Bibliothèque du féminisme, Paris, 2002, p.152.

<sup>3</sup> Martin Provost réalise un film "Violette" pour faire connaître cette relation exceptionnelle qui a lié Violette Leduc à Simone de Beauvoir. Ce film est sorti le 6 novembre 2007.

<sup>4</sup> Maurice Sachs, écrivain homosexuel, est celui qui a encouragé Violette Leduc à écrire ses souvenirs d'enfance.

comme l'a si bien dit Catherine Violet<sup>1</sup> *Trésors à prendre* métamorphose et recrée à neuf les paysages et les objets les plus anodins à travers le prisme des élans émotionnels et sensoriels violents. Jamais un écrivain n'a cultivé l'érotisme et la sexualité avec une telle intensité. Autrement dit, Violette Leduc est une écrivaine inclassable, en marge de la littérature dite féminine en ce qu'elle traite, avec une spontanéité « brûlante », l'écriture comme une pratique sexuelle jouissive : « Dans cette mise en scène d'un dialogue entre écriture et sexualité, Violette Leduc innove. De la manière la plus directe, la plus évidente, la plus concrète qui soit, avec une liberté de ton jusque-là inconnue chez les écrivains de son sexe. »<sup>2</sup>

Et c'est parce que Violette Leduc génère ses écrits à partir d'une énonciation corporelle subversive qu'elle est considérée comme une écrivaine visionnaire pour son époque. Dans son article « Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig », Alison Péron atteste que l'écriture leducienne se réserve une place à part au sein de la littérature féminine non pas pour les pratiques hétérosexuelles qu'elle met en scène, mais surtout à cause du lesbianisme qui est développé avec acuité entre les personnages féminins : « elle est (...) pour son époque, en dehors des études féminines, du moins féministes, qui pensent les femmes dans le rapport hétérocentré avec les hommes. 3 » Le mot « hétérocentrisme », un néologisme qui est créé par Monique Wittig, dit-elle, permet d'expliquer les particularités de cette écriture novatrice. En effet, ce terme illustre parfaitement la praxis scripturaire de Violette Leduc dérogeant à cette autre littérature féminine qui persiste à maintenir le système du masculin hétérocentriste, « ce système qui régit la société [suivant] les dichotomies mâle/femelle, masculin/féminin et hétérosexualité/homosexualité. »<sup>4</sup> La norme hétérosexuelle, la seule acceptable par la société, se trouve dès lors transgressée au nom de la représentation d'une authentique expérience humaine.

En 1966, *Thérèse et Isabelle* (première partie de *Ravages*) accède enfin à la publication. Ce roman a pour thème l'amour charnel que partagent deux collégiennes à

---

<sup>1</sup> Catherine, Violet, « Violette Leduc : écriture et sexualité », URL: <http://id.erudit.org/iderudit/025852ar>, consulté le 09/08/2013, à 14.30.

<sup>2</sup> Catherine, Violet, « Violette Leduc : écriture et sexualité », URL: <http://id.erudit.org/iderudit/025852ar>, consulté le 09/08/2013, à 14.30.

<sup>3</sup> Alison, Péron, « Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig » URL: <http://www.sens-public.org/spip.php?article811>

<sup>4</sup> Ibid.

l'abri d'un collège, les plaisirs de la rencontre amoureuse ainsi décrits sont nourris par l'expérience propre de Violette Leduc<sup>1</sup>. L'homosexualité féminine y est travaillée avec plus d'acuité que dans les textes déjà parus. Cette autofiction érotique qui a été malmenée douze ans auparavant par la censure pour satisfaire les besoins éditoriaux du moment, a fait l'objet d'une réécriture. La version originelle du texte ne parviendra au lecteur qu'en 2000, éditée par Gallimard.

Aux yeux de Violette Leduc, la censure que subit *Thérèse et Isabelle* est une atteinte à son intégrité d'écrivaine. Elle s'en défend en insistant sur la légitimité de dire sa nature de femme : faire émerger une parole féminine émanant d'un corps vibrant de sensations n'a rien de répréhensible puisqu'il s'agit de mettre à nu une expérience charnelle riche et vraie. Elle affirme aussi que ce livre est doté d'une intentionnalité qui dépasse la simple ambition de faire écrire l'obscénité à travers les amours de deux adolescentes, l'objectif premier étant de réveiller la mémoire d'un corps qui aspire à vivre le désir et le partager inlassablement :

J'essaie de rendre le plus le plus exactement possible, le plus minutieusement possible les sensations éprouvées dans l'amour physique. Il y a là sans doute quelque chose que toute femme peut comprendre. Je ne cherche pas le scandale mais seulement à décrire avec précision ce qu'une femme éprouve alors [...]<sup>2</sup>

Les spécialistes sont unanimes quant à cette volonté qu'a Violette Leduc d'inscrire ses textes dans un profond désir de raconter sa détresse et ses angoisses<sup>3</sup>. Même les derniers textes *La Folie en tête* (deuxième volet de la *Bâtarde*) et *Le Taxi* et *La Chasse à l'amour*<sup>4</sup> ne la réconcilient guère avec son passé, bien au contraire, ils affichent une détermination sans égale pour redire les frustrations indicibles vécues. Effectivement, à travers l'exercice de l'écriture, elle aspire à exorciser les douleurs viscérales, les impuissances d'un corps, la

---

<sup>1</sup> C'est au cours de son pensionnat à Douai en 1924 que Violette Leduc a vécu une passion amoureuse avec Isabelle.

<sup>2</sup> Cité dans « VIOLETTE LEDUC, Une œuvre pionnière », Encyclopædia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/violette-leduc/3-une-oeuvre-pionniere/>, consulté le 20/03/2015, à 17.00.

<sup>3</sup> Michèle Causse rapporte comment l'écrivaine a souffert d'un sentiment de persécution violent, un sentiment qui l'a rendu méfiante à l'égard de ses amis et de ses connaissances. Entretien avec Michèle Causse. Propos recueillis par Françoise Armengaud, [www.obazar.net/VLeduc/Textes/MCausse.pdf](http://www.obazar.net/VLeduc/Textes/MCausse.pdf), consulté le 08/18/2014, à 20h55.

<sup>4</sup> *La chasse à l'amour* est publié à titre posthume par Simone de Beauvoir qui obtient les droits moraux de Violette Leduc.

honte d'être une femme pas comme les autres : bâtarde, laide, pauvre, homosexuelle et hétérosexuelle, trafiquante et voleuse.

En somme, le lieu matriciel de l'écriture de Violette Leduc est à rechercher en premier lieu dans ce vécu négatif inscrit dans la mémoire du propre corps de l'écrivaine. En effet, « Paria de la société », figure marginale, femme chétive et laide, Violette Leduc abreuve son acte créateur de tous les maux qui l'ont traversée depuis sa venue au monde et à la littérature. Son écriture est un large panorama représentant une volonté malade de peindre une féminité non désirée par le regard de l'autre. Transgresser la norme sexuelle en vigueur n'a été pour elle qu'une autre manière d'écrire les cris d'un corps souffrant.

### 1.2.2. Hélène Cixous ou comment être femme ?

Le nom d'Hélène Cixous est associé souvent au féminisme, aux *studies gender*, mais aussi à une pratique littéraire innovante voire insolite pour de nombreux critiques. Cette écrivaine prolifique, qui a à son effectif une soixantaine de fictions, de pièces de théâtre et d'essais, révolutionne ce que l'on sait sur la littérature féminine en France et en Europe pendant la seconde moitié du XX siècle.

Née en 1937 à Oran, Hélène Cixous est la fille d'une juive allemande exilée et d'un médecin juif algérien, George Cixous. Elle est très marquée par la mort de celui-ci qui survient en 1948. D'ailleurs toute son œuvre porte cet hymne d'amour pour le père qu'elle perd précocement.

En 1955, Hélène Cixous s'installe en France, poursuit ses études supérieures et obtient son agrégation d'anglais en 1959. Très vite, elle affiche ses prises de position quant à la condition féminine et les fluctuations politiques qui animent la France à l'aube des événements de mai 68. Dans le cadre de son doctorat, elle explore l'écriture de James Joyce. Sa notoriété s'amorce d'ailleurs avec la publication en 1968 de l'essai intitulé *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, paru aux éditions Grasset. Dès 1965, elle enseigne à la Sorbonne en qualité de maître-assistante. À cette même époque, elle se lie d'amitié avec Jacques Derrida. Aussi une longue collaboration intellectuelle commence-t-elle : Centre National des Lettres, Parlement International des Écrivains, Comité anti-apartheid, colloques et séminaires au Collège International de Philosophie. À cela s'ajoute

des productions communes à la croisée des disciplines *Voiles* (1998), *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* (2001), *H.C. pour la vie, c'est à dire* (2002).

Pour H. Cixous, l'aventure de l'écriture commence avec la parution en 1967 d'un recueil de nouvelles *Le Prénom de Dieu*. Mais c'est avec le roman *Dedans* (1968), récompensé du prix Médicis, que l'écrivaine bénéficie d'une notoriété dans les milieux littéraires de l'époque. *Dedans*, autofiction atypique, retrace les soubresauts d'une vie intérieure, les souffrances d'une femme face à la perte du Père, image de la loi hébraïque. Et dans une forme narrative déconstruite, le corps est *recupéré* dans / par le corps d'un langage *réformé* pour lui permettre d'accéder pleinement à la réalité objective de l'écriture. Ce langage est porté par le style oral : il est éclaté, soumis au souffle de la parole vivante. La syntaxe de la phrase se plie ainsi aux rythmes de la déconstruction et permet au corps de devenir enfin dicible. Françoise Defromont dit à ce propos que « le corps (dans *Dedans*) n'est pas seulement mentionné ou utilisé à des fins érotiques, ou même effleuré comme un objet absent, ce n'est plus l'éternel refoulé, il est nommé dans son amplitude, il est enfin appelé à l'existence à travers la langue<sup>1</sup>. »

Après *Dedans*, deux romans suivront : *Les Commencements* et *Le Troisième Corps* (1970). Ces deux textes écrits en même temps inscriront de façon définitive l'entreprise cixousienne du côté de la réforme radicale de la littérature. En développant une fois encore des thèmes explicitement autobiographiques (le corps féminin, l'amour, la mort, le père, la mère, la judaïté, l'exil, le deuil) dans une forme insolite<sup>2</sup> (fragmentation narrative, effacement des personnages, subversion de la syntaxe, espace et temps désintégrés), H. Cixous ambitionne de repenser à travers la fiction intimiste le rapport qui pourrait lier le sujet féminin à son propre corps.

Il ne faut pas oublier que les premiers textes romanesques de Cixous sont le produit immédiat d'un contexte particulier, les événements de mai 68, d'une prise de conscience collective affirmant la nécessité de disposer de son propre corps, de jouir de ses droits et de combattre les tabous et les clichés qui ankylosent la société française concernant la liberté,

---

<sup>1</sup> Françoise, Defromont, « L'épopée du corps, *Dedans* », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise, van Rossum-Guyon et Myriam, Díaz-Diocaretz (dir.), PUV, Paris, 1990, p.95.

<sup>2</sup> Avant d'aller plus loin dans notre analyse de l'écriture cixousienne, il est important de faire remarquer que les premiers textes de cette écrivaine sont moins accessibles à la lecture que les textes écrits à la fin du XX siècle.



la sexualité, la maternité et l'écriture des femmes. H. Cixous devient le chef de file de la deuxième vague de féminisme en France en ce qu'elle préconise de nouvelles perspectives théoriques à travers la légitimation de l'exercice scripturaire féminin. Les théories féministes de l'après-guerre se sont vite essouffées et H. Cixous comme d'autres théoriciennes telles que Chantal Chawaf, Jeanne Hyvrard et Monique Wittig, ont mis en avant la notion de « langue féminine » - une langue émanant du corps féminin et des sensations et désirs qui l'animent - afin de décrire le nouveau sujet féminin, un sujet affranchi de l'emprise de la doxa. Elle installe de cette façon la différence sexuelle au cœur du débat et reproche aux femmes leur conformisme aux lois phalocrates régissant le langage masculin :

Les femmes qui écrivent, pour la plupart, jusqu'à maintenant, ne considéraient pas qu'elles écrivaient en tant que femmes mais qu'elles écrivaient en tant qu'écriture. Elles en étaient à déclarer que la différence sexuelle ça ne veut rien dire, qu'il n'y avait pas de différence assignable entre le masculin et le féminin dans l'écriture... Qu'est-ce que ça veut dire, « pas de parti pris » quand on dit « je ne fais pas de politique », tout le monde sait ce que ça signifie ! C'est la meilleure façon de dire : « je fais la politique de l'autre » ! Et bien en écriture, c'est ça ! La plupart des femmes sont comme ça : elles font l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme, et dans la naïveté, elles le déclarent et le maintiennent, et elles font en effet une écriture qui est masculine. Il faut faire très attention quand on veut travailler.<sup>1</sup>

Ce nouveau féminisme se cristallise principalement à travers un travail théorique intéressant. Parallèlement à l'activité littéraire qu'elle pratique, H. Cixous produit des essais majeurs pour repenser l'écriture féminine. L'essai le plus notoire est celui du *Rire de la Méduse*<sup>2</sup>, publié en 1975. Ce texte qui est inséré dans un numéro de *L'Arc* consacré à Simone de Beauvoir, devient un manifeste du nouveau féminisme, s'écartant totalement des théories préconisées par l'auteure à qui l'on rend hommage au départ. H. Cixous

<sup>1</sup> Hélène, Cixous, *Le sexe ou la tête ?* dans *Les Cahiers du GRIF*, N. 13, 1976. Elles consonnent. Femmes et langages II. p.12.

URL :[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 07/09/2012.

<sup>2</sup> Le titre de l'essai est emblématique, H. Cixous veut renverser le mythe que les hommes ont entretenu pour faire de la femme un être malfaisant. La Méduse, un des plus anciens mythes de l'humanité incarne la peur que ressentent les mâles face au sujet féminin.

propose une réflexion judicieuse sur la sexualité féminine et ses spécificités. Pour elle, deux mythes concernant la féminité doivent être déconstruits impérativement. Il s'agit d'abolir d'une part cette vision qui assimile la femme à « un continent noir » que l'homme doit *coloniser* pour dompter sa nature versatile et d'autre part, que l'on arrête d'assigner à la femme des rôles sexuels déviants (l'archétype de la femme fatale).

Avec de telles affirmations, H. Cixous s'attaque de front aux théories psychanalytiques de l'époque. D'abord, elle insiste sur le fait que la sexualité féminine n'est pas une énigme, comme l'a bien laissée entendre la psychanalyse freudienne, mais un phénomène plural qu'il s'agit de découvrir. Ensuite, la femme n'est pas un sujet tributaire de l'homme dans son désir et la jouissance qu'il est susceptible d'éprouver ; enfermer la sexualité féminine dans les carcans des complexes de castration, de l'envie de pénis et des manques physiologiques de toutes sortes, est très réducteur. Enfin, le rapport que peut entretenir la femme avec son propre corps doit être revalorisé pour ce qu'il est en réalité un privilège et non une servitude comme l'a prétendu la psychanalyse. Et c'est l'écriture, cet ultime espace de la voix(e) féminine qui va forcément permettre l'émergence et l'épanouissement du sujet féminin. Avec l'écriture, la femme a le pouvoir de se réapproprier le corps dont la confiscation n'a que trop duré. Le corps est dès lors texte à recréer, à offrir aux femmes opprimées.

Dans les années 70, l'action institutionnelle pour la liberté des femmes est au centre des préoccupations et H. Cixous fonde à cet effet, en 1974, le Centre d'études féminines à l'Université Expérimentale de Paris 8 (Vincennes), une institution qui va permettre la création du premier doctorat des Etudes Féminines en Europe. H. Cixous devient ainsi promotrice de la recherche scientifique sur l'écriture des femmes en France et en Europe et la digne représentante de ce que le public anglo-saxon va baptiser *French Feminism*.

Les années 70 ont vu naître aussi un travail littéraire impressionnant chez H. Cixous : chaque année, une œuvre romanesque voit le jour. L'écrivaine s'essaye même au genre dramatique avec *La Pupille* et *Portrait de Dora*. L'œuvre va évoluer pertinemment quand elle décide d'écrire des pièces pour *Le Théâtre du Soleil* que dirige Ariane Mnouchkine, à partir de 1985. À cette époque, sa percée dans ce genre littéraire est intimement liée à une

pratique expérimentale de thèmes cruciaux<sup>1</sup>. Dans *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985) et *Indiade, ou l'Inde de leurs rêves* (1987), par exemple, des événements à portée universelle sont transposés sur scène (le Cambodge et les Khmers rouges, la partition de l'Inde) pour méditer sur la condition humaine dans son rapport à la violence et à l'oppression. Le théâtre cixousien devient ainsi politisé et « multidirectionnel » visant un large public.

Cixous dramaturge est aussi féministe que dans l'écriture romanesque. Pour elle, le théâtre est le lieu de la manifestation de discours socioculturel de l'aliénation féminine en ce sens qu'il est doté d'une puissance bien plus virulente que celle déployée dans la fiction romanesque :

Plus violemment encore que la fiction, le théâtre, construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes, répète en le redoublant la scène de meurtre qui est à l'origine de toute production culturelle. Il faut que toujours une femme soit morte pour que la pièce commence. Le rideau ne se lève que sur la disparition ; à elle la place du refoulé, tombeau, asile, oubli, silence.<sup>2</sup>

Selon l'optique cixousienne, le drame de l'être féminin perdure toujours et se dénoue tragiquement dans le silence de la scène : la représentation de la mort du personnage féminin, métaphore de la servitude féminine, entretient le pouvoir patriarcal et isole la femme des mécanismes de la production dramatique. Et c'est à partir de cette faille qu'il est important de faire peser le soupçon sur le théâtre, tout en insistant sur la nécessité de provoquer la révolution du langage dramatique féminin pour réussir à inciter le public au changement des schémas socioculturels phalocrates. Cette révolution doit prendre ainsi racine dans la revalorisation du corps,<sup>3</sup> lieu du véritable affranchissement du sujet.

En somme, la démarche novatrice d'H. Cixous qui consiste à l'élaboration d'une écriture déconstruite à l'image du sujet pluriel qui lui donne naissance, l'inscrit dans la

---

<sup>1</sup> Dans l'art dramatique, H. Cixous éloigne son écriture des thèmes autobiographiques.

<sup>2</sup> Hélène, Cixous, « Aller à la mer », dans *Le Monde*, le 8 avril 1977, p.159.

<sup>3</sup> La conception cixousienne de la représentation théâtrale s'écarte radicalement de la théorie de « la distanciation » préconisée par Brecht (l'écriture dramatique absurde). En effet, contrairement à Brecht, Cixous veut réhabiliter les sensations, les émotions qui permettent l'identification du spectateur au personnage.

postmodernité. Une longue carrière littéraire, témoin de plusieurs fluctuations auxquelles est confronté l'Occident depuis mai 68, va nourrir cette pensée féministe postmoderne que J. Derrida considère volontiers comme la plus innovante de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Et c'est aussi dans cette volonté de légitimer la parole du corps dans l'acte de création que l'écriture cixouienne rejoint celle de Violette Leduc. Selon nos écrivaines, il existe un lien substantiel entre créativité et corporéité : écrire n'est pas dénégation du corps, mais bien au contraire, affirmation d'un pouvoir légitime d'une corporéité authentique, meilleur allié dans cette reconquête de la liberté d'expression dont la femme a été toujours éloignée.

### 1.2.3. Assia Djébar, la femme de l'errance

Assia Djébar<sup>1</sup> est l'écrivaine algérienne la plus prolifique et la plus médiatisée du Maghreb et de l'Occident : une verve revendicatrice et une pratique générique diversifiée (roman, nouvelles, essai, pièce de théâtre, poésie) lui ont permis de conquérir un rang important au sein des paysages littéraires, maghrébin et occidental.

Le 04 août 1936 à Cherchell près du mont Chenoua, est née Assia Djébar (de son vrai nom Fatima-Zohra Imalayène). Son père Tahar Imalayène est diplômé de l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah. Sa mère Bahia Sahraoui est issue d'une famille berbère de la tribu des Ait Menasser du Dahara. Très tôt, Assia Djébar apprend l'arabe à l'école coranique et s'initie au français, au grec et au latin à l'école française. Elle évolue ainsi à la croisée des cultures, des dialectes et des langues.

En 1954, Assia Djébar poursuit ses études au lycée Fénelon à Paris. Par la suite, elle est admise à l'École Normale Supérieure de Sèvres pour étudier l'histoire, elle sera ainsi

---

<sup>1</sup> Assia Djébar qui est élue à l'Académie française, le 16 juin 2005, au fauteuil de M. Georges Vedel (5<sup>e</sup> fauteuil), est l'écrivaine algérienne la plus primée au Maghreb :

- Prix Libération de Francfort, 1989.
- Prix Maurice Maeterlinck, 1995, Bruxelles.
- International Literary Neustadt Prize, 1996 (États-Unis).
- Prix Marguerite Yourcenar, 1997 (Boston États-Unis).
- Prix international de Palmi (Italie).
- Prix de la paix des Éditeurs allemands, 2000 (Francfort).
- Prix international Pablo Neruda, 2005 (Italie).
- Prix international Grinzane Cavour pour la lecture, 2006 (Turin, Italie).

Docteur *honoris causa* des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal), d'Osnabrück (Allemagne).

Source : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebar>, consulté le 10/09/2013, à 20.50.

l'une des rares femmes algériennes à bénéficier d'études supérieures. En 1956, en raison de ses prises de position contre la colonisation française en Algérie et sa participation à la grève des étudiants algériens, elle ne passe pas les épreuves de l'examen.

Après avoir épousé un Algérien, Assia Djébar quitte Paris pour la Tunisie où elle va écrire en collaboration avec Franz Fanon des articles pour le journal *El Moudjahid*. En 1959, s'amorce sa carrière dans l'enseignement supérieur. En effet, elle enseigne l'Histoire moderne et contemporaine du Maghreb en tant que maître-assistante à la faculté de Rabat, cette même faculté au sein de laquelle elle obtient un diplôme d'Histoire une année auparavant. Et à l'aube de l'indépendance algérienne, elle regagne Alger pour enseigner l'histoire de l'Afrique et le cinéma, puis décide d'émigrer en France en 1965, elle y restera jusqu'à 1974.

Le texte inaugural du « premier cycle » romanesque d'Assia Djébar, *La Soif*, est publié en 1957. Ce roman transcrit les aspirations de jeunes algériens qui sont condamnés à *vivoter* pour survivre. Aussi le contre-discours djébarien commence-t-il à se préciser à travers la peinture réaliste de personnages se trouvant empêtrés dans des traditions et un social sclérosants. Et paradoxalement, ce qui est considéré comme « un exercice de style <sup>1</sup> » par l'écrivaine elle-même, est favorablement accueilli par le public pour la créativité déployée dans la forme et le contenu de ce roman. Cette œuvre de jeunesse va d'ailleurs préparer l'avènement à un autre texte plus raffermi au niveau du traitement de problèmes existentiels auxquels est confrontée la classe moyenne en Algérie : *Les Impatients* (1958).

Dans *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*, (1962 et 1967), A. Djébar écrit l'Histoire de son pays. Effectivement, ces deux romans s'ancrent dans le contexte de la guerre de libération nationale et l'écrivaine y mêle étroitement histoires individuelles et histoire collective pour transcrire les aspirations d'un peuple meurtri par les retombées d'une colonisation agressive. L'écrivaine, à l'instar de ses concitoyens intellectuels traduit une période charnière de l'histoire de son pays voulant esquisser ainsi une vision optimiste de la reconstitution nationale. Dans ces récits, les femmes se construisent une place importante dans cette entreprise : chacune des histoires raconte la recherche d'une liberté

---

<sup>1</sup> Cité dans *Assia Djébar : Littérature et transmission*, Wolfgang, Asholt et Mireille, Calle-Gruber (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.122.

vraie à laquelle participent activement les Algériennes aux côtés de leurs compatriotes masculins.

Après *Les Alouettes naïves*, il faut attendre dix ans pour que Djébar décide de reprendre l'activité littéraire. Pendant cette période, entre l'enseignement de l'histoire à l'université et les recherches historiques qu'elle entreprend auprès des femmes de sa tribu maternelle à Dahra, elle réussit à réaliser deux longs métrages : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda ou les chants de l'oubli*. Ces deux films qui assurent aux téléspectateurs un dépaysement et une immersion totale dans la culture, les dialectes (arabe dialectale et berbère) et les voix des femmes, dénotent d'une part un travail intéressant sur la voix féminine et les sources de l'oralité et montrent d'autre part la structure sociopolitique du colonialisme français dans laquelle a évolué le peuple algérien.

Cette période dite du « silence » se profile comme un moment décisif permettant à Djébar de réfléchir sur le sentiment d'étrangeté<sup>1</sup> qu'elle peine à évacuer à cause de sa pratique scripturaire d'expression française. Depuis que l'écrivaine s'est replongée dans l'arabe dialectal lors du tournage de ses films, la réconciliation avec la langue française s'est présentée comme un impératif. En effet, le français, langue de la socialisation et de l'émancipation créative s'érige aussi comme la langue du colonisateur. C'est ainsi que le rapport à cette langue est perçu comme obstacle et refuge à la fois. La cause de cette ambivalence est due principalement au bilinguisme voire au plurilinguisme dans lequel a évolué l'écrivaine et au statut assigné à chaque langue utilisée en Algérie : de l'arabe classique, langue du pouvoir religieux, au berbère, véhicule de la mémoire ancestrale, le français, en dépit de la liberté qu'il procure, est associé à la violence coloniale. Et c'est dans l'arabe que l'écrivaine, à un certain moment, envisage de s'exprimer pour atténuer l'inconfort qu'elle ressent vis-à-vis de la langue française :

---

<sup>1</sup> Ce sentiment d'étrangeté de Djébar est aussi dû à la pratique autobiographique. Ecrire sa vie intime en langue française implique « un dévoilement », une mise à mort précoce que l'écriture en langue arabe aurait peut-être pu évitée. Trudy Agar-Mendousse dit à ce propos : « Le recul de Djébar devant l'écriture autobiographique était alors intimement lié à une interrogation personnelle sur la langue d'écriture ... Djébar s'est demandé si la langue arabe ne pouvait pas la protéger des risques de l'écriture. » *Violence et Créativité : De l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006, p.21.

Il ne faut pas oublier que l'écrivaine a opté pour un pseudonyme justement parce qu'elle craignait ce dévoilement, cette « curiosité extralinguistique » que pouvait manifester le public à son égard.

Il y a eu plaisir de travailler avec la langue arabe lors du montage [des films], de réfléchir sur les bruits, les voix, la musique. La littérature ne me donnait pas cela. Sortie de là, je me suis réconciliée avec l'écriture en langue française.<sup>1</sup>

La reprise littéraire de Djébar se fera donc qu'en 1980 avec la publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Avec cette œuvre, l'écrivaine prépare l'avènement du « Quatuor d'Alger », son second cycle romanesque. Dans ce recueil de nouvelles, la narration se livre entière aux voix féminines et ainsi à la monstration des abus qui pèsent sur la parole, le regard et le corps féminin. Ce texte qui porte en lui le travail d'exploration entrepris pendant le tournage des films sur l'oralité des anciennes combattantes de la tribu maternelle, dénote des constantes thématiques que l'œuvre à venir va nourrir et amplifier :

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nous trouvons déjà les thèmes privilégiés et obsédants de Djébar, qu'elle développe dans ses romans et ses essais ainsi que ses films : la revendication du regard et la voix pour la femme ; la dénonciation de l'occultation et de l'oppression que subit le corps féminin dans la société traditionnelle ; le rapport conflictuel entre l'homme et la femme, fait de malentendus, de silences mais aussi de désir mutuel ...<sup>2</sup>

Le premier volet du « Quatuor d'Alger » est baptisé *L'amour, la fantasia*. Il retrace la période coloniale française depuis la conquête jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. Ce texte est doté d'une structure narrative complexe faisant alterner l'Histoire sanglante de notre pays et subjectivité féminine en action. Une Histoire au féminin est ainsi esquissée à partir du propre vécu d'Assia Djébar et de la mémoire collective des femmes. Ce roman explicitement autobiographique présente aussi une réflexion sur la langue française et l'acte d'appropriation qui en découle. Effectivement, grâce à l'exercice réflexif qu'il offre l'écrivaine découvre que l'utilisation de la langue du colonisateur est aussi une conquête d'un espace de liberté où les tabous et les interdits n'ont plus d'emprise sur le corps. Le

---

<sup>1</sup> Paroles recueillies par Philippe Gardenal, *Libération*, 6 mai 1987, p.22.

<sup>2</sup> Marta Segarra, « Le Roman féminin en Algérie »,

URL : [www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/.../1/Segarra\\_LF\\_2002\\_2.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/.../1/Segarra_LF_2002_2.pdf), consulté le 20/12/2014, à 18.23.

français s'arroge dès lors un statut revalorisant puisqu'il représente avant toute chose la langue de la première émancipation : le droit à l'instruction et à l'expression de soi.

En 1985, avec *L'amour, la fantasia*, j'avais déjà commencé à faire une auto-analyse de mon rapport aux langues que j'utilisais pour écrire. Dans ce livre qui a été une sorte de bilan de mes années présidentes, je disais que le français est la langue d'autrui et celle dans laquelle je pense (...) Cette langue qui était la langue du dehors, devenais la langue de ma libération corporelle, je pourrais dire. Si je n'ai pas été cloîtrée à dix ou à onze ans, c'est grâce à l'école française et cette langue m'a donnée ma libération de femme.<sup>1</sup>

Aux yeux de Djébar, le français lui permet également de faire accéder à l'expression les voix féminines qui ont été longtemps soumises à l'occultation et au bannissement. À travers le pouvoir que procure celle-ci, l'écrivaine trouve toute latitude à faire un état des lieux du totalitarisme masculin qui, dans le monde arabo-musulman, a manœuvré insidieusement pendant des siècles pour étouffer l'être féminin. À cela s'ajoute qu'à partir de l'univers symbolique qu'offre l'acte d'appropriation de cette langue de l'Autre, le travail conjoint de la reconstitution de la mémoire féminine et de l'exploitation des sources de l'oralité dans une forme générique hybride et éclatée (roman, autobiographie et récit historique, fragmentation) permet l'édification d'un discours virulent à l'encontre de différents schèmes de l'asservissement féminin<sup>2</sup> que l'imaginaire collectif perdure dans la société traditionnelle maghrébine.

*Ombre Sultane*, le deuxième volet du *Quatuor* publié en 1987, est une concrétisation radicale de ce contre-discours djébarien puisqu'il traite de la polygamie et de la violence masculine. Ce texte met en scène deux co-épouses que rien ne semble rapprocher au départ : l'une femme cloîtrée aspirant à la conquête du dehors, espace de la liberté symbolique et l'autre femme occidentalisée qui a déjà circulé librement. Ces deux profils féminins diamétralement opposés se confondent ainsi pour alimenter l'intrigue ; dans ce contexte de

<sup>1</sup> « Entretiens avec Assia Djébar », *Algérie Littérature/ Action*, N°1, Mai 1996, p.186.

<sup>2</sup> Ici, l'écrivaine partage l'optique féministe occidentale qui considère le langage comme étant mensonger parce qu'instrument du phallocentrisme. H. Cixous a bien montré comment le langage masculin véhicule l'oppression (voir *supra*).



polygamie, les deux co-épouses, décident de s'allier contre l'homme qui les oppresse. La lutte symbolique qu'engendre cette solidarité féminine est présentée finalement comme un des moyens susceptibles de briser les chaînes des femmes que phallocratie a fabriquées.

Après *Ombre Sultane*, le projet de rédaction du *Quatuor* se trouve suspendu temporairement à cause des événements qui secouent l'Algérie en octobre 1988. A. Djébar se sent concernée par la conjoncture actuelle de son pays et décide de ce fait d'écrire *Loin de Médine* (1991). Ce récit historique a pour but de faire un éclairage sur le rôle qu'ont joué les femmes musulmanes dans les dernières années de la vie du Prophète Mohamed. Un travail très documenté est, donc, entrepris pour actualiser ces expériences féminines, ces voix de la vérité, gardiennes et « transmettrices » de la mémoire sacrée (« Rawiyate ») que l'écriture historique a tendance à occulter l'impact et la valeur.

Avec la gestation de *Vaste est la prison* (1995), le projet du *Quatuor d'Alger* se trouve relancé. Et Comme *Ombre Sultane*, ce roman est conjoncturel<sup>1</sup> car écrit en réaction à la montée de l'extrémisme en Algérie (décennie noire).

Après *Blanc de L'Algérie* (1996), récit écrit pour rendre hommage à la fois aux figures intellectuelles qui ont marqué le destin de l'Algérie contemporaine (Franz fanon, Mouloud Feraoun, Albert Camus...) et aux amis assassinés pendant la décennie noire, A. Djébar convertit son écriture vers un ailleurs de l'altérité : *Les Nuits de Strasbourg* (1997). Ce texte prenant la ville de Strasbourg comme espace scripturaire, déroule les neuf nuits de passion charnelle que vive un couple franco-algérien : « (...) mon thème principal, traité en fiction, est quelle langue accompagne, suit, enveloppe les êtres, pendant l'amour »<sup>2</sup>. La question du langage corporel est au cœur de cette entreprise djébarienne en ce que l'amour est représenté à travers le travail de la langue des corps, ce consensus communicationnel où la rencontre avec l'Autre est possible.

Pour la critique, *Les Nuits de Strasbourg* se démarque par rapport aux romans antérieurs par l'acuité descriptive des expressions érotiques du corps. Le corps des amants

---

<sup>1</sup> « Le point de départ de mon livre était le choc que j'ai ressenti face aux événements de violence et aux multiples assassinats des mes amis, fin 93. » « À propos de *Vaste est la prison* », Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnould, le 07-06-1999, *Cahier d'Etudes Maghrébines*, p.77.

<sup>2</sup> Assia, Djébar, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999, p.237.

est dévoilé à travers le charnel en action et cette manière de décrire ouvertement l'amour physique est une première chez Djébar. De plus, la littérature maghrébine exploite souvent ce dévoilement du corps en mettant exclusivement en avant l'oppression de l'institution du mariage<sup>1</sup>. En écrivant ce roman, Djébar vient en contre-courant de cette conception et affirme que le dévoilement du corps dans l'amour peut être aussi instrumentalisé pour montrer l'épanouissement du désir féminin. La femme est alors mise en scène dans une situation d'appropriation de son corps, de reconquête du désir.

Dans l'un des textes les plus récents de Djébar, *La Femme sans sépulture* (2002), l'acte scripturaire est dicté par un désir impérieux de mettre à nu une fois de plus les meurtrissures du peuple algérien. Dans ce texte, une histoire véridique nourrit la fiction : Djébar rapporte comment une femme du nom de Zoulikha qui a rejoint le maquis pendant la guerre de libération nationale, a participé à la résistance et vécu les affres d'un destin tragique. La relation de la mémoire de cette brave maquisarde est l'occasion pour l'écrivaine de rendre hommage à toutes les femmes combattantes pour la liberté et que la mémoire collective en Algérie à tendance à oublier.

Au demeurant, Assia Djébar pratique une écriture d'une étonnante richesse, une écriture singulière à la croisée des genres et des héritages littéraires. Sa formation d'historienne est très tôt mise au service de la représentation d'une Histoire collective de où les abus de la colonisation française sont dévoilés au grand jour. Mais écrire, pour Djébar, c'est également exhumation des « voix ensevelies » des femmes algériennes à travers la mise en scène du corps romanesque, porteur en même temps de toutes les déchirures et résistances féminines.

#### **1.2.4. Malika Mokeddem ou le corps nomade**

Malika Mokaddem est née le 05 octobre 1949 dans le sud algérien, à Kenadsa, commune qui se situe à 22 km de la wilaya de Béchar. Elle est issue d'une famille de nomades sédentarisés. Après une scolarité primaire à Kenadsa, elle entreprend des études secondaires au lycée de Béchar qui se situe à vingt kilomètres de son village. Ensuite, elle

---

<sup>1</sup> *La Répudiation* de Boudjedra constitue un bon exemple de cette écriture qui peint la violence sexuelle qu'engendre le mariage oppressif au Maghreb.

fait des études de médecine à Oran, puis s'installe à Paris pour se spécialiser en néphrologie. Dès 1979, elle exerce la médecine à Montpellier. Cependant, en 1985, après six ans d'exercice de sa profession, hormis quelques remplacements en sa qualité de néphrologue, elle décide de se consacrer entièrement à littérature.

Arrivée tardivement à l'écriture, Malika Mokeddem travaille sans relâche pour inscrire sa voix de femme parmi celles qui représentent la littérature algérienne avant-gardiste. Rapidement, son œuvre se fait connaître par la critique. Son premier livre *Les Hommes qui marchent*, paru en 1990, aux éditions Ramsay, est couronné du prix Littré de 1991, mais pas seulement, car d'autres prix viennent récompenser le talent incontestable déployé dans ce texte : prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry et prix de la fondation Nourredine Aba en Algérie.

*Les Hommes qui marchent*, récit historique et autofictionnel à la fois, traite de la condition féminine dans une Algérie vivant des bouleversements événementiels majeurs (avant et après l'indépendance). En effet, dans le sud algérien où les espaces désertiques et le passé fantomatique des transhumances de nomades constituent le décor immédiat, se forgent le destin de femmes subissent successivement la misère qui est décrétée par les « Roumis » puis les mentalités érodées des intégristes. Porteuse de la mémoire de son peuple, la vieille Zohra, personnage emblématique, est devenue conteuse des temps modernes dans son village, elle aspire retrouver la liberté des espaces ouverts dont elle est privée à cause de sa sédentarisation forcée et de conjurer ainsi symboliquement la misère de son peuple. Trente ans après, voilà que sa petite fille Leila, l'une des rares jeunes filles de la tribu à savoir écrire, se dresse contre la volonté draconienne des hommes du village de la maintenir enfermée dans des traditions obsolètes.

La condition féminine décrite dans *Les Hommes qui marchent* fait écho au propre vécu de Malika Mokaddem. En effet, la vie de l'écrivaine forge une toile de fond pour l'intrigue et les personnages de ce roman. À travers le personnage de Leila et tant d'autres par la suite, elle réactualise sa propre histoire : une enfance malheureuse et une adolescence muselée au sein d'une famille privilégiant les naissances mâles, n'ont fait que façonner une

écriture engagée contre la misogynie et le patriarcat. L'autobiographie<sup>1</sup> s'instaure comme une nécessité<sup>2</sup> pour déjouer la souffrance d'être une femme dans un social qui se plaît à exercer différents modes d'oppression sur elle ; sa venue à la littérature est d'ailleurs dictée par « l'urgence », comme elle l'a si bien soulignée à maintes reprises.

La spécificité de l'écriture de M. Mokeddem tient non seulement de ce désir insatiable d'écrire un vécu douloureux mais aussi d'une volonté de raconter une identité métissée. En pratiquant la littérature, l'écrivaine n'a guère oublié son origine nomade, le sang noir qu'elle porte en elle de ses ancêtres et bien sûr le désert dans lequel elle a vu le jour. Elle forge ainsi une quête d'appartenance, une identité plurale à la croisée des races et des cultures. Et dans cette entreprise, la voix et l'oralité tiennent un rôle important dans la représentation de la culture nomade :

Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est venue par l'ouï, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans « immobilité » des sédentaires et ne cessait de me raconter son monde.<sup>3</sup>

En 1992 un autre livre est édité chez Ramsey, *Le Siècle des sauterelles*. Dans ce texte, M. Mokeddem continue d'écrire ce qu'elle considère comme étant les identités métissées de son peuple. À travers le périple de Mahmoud et de sa fille, le désert, l'oralité, le

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem dit à ce propos : « Choisit-on toujours ses thèmes en écriture? Quand l'enfance et l'adolescence ont été marquées par des souffrances, quand l'école t'arrache à une société moyenâgeuse pour te précipiter, seule et sans défense, en plein milieu du vingtième siècle, quand la liberté se paie par une si grande solitude, on écrit d'abord ça! Ce retour sur le passé qu'on fouille fébrilement pour y retrouver aussi les petits instants de bonheur afin de le pacifier et d'aller vers un apaisement. »  
« Malika Mokeddem : écriture et implication », *L'Actualité littéraire : Algérie Littérature*, no 14, 1997, [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_14\\_13.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_14_13.pdf), consulté le 20/10/2014 à 15.33.

<sup>2</sup> Contrairement à A. Djébar, M. Mokeddem n'a jamais ressenti de malaise quant à sa pratique autobiographique. D'ailleurs, dès le début de son parcours littéraire, elle présente sans ambages à son public le travail de mémoire qu'elle entreprend à chaque fois.

<sup>3</sup> Yolande, Aline Helm, « Entretien avec Malika Mokeddem », dans *Malika Mokeddem envers et contre tout*, L'Harmattan, 2000.  
[www.yolandehelmsite.org/yahoo\\_site\\_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf](http://www.yolandehelmsite.org/yahoo_site_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf), consulté le 12/12/2014, à 20.30.

métissage biologique, le conte sont convoqués comme thématiques pouvant présenter l'histoire d'une « appartenance native ». La description de la culture locale est un moyen d'inscrire les référents culturels d'origine dans la langue de l'autre, d'afficher un engagement pour la reconnaissance des différences ethnosocioculturelles. Ceci laisse entendre aussi que face à une société algérienne conformiste et très conservatrice, l'écrivaine exploite les métissages biologique, culturel et linguistique pour expurger des exils identitaires douloureux, des exils dont elle a été elle-même victime depuis son jeune âge.

La critique a étudié avec beaucoup d'attention la mise en écriture de l'exil chez M. Mokeddem vu que ce « motif » innerve la totalité de ses romans. Cette « écriture-exil » n'apparaît jamais monolithique : elle traduit, à la fois, un bannissement géographique des terres natales que la colonisation française a fait subir à la population nomade et une errance intérieure vécue dans un « corps déplacé<sup>1</sup> » que la doxa, la tradition et les tabous ont provoqués.

Cet exil fictionnel est en partie documenté par la propre expérience de la romancière. Effectivement, après avoir entamé des études de médecine à l'Université d'Oran, elle décide d'émigrer en France afin d'obtenir la liberté qui lui a fait cruellement défaut en Algérie. Et paradoxalement, l'exil s'est présenté alors comme une échappatoire, une option : « Pour moi, l'exil a été une délivrance même si j'en ai bavé ; je me suis faite et je suis arrivé à m'imposer doucement, doucement en étant pas brimée jusqu'à l'os comme en Algérie. »<sup>2</sup>

Cet exil forcé sur une terre étrangère va amener M. Mokaddem à une pratique scripturaire en langue française, à l'intégration d'un paysage littéraire occidental dans lequel elle va s'affirmer magistralement en injectant dans les canons littéraires des éléments issus de sa culture d'origine, mais pas seulement, car la subversion des modèles littéraires du centre passe aussi par l'introduction des mots et des pratiques langagières issus de l'arabe (dialectal), marque d'appartenance culturelle indiscutable. Christiane

---

<sup>1</sup> Dans *L'Interdite* (page 11), Sultana déclare : « J'ai seulement incorporé le désert et l'inconsolable dans mon corps déplacé. Ils m'ont scindée. »

<sup>2</sup> Christiane, Chaulet-Achour, *Malika Mokeddem : Métissages*, Editions du Tell, 2007, p.45.

Chalet-Achour a bien su résumer la manière avec laquelle M. Mokeddem a réussi à impulser ce nouveau souffle à la littérature de langue française en ces quelques lignes :

[M. Mokeddem] inscrit sa langue et ses références littéraires au frontispice de son œuvre : c'est ainsi qu'on pourrait interpréter l'inscription de la langue arabe dans le français du texte (selon trois modalités : simple citation, insertion de traductions, création d'images inédites dans la langue dominante d'expression littéraire) et celle de références à la littérature arabe ancienne (Les Mille et Une Nuits.) [...] <sup>1</sup>

M. Mokeddem, à l'instar de la plupart des écrivaines maghrébines (A. Djébar, Leïla Sebar, Maïssa Bey...), instrumentalise efficacement la notion de l'exil, espace métaphorique de l'errance intérieure, pour construire une parole critique contre les enfermements féminins générés par les discours colonial et patriarcal. La détresse du corps féminin, siège d'exercice de différentes formes de pouvoir, est, dès lors, raconté à travers le prisme de chaque système aliénant sévissant en Algérie (colonisation, matriarcat, patriarcat, phallocentrisme, l'intégrisme). Aussi dans les années 90, la romancière se voit-elle rattrapée par les drames qui déchirent son pays ; elle va écrire *L'Interdite*<sup>2</sup> (1993) et *Des rêves et des assassins* (1995), deux récits *in vivo* qui se veulent à l'écoute de l'histoire sanglante de la décennie noire : « [...] *L'Interdite* et *Des rêves et des assassins* sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire... »<sup>3</sup>

*Des rêves et des assassins* continue de dénoncer cette violence intégriste. Dans ce texte, la douleur semble travailler encore une fois la verve revendicatrice de M. Mokeddem : par la mise en scène du personnage Kenza, femme rebelle, c'est toute la rage de l'écrivaine, qui est exprimée. L'histoire raconte l'ascension sociale d'une femme qui est aux prises avec plusieurs formes de violences : de la désillusion politique au lendemain de l'indépendance du pays à l'intégrisme des années 90, le parcours de Kenza montre comment les femmes sont les premières victimes de la violence. Ainsi, ce texte qui est

<sup>1</sup> Ch. Chalet-Achour, *Malika Mokeddem : Métissages*, op. cit., p.46.

<sup>2</sup> *L'Interdite* obtient une mention spéciale du Jury du Prix Femina 1993.

<sup>3</sup> Ch. Chalet-Achour, *Malika Mokeddem : Métissages*, op. cit., p.185.

qualifié par son auteure de « pamphlétaire » s'inscrit dans le sillage du discours féministe occidental en ce qu'il rappelle que la pratique littéraire est un acte éminemment politique.

Les deux romans suivants de M. Mokeddem (*La nuit de la lézarde* et *N'Zid*) s'écartent du contexte de la décennie noire. L'écrivaine évite sciemment le sujet de l'intégrisme par devoir de conscience. Pour elle, continuer d'écrire la tragédie revient à raviver la douleur de son peuple :

Maintenant, après mure réflexion, je me dis que je ne laisserai pas cette tragédie m'aliéner non plus ! Que continuer à écrire que sur ce thème-là, ce serait apporter de l'eau au moulin des médias occidentaux qui ne disent plus de ce pays que de la barbarie. Ce serait une injustice supplémentaire infligée à mon peuple qui résiste malgré tout et, malgré tout, retrouvera un jour sa joie de vivre.<sup>1</sup>

Dans *La nuit de la lézarde* (1998), l'écriture de la violence laisse place à « une écriture de l'apaisement » par le fait même que la problématique du langage et de l'identité nomade monopolisent la presque totalité de l'espace textuel du récit. Le terrorisme n'est que secondaire dans ce texte qui se veut avant tout questionnement sur la condition féminine dans l'Algérie moderne. À travers le récit de la vie simple que mènent Nour la femme solitaire et Sassi l'aveugle dans un Kser désert, le thème de l'identité nomade est revisité et retravaillé avec une verve exploratrice des limites du langage poétique. Le langage littéraire subit les inflexions du langage nomade et s'offre comme une arme de militantisme contre l'oppression d'un mode de vie arriéré : « [dans *La nuit de la lézarde* la] langue devient nomade afin de refuser l'immobilisme qui enferme les individus dans un passé moyenâgeux, dans le racisme ou l'esclavage. »<sup>2</sup>

*N'Zid* (2001) fait parti aussi de cette écriture dite de l'apaisement. Dans ce texte, la mer Méditerranée, autre espace symbolique de l'entre-deux, se substitue au désert et une femme amnésique de nom de Nora se retrouve seule sur un voilier à la recherche d'une mémoire et d'une identité. Ce personnage féminin se consacre pleinement à la

<sup>1</sup> Ch. Chaulet-Achour, *Malika Mokeddem : Métissages*, op. cit., pp.46-47.

<sup>2</sup> Sophie, Laval, « Malika Mokeddem invente une langue nomade au cœur de la Méditerranée », dans *Voix/Voies méditerranéennes*, n°4, 2008, p.70.

URL :[http:// grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos4/laval.../](http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos4/laval.../)!, consulté le 05/05/2014.

reconstitution du puzzle de son passé et se travestit d'identités multiples au gré de ses escales pour retrouver celle qu'elle a oubliée. Disparate et riche, la problématique de l'identité est relancée à travers le parcours symbolique d'un « Ulysse » des temps modernes où le « je » féminin est reconsidéré suivant le métissage (biologique, linguistique et culturel) et la pluralité des voix qui le constituent.

*La Transe des insoumis* (2003) et *Mes hommes* (2005) inaugurent une nouvelle phase de l'écriture chez M. Mokeddem car le vécu qui est raconté dans ces récits se révèle être le sien propre. Les masques tombent et les personnages sont désignés par leurs véritables identités. Considéré comme étant une suite logique aux *Hommes qui marchent*, *La Transe des insoumis* relate l'enfance en Algérie et la vie adulte à Montpellier de M. Mokeddem. Le lit, thème symbolique dans l'imaginaire arabo-musulman, orchestre la forme diégétique et quatre parties sont ainsi élaborées : « lit de solitude, lit d'amour, lit d'exil, lit de mort ». *Mes hommes*, quant à lui, raconte les rencontres avec l'autre sexe. Six chapitres sont consacrés aux hommes qui ont traversé la vie de l'écrivaine. Ils relatent les relations amoureuses qu'elle a explorées et les rencontres qui n'ont pas abouties, mais surtout sa relation fluctueuse et douloureuse avec son père, l'éternel absent. Dans cette écriture de l'altérité, l'écrivaine affronte les tabous et dévoile la mémoire de son corps sensible aux lecteurs, geste éminemment important à ses yeux, pour contrebalancer les dictats d'un social patriarcal où les manifestations du désir du corps sont toujours étouffées.

Les romans de M. Mokeddem invitent le lecteur à explorer une écriture erratique qui s'impose par son énergie rebelle. L'écrivaine exploite ses expériences de femme d'exil pour générer un espace de création où peut s'établir une interrogation quant à l'identité nomade que le métissage biologique, linguistique et culturel nourrit en profondeur. Et comme Assia Djébar, elle peint la claustration et les différentes formes de violence que la société patriarcale exerce pour aliéner le sujet féminin, à travers la mise en scène d'un corps romanesque pluriel et éclaté.



## Chapitre II : Le corps au seuil du livre

Avant d'entamer notre analyse, il est judicieux de définir la notion de paratextualité. Dans son livre *Seuils*, G. Genette définit le paratexte comme étant l'ensemble des discours d'escorte qui environnent et accompagnent une œuvre. Pour le désigner, il emprunte volontiers l'expression « zone indécise<sup>1</sup> » à Claude Duchet pour dire qu'au sein de ce dispositif un dialogue constant est entretenu entre le dedans (le texte proprement dit) et le dehors (l'ensemble des discours sur le monde). En effet, selon les théoriciens de l'esthétique de la réception, avant d'aborder la lecture d'un livre, le regard du lecteur est toujours attiré par le paratexte mis en place, car il s'agit de consommer et d'apprécier un objet, qui plus est littéraire. Ainsi les éléments paratextuels modèlent la perception et la réception du texte suivant les attentes que se forge le lecteur au départ, des attentes qui se nourrissent à la fois de son histoire individuelle et de la vision du monde dans lequel il évolue.

G. Genette distingue deux types de productions paratextuelles selon l'emplacement qu'ils occupent par rapport à l'œuvre littéraire. Le premier type est baptisé péritexte. Il se situe à l'intérieur du livre (nom de l'auteur, titre, édition, préface, notes, titres de chapitres, intertitres, les illustrations, la table des matières, prière d'insérer, dédicaces, épigraphes, postface...), Le second type, l'épitéxte, est l'ensemble des discours qui se situe à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, interview, colloques, journaux intimes...) et qui recèle des indications biographiques et contextuelles sur le géniteur de l'œuvre.

À partir de ces données, nous pouvons, à présent, préciser les concepts opératoires utilisés pour mener à bien notre étude comparative. Il ne s'agit pas d'explorer toutes les productions paratextuelles que véhiculent notre corpus, mais d'analyser seulement le péritexte qui incombe directement aux écrivaines. Nous limiterons notre recherche au titre, à l'épigraphe et au découpage matériel<sup>2</sup>, éléments paratextuels que nous estimons en relation directe avec notre problématique du corps.

---

<sup>1</sup> Cité dans Gérard, Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987, p.8.

<sup>2</sup> Par découpage matériel, nous désignons la forme matérielle que le texte donne à voir au lecteur. Le découpage matériel qui nous intéresse ici, englobe la typographie, les subdivisions du texte en parties, en chapitres et en paragraphes.

## 1. Les seuils malheureux chez Violette Leduc

Ici, nous nous interrogerons sur la visée première du système titulaire ainsi que sur le rôle du découpage textuel et les effets de sens que génère le travail conjoint de l'absence d'intertitres et de la fragmentation dans le traitement scripturaire de la corporéité dans *L'Affamée*.

### 1.1. Un titre comme mémoire d'un corps souffrant

Dès l'abordage du titre *L'Affamée*, une question pertinente se présente au lecteur : de qui s'agit-il ? Qui est cette affamée dont parle le roman ? Il faut dire que ce titre attire<sup>1</sup> l'attention du lecteur pour une raison particulière. Un syntagme nominal où le mot « affamée » est prédéterminé pour dire qu'un corps de femme est à l'épreuve d'un manque sévère : une faim insatiable. Est-ce une faim physiologique ou une faim d'un tout autre genre ?

Selon la terminologie de G. Genette, nous pouvons dire que le titre *L'Affamée* est un titre thématique puisqu'il porte sur un élément diégétique, un personnage qui se désigne dès l'ouverture de la scène scripturaire du roman comme une voix anonyme au « pauvre visage » s'offrant au regard distrait d'un autre personnage « elle ». L'incipit donne peu d'informations sur ce personnage qui dit « je », seules les désinences en « -e » indiquent qu'il s'agit d'une femme. Aucune indication physiologique n'est convoquée pour préciser le sexe de ce protagoniste qui prend en charge la narration.

À la lecture de l'incipit de *L'Affamée*, le lecteur s'attend « au résorbement de son ignorance » quant à l'identité et aux éléments diégétiques concernant le personnage principal. Et paradoxalement ce que le titre instaure comme manque à savoir, l'incipit le prolonge et l'entretient. Les stratégies d'ouverture employées dans un roman sont censées porter un éclairage sur le récit, guider le lecteur dans le nouvel environnement fictif dans lequel il pénètre. Mais, dans le roman leducien qui nous intéresse, les personnages sont

---

cantonnés dans des pronoms personnels sans marquage identitaire, éthique ou géographique précis.

Dès l'ouverture du texte liminaire de *L'Affamée*, la narratrice-personnage raconte une rencontre de regards manquée, un échange décevant entre elle-même et la femme qui est désignée par le pronom « elle » : « Elle a levée la tête. Elle a suivi son idée sur mon pauvre visage. Elle ne le voyait pas. »<sup>1</sup> Cette situation de manque est d'autant plus pesante que le personnage, après avoir quitté le café, revient sur ses pas en espérant accrocher le regard tant désiré de cette « femme qui lit ». L'échec d'une relation est donc le noyau duquel se forge le récit. Le lecteur est convoqué pour vivre en direct à travers le monologue intérieur, ce théâtre intérieur<sup>2</sup>, cette attente déçue d'une réaction favorable d'un regard. Le lecteur va même consolider son hypothèse émise à la lecture du titre quant à la faim dont souffre le personnage principal, une faim qui dépasse son sens dénotatif et s'habille de toute d'une dimension connotative : le vocable « affamée » désignant un manque physiologique devient très vite un foyer symbolique d'où le récit va se nourrir et s'amplifier.

Le vocable « affamée » n'est pas repris dans le roman. Cependant, un champ lexical notionnel<sup>3</sup> (substantifs, verbes, adverbes, adjectifs...) relatif à la faim émaille le texte et renvoie directement au titre. Nous en relevons quelques exemples pertinents :

Je chipais tout ce que je pouvais chiper sur son visage avant de m'éloigner, puis, je me nourrissais de lui dans les lavabos.<sup>4</sup>

Je glisse ma main sur la rampe grasse. C'est nourrissant la trace des mains qui ont glissé là-dessus.<sup>5</sup>

Elle parlait, je l'écoutais, je suis à ses pieds. J'avais trop faim.<sup>6</sup>

On m'enlève tout. J'ai faim.<sup>7</sup>

Elle attend dans le café. C'est moins triste quand on avance. J'ai faim (...)

Mes lèvres et mes plaintes sont à l'abandon. Je meurs de faim.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.9.

<sup>2</sup> Mirelle Brioude désigne le monologue leducien comme étant un théâtre intérieur. *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*, Rodopi, 2000, p.89.

<sup>4</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.15.

<sup>5</sup> Ibid., p.43.

<sup>6</sup> Ibid., p.54.

<sup>7</sup> Ibid., p.64.

La narratrice-personnage raconte ainsi son corps en détresse quand elle subit la présence et l'absence de Madame. Le malaise est d'autant plus pesant qu'elle sait pertinemment que celle-ci ne partage aucunement la passion dévastatrice qui la ronge jour et nuit, une passion mettant tout le corps en branle : « Je suis minée. Mon corps s'occupait déjà d'elle. Mes épaules sont dans les étaux. Il y a un chargement d'angoisse dans mon estomac. Cela chemine jusqu'à ma gorge. Je voudrais extirper ce colossal pressentiment avec mes ongles.<sup>2</sup> » Et plus encore, le corps est tout entier attentif à sa faim : les organes sensoriels, les yeux, les oreilles, la peau recherchent à assouvir leur appétit, c'est comme si le corps avait d'autres bouches.

D'autres besoin vitaux sont associés à cette faim symbolique. Le froid, la soif, attributs de la pauvreté, renforce chez le lecteur l'image d'un manque physiologique : « Mais je ne peux pas me rafraîchir, me réchauffer, me nourrir. À côté d'elle, je meurs de soif, de froid, de faim. Elle est libre, libre. Je me suis liée à elle. Je suis mon affameur. »<sup>3</sup>, « Son départ est une flaque. Je suis le soiffard qui boit avec les mains. »<sup>4</sup>

Par le truchement de ce corps-sentir, les connotations de la faim ne sont que plus dysphoriques. Le corps de L'Affamée va même se plaindre dans des actes cannibales pour soulager la tension qui l'habite :

Je dévore son visage. Je suis un anthropophage.<sup>5</sup>

On dit que les rapports humains ne sont pas possibles avec toi. Je sais que tu as faim. Taille dans ta chair, avale.<sup>6</sup>

Elle m'offre un gâteau. C'est vous que je dévorais.<sup>7</sup>

Je veux pénétrer une maison parce que j'ai une fringale de chaleur humaine.<sup>8</sup>

Ce jour-là, je crois que je l'ai dévorée comme un petit pain rond de 1938.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit.,p.64.

<sup>2</sup> Ibid., p 16.

<sup>3</sup> Ibid., p.79.

<sup>4</sup> Ibid., p.116.

<sup>5</sup> Ibid., p.69.

<sup>6</sup> Ibid., p.184.

<sup>7</sup> Ibid., p.188.

<sup>8</sup> Ibid., p.208.

<sup>9</sup> Ibid., p.233.

Il est intéressant de remarquer que l'assimilation du besoin d'amour au besoin de se sustenter a des effets de sens indéniables dans la mesure où le lecteur devient à son tour récepteur au cœur même d'une détresse qui s'inscrit dans la chair. La faim suscite l'imaginaire collectif<sup>1</sup> et convoque la représentation du péché originel qui institue une relation entre la sexualité et la faim physiologique. En effet, à considérer l'ensemble de la production littéraire, il apparaît que l'association de l'éros à la nourriture est un thème privilégié voire récurrent dans le langage humain. P. Bourcillier dit à ce propos :

La faim de nourriture et la faim de volupté ont été de tout temps profondément liées dans l'esprit humain, à tel point que de nombreuses langues ont un seul terme pour signifier "copuler" et "manger". Dans le symbolisme du "fruit défendu", on trouve aussi une certaine assimilation de la sexualité à la nourriture.<sup>2</sup>

*L'Affamée* est donc récit d'une corporéité malheureuse faisant écho à la propre expérience de tout à chacun. En d'autres termes, les frontières qu'érigent les identités, la différence sexuelle, les religions sont estompées voire abolies pour décrire cette faim métaphorique du corps que chacun pourrait vivre. Le « je » n'est préoccupé en fin de compte que par son malaise du corps ; sans le vouloir, il perd ses contours<sup>3</sup> dans cette recherche acharnée de la satisfaction corporelle. C'est à n'en pas douter cette obsession du désir qui se manifeste en premier lieu via le titre, lieu énonciatif privilégié pour briser les stéréotypes de la féminité et faire émerger une représentation d'une voix féminine se consacrant entièrement à la relation de son corps.

---

<sup>1</sup> Et c'est dans l'imaginaire qu'entretient la mythologie que le lecteur va aussi puiser ses images de lecture au sujet de la faim. Nous pensons surtout à cette déesse romaine que l'on retrouve dans quelques temples romains, femme esseulée, affamée dans un champ aride. Notons aussi que la faim ou la famine est une hantise des peuples. Les guerres et les calamités de toutes sortes ont imprégné la mémoire collective par la faim qu'elles ont provoquée.

<sup>2</sup> Patricia, Bourcillier, *Androgynie Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, Flaying Publisher, p.183.

<sup>3</sup> Cette esthétique dite « du neutre » n'est pas l'apanage de Violette Leduc car nombre d'écrivains pratiquent cette désincarnation des voix-personnages. Dans *L'innommable* de S. Beckett, par exemple, le narrateur-personnage subit son corps handicapé et se voue entièrement à décrire les mouvements sensibles douloureux qui le parcourent. Le monde à cet effet devient absent car la voix est toute à l'écoute du corps qu'elle habite. L'anonymat est ainsi consacrée au service de la description de la vie intérieure du « je » tout puissant.

Pour mieux comprendre cette écriture leducienne de l'obsession, il faut envisager le titre de *L'Affamée* à partir de l'œuvre à laquelle il appartient. À lire attentivement les titres tels que *L'Asphyxie*, *La Bâtarde* ou encore *Ravages*, on prend conscience du désir de transgression qui a présidé à leur élaboration. En effet, ce vouloir incessant de partager avec le lecteur une expérience malheureuse, d'essayer de visualiser « l'équivalent verbal » de la détresse d'un corps féminin, a amené Violette Leduc à créer des titres insolites dotés d'une force illocutoire imposante. *La Bâtarde*<sup>1</sup> est à notre sens le titre le plus représentatif de ce phénomène du dévoilement à vif d'un vécu malheureux. Dire ouvertement sa bâtardise et l'affirmer comme telle face à un public récalcitrant qui admet difficilement les femmes écrivains, est un tour de force. En préfaçant ce roman, Simone de Beauvoir a su trouver les mots justes pour désigner cette écriture de l'effraction :

Violette Leduc ne veut pas plaire ; elle ne plait pas et même elle effraie.  
Les titres de ses livres - *L'Asphyxie*, *L'Affamée*, *Ravages*- ne sont pas rians. Si on les feuillette, on entrevoit un monde plein de bruit et de fureur, ou l'amour porte le nom de haine (...)<sup>2</sup>

En somme, chez Violette Leduc, la représentation du corps est déléguée en premier lieu au système titulaire du roman. Le titre a des vertus incontestables dans la mesure où il forge un espace énonciatif pouvant annoncer les drames du corps désirant. Le lecteur est ainsi promu au rang de confident puisqu'il est invité à vivre une expérience humaine à travers la puissance suggestive d'un espace titulaire.

### 1.2. Le texte est un corps malheureux

Dès le premier abord, *L'Affamée* se présente comme un texte dépouillé d'indications relatives à l'organisation des chapitres. Les intertitres thématiques et rhématiques sont absents et aucune table des matières ne vient baliser la lecture. Cette absence d'intertitres n'est aucunement gratuite. G. Genette affirme qu'il existe des œuvres sans intertitres et que cette « absence est aussi significative que la présence.<sup>3</sup> » Il semble donc évident que l'absence d'intitraison dans *L'Affamée* est dictée par des impératifs esthétiques et

<sup>1</sup> Pendant longtemps, *La Bâtarde* semblait la seule œuvre de Violette Leduc. La critique universitaire a bien noté ce phénomène du « silence » auquel est confrontée l'œuvre toute entière surtout en France.

<sup>2</sup> Préface du roman *La Bâtarde*, Gallimard, 1964.

<sup>3</sup> G. Genette, *Seuils*, op.cit., p.155.

stylistiques qu'il s'agit de découvrir à travers les effets de sens que greffe cette absence sur la masse textuelle.

*L'Affamée* comporte deux grands chapitres de longueur plus au moins égale, des chapitres aérés par la présence d'une multitude de blancs typographiques. Le lecteur est dès lors en droit de s'interroger sur la signification de ces vides cultivés entre les paragraphes car ces pauses se manifestant par la plus grande fréquence travaillent *L'Affamée* à recevoir une forme fragmentaire.

Ces fragments de texte sont autant de morceaux de vécu, un ensemble de micro-récits juxtaposés sans lien logique pouvant façonner une histoire en bonne et due forme. En effet, ces micro-récits se forgent comme des unités événementielles autarciques qui exposent l'état du corps de la narratrice-personnage : chaque morceau est un foyer d'une tension dramatique où le désir ressenti pour Madame est ressassé et vécu intensément à travers le travail des sens. Aussi les différents moments de la narration sont-ils hantés par les mêmes frustrations du désir, tenaillés par les mêmes fantasmes, rythmés par les mêmes présences/absences de Madame. Très souvent d'ailleurs, les séquences sont orchestrées par un départ, un retour éminent, un avant ou un après d'une entrevue avec cette femme désirée :

Elle rentrera demain. Pendant mon insomnie, je crée son pas. Je l'écoute.  
Je me mets sur le ventre (...) Devenir toutes les gares pour la recevoir.<sup>1</sup>

Elle a prolongé ses vacances. Je l'attends. Je me simplifie un peu chaque jour. Je me resserre. Je suis un insecte plat et noir qui fait le mort lorsqu'il grille au soleil (...) Je veux déchiffrer son retour sans bouger.<sup>2</sup>

Elle voyagera pendant trois mois (...) Dans mon réduit, je le répète : « je ne veux pas qu'elle parte... » (...) Son prochain départ est un cadavre mou que je porte sur mon dos.

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.34.

<sup>2</sup> Ibid., p.40.

Elle partira. Je veux me délivrer de son départ. Je veux le cracher dans un égout, dans un ruisseau, dans un soupirail, sur une roue de voiture, sur un enfant...J'ai essayé. Son départ est monumental (...) Je vomirai son départ.<sup>1</sup>

Le lecteur serait tenté ainsi de commencer la lecture de *L'Affamée* par n'importe quel fragment, à n'importe quelle page. Cette fragmentation est le corollaire d'une réalité psychique où seul le « chaos » de la chair dicte ses lois dans l'agencement du dire. Ainsi le découpage textuel de *L'Affamée* est-il doté d'une valeur symbolique puisqu'il représente l'intimité d'un corps en action. Avec une telle fragmentation, Violette Leduc participe à l'évolution du genre romanesque en affirmant que l'écriture est avant toute chose « une affaire corporelle ».

Par ailleurs, les blancs typographiques que cultive *L'Affamée* assure une autre fonction, transcrire du corps ce qui résiste à la nomination. Effectivement, il s'agit pour Violette Leduc de traduire la difficulté de dire le corporel à travers les prolongements sémantiques que l'agraphie installe au sein même de l'écriture. Le corps, cet objet insaisissable, a besoin de ces blancs pour se projeter sur le texte. « La part visuelle du dire <sup>2</sup> » est investie donc pour rappeler au lecteur que le corps est toujours présent même s'il y a absence de la lettre.

Pour illustrer notre propos, nous allons examiner de plus près une des cassures typographiques de notre corpus qui nous semble pertinente. À la page 157, un blanc de quatre lignes est installé au beau milieu d'un paragraphe compact. De plus, ce vide se démarque car il divise une phase en deux segments :

Celle qui lisait dans le restaurant m'attendait. J'ai retroussé mes manches.

La hache a tournoyé au-dessus de ma tête. J'ai bondi dans le restaurant.

Me voici :

[Blanc typographique de quatre lignes]

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.126.

<sup>2</sup> Henri, Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier- Lagrasse, 1982, p.304.



[Alinéa] j'ai vingt ans. Je suis le bucheron. Je suis beau. Les enfants me l'ont appris avec leurs mains. Elle lit.<sup>1</sup>

La lecture de l'intégralité de *L'Affamée* nous révèle que cet usage spécifique du blanc typographique est un cas unique. Pourquoi Violette Leduc a-t-elle fait un tel usage de ce vide ? Quelle est la portée symbolique qui en découle ? D'abord, nous avons remarqué que cette pause intervient pour signaler au lecteur le passage du plan de la narration au plan du discours (monologue intérieur). Avant le blanc, le personnage qui dit « je » raconte le déroulement d'un déjeuner avec Madame et le récit se déploie très vite comme des hallucinations verbales : l'indifférence de Madame est vécue péniblement et c'est à travers la visualisation d'une hache, objet contondant, que ce mal est représenté (« J'avais une hache prête entre mes jambes pendant que je déjeunais avec elle (...) », « Si je avais laissé tomber (la hache) sur mon pied, je l'aurais soulagée »<sup>2</sup>). D'ailleurs, pour se soustraire à l'emprise de cette douleur intenable, la narratrice-personnage décide de « se retirer dans les lavabos<sup>3</sup> », mais rien n'y fait car les glaces sont là pour lui rappeler sa condition de femme laide et malheureuse. Et c'est au moment du retour au restaurant que la cassure typographique est insérée pour délimiter visuellement le monologue intérieur auquel va se livrer cette voix.

Au regard de Violette Leduc, ce discours intérieur mérite plus d'attention de la part du lecteur car la teneur dramatique y est très importante. Il relate comment la voix narratrice qui est exacerbée par l'indifférence de celle qui lit (Madame), se voit le corps métamorphosé en celui d'un bucheron fort, beau, jeune et en plein effort physique. Le désir de plaire, d'attirer l'attention de l'être aimé se mue rapidement chez le bucheron en une autodestruction où la phrase lapidaire « Elle lit » scande l'effort meurtrier :

Elle lit. Je serre la hache. Je l'envoie dans l'arbre. Je la retire. Je recommence. Les éclats s'envolent de la blessure que j'agrandis. Elle lit (...) Je ne pourrais pas épargner mes petits chardonnerets. Elle lit (...) Elle

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.157.

<sup>2</sup> Ibid., p.158.

<sup>3</sup> Ibid., p.162.

lit. Je lui ai présenté mes poignets, ma force, ma beauté, ma tuerie verte  
mais elle lit.<sup>1</sup>

Le rôle du blanc typographique est donc de mettre en exergue la révolte silencieuse qu'engendre l'indifférence de l'être aimé. Nous pouvons même assimiler ce vide de l'écriture à une balise pouvant signaler au lecteur qu'à ce niveau-là de cet espace textuel, un drame affectif est en train de se produire.

En somme, l'image du texte que nous offre *L'Affamée* démontre que la disposition typographique n'est, pour Violette Leduc, qu'un des territoires potentiels où peuvent se déplacer les non-dits du corps charnel. En effet, l'arrangement matériel de ce roman est façonné de manière à insister sur le malaise du corps de la narratrice-personnage et c'est le ressassement qui semble orchestrer les fragments textuels et donner ainsi de nouvelles possibilités de sens aux mots.

## 2. Les seuils improbables chez Hélène Cixous

En analysant dans les pages qui vont suivre *Le Troisième corps*, nous allons voir d'abord comment le titre s'installe comme lieu annonciateur d'une représentation d'un corps insolite, pour ensuite nous interroger sur la typographie comme image d'une corporéité en action.

### 2.1. *Le Troisième corps* ou l'osmose des corps

Le titre *Le Troisième corps* est un syntagme nominal (déterminant+adjectif numéral+substantif masculin singulier) qui excite la curiosité du lecteur. Autrement dit, l'agencement spécifique des unités syntaxiques dans cet espace paratextuel provoque un travail de déchiffrement préliminaire avant la lecture du roman. D'abord, l'article défini « le » présente ce troisième corps comme étant un référent bien connu du public. Ensuite, l'adjectif numéral « troisième » caractérise l'objet « corps » et présuppose dès lors l'existence de deux autres corps. Enfin, le mot « corps » contient une ambiguïté : s'agit-il d'un objet inanimé ou d'un corps vivant d'un humain ? Les hypothèses peuvent être

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., pp.161-162.

nombreuses quant à l'identité et la nature de ce troisième corps. Ici, le titre remplit pleinement sa fonction séductive à travers le mystère qu'il recèle.

Le mystère que forge le titre *Le Troisième corps* va être dissipé grâce à un ensemble d'indications que la consommation du roman va révéler au lecteur. L'incipit s'ouvre sur une situation de manque dans laquelle la narratrice qui dit « je » évoque sa douleur quand l'être aimé « T.t. » s'apprête à partir. Cette douleur est visualisée à travers la mise en scène d'un corps souffrant, d'un corps qui est ressenti comme le prolongement physiologique du corps de l'amant et que la séparation va priver d'une partie de lui-même :

Alors, je rêvais qu'il partait, je le voyais partir avec minutie, et ce départ en détail m'égratignait la chair des yeux si minutieusement, que ma douleur à le voir partir pilait mes os et lacérait ma peau (...) je ne cherche pas à le retenir. Mais, il est dans ma chair, et il est dans mes yeux, et c'est lui qui est la moelle de mes os (...) Tu m'es chair (...) « Mon bras ! », voulait dire aussi : j'ai mal au bras (le tien, le mien)<sup>1</sup>.

Un peu plus loin, l'angoisse est telle que la narratrice a l'impression de subir une convalescence douloureuse à cause de cette ablation de la chair que provoque à chaque fois le départ de l'être aimé :

À chaque départ : il fallait croire l'incroyable, faire l'impossible, séparer les moelles de leur os, et cependant marcher, laisser passer le sang ici, faire battre là le cœur. Et voir le sang, le cœur, et la moelle dans les os. Avoir dans les yeux le coulement, le battement, le broiement.<sup>2</sup>

Ce lien métonymique entre les parties des corps des amants appelle rapidement une autre image percutante de la chair : le corps de l'homme devient contenant, réceptacle du corps féminin :

---

<sup>1</sup> Hélène, Cixous, *Le Troisième corps*, Grasset, 1970, p.14.

<sup>2</sup> Ibid., pp.14-15.

(...) mais c'était dans l'instant qui précédait ma réapparition que je reconnaissais, à la forme de ses parois et à l'odeur de ses tissus, la cage thoracique dans laquelle je palpiais (...) <sup>1</sup>

Mais aujourd'hui, ici, où sont ma chair et mes os ? Je veux arriver, mais je n'ai pas de corps où paraître. <sup>2</sup>

Tant qu'il n'est pas ici je n'ai personne où me mettre (...) « Je sens que je suis morte », parce que « je ne sens pas que je vis ». Il n'y a personne où je vive. J'ai grand besoin de ton corps pour être. <sup>3</sup>

(...) chacun veut le corps de l'autre dans lequel il a tout. <sup>4</sup>

Pour la narratrice-personnage, faire qu'Un avec le corps de l'homme, s'est retrouvé l'unité perdue, la partie qui complète le sujet féminin et qui travaille à son épanouissement. En fait, la symbolique de la gémellité / fusion des corps par laquelle le titre *Le Troisième corps* va prendre tout son sens, figure une réécriture du mythe cosmogonique, Adam et Ève. Visualiser l'osmose des corps dans l'amour charnel est une manière de retrouver symboliquement le corps androgyne, cet humain parfait d'avant la séparation. En fin de compte, écrire le corps bisexué permet à Hélène Cixous de conforter sa théorie concernant la différence sexuelle. Le titre s'érige à cet effet comme un concept où s'inscrit un discours dénonciateur à l'encontre de la société qui déplace les rapports entre les sexes sur un terrain de conflits et d'oppositions. Avec la notion de bisexualité, l'écrivaine désamorce les rivalités dont les comportements de l'homme envers la femme ont été parasités.

L'expression «le troisième corps» n'apparaît qu'à la page 70. Il est intéressant de remarquer que ce troisième corps qui advient à ce niveau du texte n'est pas celui de la narratrice et de son amant T.t, mais celui de Jérónimo et de Josépha dont l'amour fulgurant va faire advenir, « L'immobilité de [Jérónimo et de Josépha] n'avait pas de nom, et il leur vint dans cette ininterruption un troisième corps. » Nous nous n'attendons pas à un tel coup de théâtre puisque l'avènement de ce corps, comme le présageait la narration devait se réaliser d'abord chez les personnages principaux. Mais pourquoi la narratrice qui dit « je » parle-t-elle de la nouvelle de Von Kleist <sup>5</sup> ?

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.16.

<sup>2</sup> Ibid., p.46.

<sup>3</sup> Ibid., p.66.

<sup>4</sup> Ibid., p.68.

<sup>5</sup> *Le Tremblement de terre au Chili (Das Erdbeben in Chili)*, paru dans le *Morgenblatt* à Stuttgart en septembre 1807.

Pour rendre nos propos plus clairs, il est impératif de préciser brièvement la structure narrative sur laquelle est construit le roman. La relation du corps dans la disparition et l'apparition de l'amant T.t. va se retrouver inéluctablement dans d'autres fragments de récit, Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, Le tremblement de terre du Chili de Kleist, d'autres morceaux de vécu où le corps des amants se recherchent (Norbert et La Gradiva, Jérónimo et Josépha/ La marquise d'O. et le Conte F). Le point de jonction des corps textuels, c'est donc l'apparition/ disparition de l'être aimé et l'avènement du troisième corps dans l'amour. La biographie de la narratrice semble l'écho d'expériences humaines, de voix venues d'ailleurs. Nous reconnaissons ici une spécificité de l'écriture cixousienne, une écriture audible brassant les voix de l'intertextualité pour ressusciter la mémoire du corps pulsionnel, privilège du féminin.

*Le troisième corps* est pour ainsi dire un titre rhématique parce que qu'il montre comment l'écriture de la biographie d'une femme se nourrit et s'amplifie à partir de deux autres livres. Les corps des récits s'interpénètrent et se recourent au gré d'un « lâcher-prise » féminin, d'un débordement d'une écriture « sauvage » qui s'obstine à ne plus obéir aux lois génériques prédéterminées par la littérature phallocrate. La narration ne peut plus prétendre à la linéarité, à une lecture ordonnée et disciplinée du Monde puisqu'elle est orchestrée par un corps énonciateur, siège de sensations à l'état naissant.

## 2.2. Rêver le texte pour une nouvelle économie de l'agencement textuel

Nous savons que la conception typographique d'une œuvre littéraire n'est jamais gratuite. Gérard Genette insiste justement sur « la valeur paratextuelle des éléments non linguistiques, qui appartiennent à d'autres systèmes, par exemple iconique : les illustrations, ou matériels : la typographie. »<sup>1</sup> La part matérielle d'un texte conditionne, donc, les comportements de lecture et invite le lecteur à habiter un espace de signifiante. À notre avis, Hélène Cixous est parmi les rares écrivains qui ont su optimiser les possibilités de ce support scripturaire de l'écriture.

*Le Troisième corps* est doté d'une forme textuelle insolite. Un premier regard sur ce roman et le lecteur est étonné par la richesse de la masse textuelle qu'il offre : l'écriture

---

<sup>1</sup> G. Genette, *Seuils*, op.cit., p.12.

n'est jamais monolithique mais un espace hétéroclite marqué par la présence de données chiffrées, de symboles arithmétiques et des fragments de poèmes. De plus, l'absence d'intertitres renforce l'image d'une écriture erratique cherchant à signifier à tout prix. Pourquoi Cixous travaille-t-elle la typographie de cette manière ? Quels sont les effets de sens qu'implique une telle manipulation de la masse textuelle ?

*Le Troisième corps* abrite trois chapitres non numérotés et de longueur variable. Le chapitre trois se démarque par rapport aux deux autres par le blanc typographique qui l'annonce (page 144), un blanc investissant presque la totalité de la page. Les trois premières lignes du texte viennent dès lors s'inscrire qu'en bas de page. L'utilisation d'un tel procédé produit un effet de zoom sur cet énoncé liminaire où Jérónimo enveloppe Josépha et leur enfant d'un manteau, symbole de l'amour partagé. Les trois lignes et la trinité enfant, masculin et féminin célèbrent l'anéantissement de la loi, le triomphe du troisième corps contre la doxa, une doxa qui quelques pages auparavant destinait Josépha à une mort douloureuse (la guillotine) et menait Jérónimo au suicide.

Dans l'ordonnement de ces chapitres, aucune disposition narrative n'est respectée. Les fragments se succèdent et un réseau de correspondances s'y construit aléatoirement en fonction du travail d'association que pratique la narratrice. Par exemple, quand la narratrice commente l'élévation majestueuse du pied de la Gradiva de Jensen, elle y glisse son vécu propre et raconte comment elle aussi pratique cette « marche stellaire ». Ou, plus loin, le tremblement de terre du Chili (la nouvelle de Kleist) et « l'odeur la poussière soufrée<sup>1</sup> » qui surgit du Vésuve (La Gravidia de Jensen), réveille chez elle des souvenirs du tremblement de terre d'Orléansville<sup>2</sup> qu'elle a subi étant adolescente : elle narre la marche nocturne de sa parente et de ses enfants et comment munie de sa cassette de bijoux, celle-ci arrive à la ville voisine, modeste survivante d'une colère tellurique engloutissant les deux tiers d'Orléansville. Le roman est ainsi fabriqué à l'aide du travail de la mémoire sensitive, le télescopage des différents récits est commandé par le seul pouvoir du corps féminin. Scripteur de la matérialité signifiante, il déjoue les lois génériques, renie cette inféodation à la logique de la représentation traditionnelle.

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.111.

<sup>2</sup> Orléansville, c'est la ville de Chlef (Algérie).

La fragmentation est, donc, importante aux yeux d'Hélène Cixous dans la mesure où elle traduit la réalité polymorphe du Sujet Féminin. Plus que tout, l'écrivaine donne la parole au corps dans cette entreprise, à ce réservoir intarissable de la matière sensible. Rien n'est stable ni durable dans cette écriture du caractère parcellaire du sujet. Tout est mouvement et « frémissement ». D'ailleurs, pour pouvoir investir le roman qui nous intéresse ici, le lecteur doit troquer sa lecture amorphe à laquelle il est habitué, avec une autre qui soit plus active, plus élaborée. Cette fiction étrange devient inaccessible pour ceux qui s'obstinent à lire avec les schèmes de la littérature traditionnelle. La cohérence rassurante d'une écriture bien ordonnée n'a plus le droit d'exister, car les profondeurs insoupçonnées du corps pulsionnel imposent que l'écriture revête le rythme de la vie intérieure. Le lecteur des livres cixousiens est obligé de prendre « le risque » d'habiter un espace de plurisignification s'il veut apprécier le mouvement d'une création « farouche » et à l'état but, gouverné par le souffle primitif d'une corporéité en marche.

Pour se tenir tout près de la réalité intérieure qui se refuse souvent à une interprétation logique et unique, Cixous laisse l'imagination du lecteur vaquer à sa guise. Le passage ci-dessous est un bel exemple de ce jeu de création qu'elle propose:

[...] je dis 533, 33,33, 33 cela se passait en 533, il y a 533 degrés à l'échelle de Jacob, j'ai 3 ans, j'ai 33 ans, il a 53 moins 3 ans moins 3 ans, ce n'était pas une abeille mais une mouche qui planait devant nous à la hauteur de 33, au dessus du niveau de la mère, celle qui m'a parlé une fois.<sup>1</sup>

Dans ce fragment où la narratrice commence à débiter une série de numéros en présence de T.t, le bon sens du lecteur se trouve mis à rude épreuve dans la mesure où il est convié à formuler sa propre hypothèse de lecture en fonction de ses propres élans d'imagination. Claudine Guégan Fisher va plus loin dans le commentaire de cette séquence narrative en disant que Cixous « se moque de notre tendance à trouver un sens à toute nomenclature, le livre (*Le Troisième corps*) n'est pas un traité sur la numérologie ; elle jongle ici (dans ce fragment) par jeu avec les faux pressentiments. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.55.

<sup>2</sup> Claudine Guégan Fisher, *La Cosmogonie d'Hélène Cixous*, Rodopi, 1988, p.59.

La témérité cixousienne va plus loin quand il s'agit de déjouer les conventions typographiques du romanesque. En effet, dans le troisième chapitre du *Troisième corps*, l'écriture se charge de signes arithmétiques et d'équations pour bousculer les mots et déclarer la guerre au langage phallocrate qui se nourrit de formes sclérosées. Les signifiés appellent le regard par l'insertion au cœur de la texture fictionnelle d'éléments inattendus. À titre d'exemple, dans le passage où la voix narratrice se remémore un lézard se mouvant sur le verre de la cabine de bain, les supputations descriptives de cet animal se développent comme un exercice d'arithmétique :

Puis il se retirait d'un geste vif, la tête d'abord (A) puis son corps arqué, mais non articulé, long ventre gris (C), la queue suivant, comme cassée, bête de la bête (B) (...) Le lézard plonge la tête la première à travers l'eau pâle figée. A, placé avant B ( $A < B$ ) et B placé avant C ( $B < C$ ) entraîne queue ↓ etc. <sup>1</sup>

Ou encore, quant le mot « au-cu-ne » dans le rêve<sup>2</sup> de la narratrice se dénombre en trois morceaux comme le corps du lézard, nous sommes en présence d'une subversion radicale de l'écriture romanesque habituelle.

En définitive, nous pouvons dire que, pour H. Cixous, une disposition typographique traditionnelle risquerait de fausser l'entreprise de la reconquête du langage. Si l'écrit cixousien apparaît insolite, c'est parce qu'il se laisse justement porter par les élans d'un corps féminin qui n'est jamais en faillite puisque animé d'une volonté tenace d'imprimer sur la part visible du texte ses mouvements pulsionnels.

### 3. Les seuils convaincants chez Assia Djebar

Dans ce troisième mouvement, nous allons nous attacher à analyser la paratextualité djebarienne. D'abord, il va s'agir d'explorer l'impact du titre sur la programmation de la corporité traitée dans le roman. Ensuite, il sera question de voir comment le système épigraphique du roman consolide le travail sémantique et symbolique du titre. Enfin, seront analysées les différentes dispositions typographiques qui sont mandées pour la suggestion d'une corporité féminine autre.

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., pp.148-149.

<sup>2</sup> Ibid., p.162.



### 3.1. *Vaste est la prison* ou la confiscation de la parole du corps

Le titre *Vaste est la prison* est une invite à la lecture par la tension oxymorique qu'installe l'alliance des deux mots « vaste » et « prison ». « Prison », mot fortement chargé au niveau symbolique, réfère à un espace clos où la mobilité du corps est limitée voire proscrite. Décrire cette prison comme étant vaste surprend au départ et enclenche une lecture réflexive sur ce lieu de détention qu'annonce ce titre insolite. Nous sommes d'ailleurs en droit de nous demander de quel enfermement il s'agit et comment la problématique du corps, chez Assia Djébar, est exposée à travers un tel dispositif titulaire.

L'énoncé « vaste est la prison » figure à deux emplacements stratégiques du roman djébarien. Le premier emplacement est celui de l'épigraphe générale du récit : l'énoncé s'incère dans un fragment d'une complainte berbère que les femmes de la tribu maternelle de l'écrivaine déclamaient en temps de deuil (« Vaste est la prison qui m'écrase / D'où me viens-tu délivrance ? ») Le second emplacement se trouve à la page 237 dans une séquence narrative racontant les funérailles de Chérifa et la détresse de sa sœur Bahia se réfugiant dans un mutisme obstiné :

« Vaste est la prison qui m'écrase,  
D'où me viens-tu délivrance. »

À ces mots, la petite Bahia, qui s'est levée, s'assit d'elle-même lentement, reprenant sa place auprès de la tête de la morte. Bien décidée à rester là, tant que les porteurs de la planche ne s'annonçaient pas...

(...) Bahia muette, le visage sec se répétait en elle, tout au fond d'elle, la complainte berbère de la cousine à la joue lacérée...

« Vaste est la prison », « Meqqwer lhebs » : deux ou trois mots tantôt en arabe tantôt en berbère (...)

Les jours suivants, puis les semaines, puis les mois et les saisons se succèdent, Bahia ne parla pas. Ne sourit (sic) pas. Ne chanta pas.<sup>1</sup>

Pour nous, cette scène est le point nodal duquel ce titre métaphorique va prendre toute sa portée significative. En effet, la perte de la voix que subit Bahia (qui est en réalité la mère de Djébar) revoit symboliquement à la perte de la langue maternelle : cette fillette est à

<sup>1</sup> Assia, Djébar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, pp. 237-238.

l'image de toutes les femmes arabes qui sont contraintes d'endurer l'aphasie de leur propre corps. La bouche féminine, cet orifice anatomique, est revêtue de toute une dimension symbolique pour dire qu'étant siège à la fois de l'oralité et de la transcription verbale des affects, peut s'obturer aussi pour traduire le drame féminin, la douleur de l'enfermement.

Mais, nous voyons bien que malgré la démission de la parole, « la plainte berbère de la cousine à la joue lacérée » continue à résonner tout au fond de Bahia car la langue maternelle qui est portée par ce chant est à la fois legs culturel et ressuscitement du féminin ancestral. En effet, de génération en génération, les femmes au Maghreb se transmettent ces cris de douleur pour anéantir symboliquement les interdits s'acharnant à refouler leur corps, à les assujettir à un social contraignant et c'est pendant le deuil, un des espaces construit loin du regard masculin, que la langue/ langage du corps féminin se manifeste violemment. La flagellation du corps, les « transes et le désespoir lyrique<sup>1</sup> » que vivent les femmes endeuillées sont en fin compte qu'une corporéité affranchie qu'elles brandissent contre l'oppression phallogratique :

« Ô mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable,  
Tu t'en allée, tu m'as déserté, moi l'arable,  
Le soc de ta douleur m'a retrouvée, de larmes m'a  
fertilisée. »

À ces derniers mots, qui, en arabe ancien, rimait, une femme soudain cria : elle se dressa, grande et maigre, elle déchira son foulard d'une main, de l'autre, les doigts ouverts, elle lacéra lentement la joue gauche.

(...) La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures :

« Seg gwasmi yebda useggwas  
Wer nezhi yiggwa ! »<sup>2</sup>

Mieux encore, cette langue s'érige comme un espace communicationnel exclusivement féminin où s'impriment les non-dits de l'échec relationnel entre l'homme et la femme au Maghreb. Dans la scène liminaire du roman, au hammam, la petite Isma apprend que la langue que parlent les femmes entre elles, véhicule « de la désespérance depuis longtemps

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.236.

<sup>2</sup> Ibid.

gelée entres les sexes <sup>1</sup>». Le mot « l'e'dou » qu'utilise l'amie de sa belle-mère pour désigner son mari, concentre à lui seul le drame de la communication du couple. Ce mot du dialecte algérien qui signifie « l'ennemi » fuse dru aux oreilles de Isma parce qu'il lui a fait prendre conscience de l'éloignement inéluctable de l'autre masculin de la femme qu'elle sera un jour. Par un tel mot imposant, « une pulsion dangereuse d'effacement<sup>2</sup> » commence à s'installer en elle, une irrémédiable appréhension d'une claustration prochaine.

Tel est le constat douloureux que fait Isma/Assia Djébar quand elle reçoit sa langue maternelle dans la moiteur du hammam. Le titre se présente dès lors comme une annonce programmatique d'un texte se déployant sur le leitmotiv de la claustration féminine. Mais, il faut le dire, ce leitmotiv n'est pas échafaudé sur une seule forme de claustration mais, bien au contraire, sur une série d'enfermements qui annihile la parole, le regard, la sexualité et la mobilité du corps des femmes.

En effet, chaque fragment narratif que déroule *Vaste est la prison* raconte un des innombrables enfermements féminins que la domination masculine pratique opiniâtrement. Dans la première partie du roman, « L'effacement dans le cœur », la passion amoureuse que voue Isma à homme bien plus jeune qu'elle devient vite très pénible à porter. Epouse d'un homme qu'elle n'aime plus, Isma se sent enfermée dans une « prison » d'interdits et ne peut guère aller librement vers « l'Aimé ». Effectivement, aux yeux de l'époux, éprouver de l'amour pour un homme autre que lui est un sacrilège au sens religieux du terme. Le soir des aveux de sa femme, la théâtralisation de sa virilité agressive ranime le discours pseudo légitime auquel se targuent les mâles dans la société maghrébine. Ainsi la violence physique et verbale qu'il manifeste à l'égard de sa femme n'est-elle qu'une mise en scène de cet ordre social phallogocentrique :

Il insulte auparavant. Il frappe ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler.

« Femme adultère », gronda-t-il, la bouteille de whisky cassé en deux à la main (...)

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.15.

<sup>2</sup> Ibid., p.14.

-Femme adultère, répéta-i-t-il, ailleurs que dans cette ville de perdition, tu mériterais d'être lapidée !<sup>1</sup>

Plus loin, Isma se trouve confrontée à un autre enfermement, celui des conventions sociales où le divorce est difficilement envisageable. Cette dure réalité va la mener, après trois semaines de rupture conjugale, à endosser encore une fois le rôle d'épouse. « Je retournais à la prison<sup>2</sup> » est une phrase scandée à maintes reprises pour souligner le sort malheureux qu'elle a choisi pour elle-même.

L'idée de cette prison du corps qu'est le mariage, est motivée aussi par l'expérience douloureuse que nous relate Isma à propos de sa grand-mère maternelle. Dans le mouvement « De la grand-mère en jeune épousée », la narratrice rapporte le récit d'une union incongrue entre une fillette de quatorze ans, sa grand-mère donc, et un homme centenaire. Après la mort de sa troisième épouse et redoutant « le froid de son lit<sup>3</sup> », ce vieillard, dénommé Solimane, se met en quête d'une vierge. Et c'est Ferhani, *Mokkeddem* d'une zaouia, qui devient « figure impromptue<sup>4</sup> » dans cette recherche puisque c'est lui qui va donner sa fille au vieux Soliman en échange de la fille de ce dernier. Sous couvert de l'union légale que procure le mariage, les deux hommes contractent un « marché » peu scrupuleux : la femme n'est qu'une marchandise, un objet sexuel permettant « de convoler pour le plaisir et la considération<sup>5</sup> » pour l'un et de satisfaire les fantasmes d'une vieillesse esseulée pour l'autre.

À l'instar de la société maghrébine, ces personnages masculins font de l'institution du mariage une stratégie sociale<sup>6</sup> d'appropriation du corps féminin. La narratrice de *Vaste est la prison* dans une réflexion sur sa désillusion amoureuse que provoque la fuite de *L'Aimé* devant son époux, montre comment, sous le joug du patriarcat, les liens matrimoniaux

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.85.

<sup>2</sup> Ibid., p. 100.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.205.

<sup>4</sup> Ibid., p.207.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Abdelwaheb Bouhdiba souligne le fait que la société arabo-musulmane comme bien d'autres civilisations manifestent la « peur de la femme, l'angoisse devant les forces procréatrices qu'elle charrie en elle, l'étrange inquiétude que soulève cette attirance mystérieuse vers un être inconnu qui est souvent que l'inconnu de l'être. ». Cette peur et cette ignorance de l'être féminin engendrent des comportements qui « trichent avec l'esprit de l'Islam. » et qui vont dans le sens du « refus du féminin ». *La Sexualité en Islam*, PUF, 2003, p. 143.

sont bâtis non sur l'amour durable entre les époux mais bien au contraire sur une nécessité d'assouvir une « jouissance dans l'instant <sup>1</sup> ». La chosification du corps dans cette société masculine s'affirme dès lors comme un sort inéluctable pour toutes les femmes car en chaque époux, on reconnaîtra « l'ennemi ».

Le titre *Vaste est la prison* est pour ainsi dire un concentré de tragédies féminines, un cri de détresse ancestral parcourant le roman de bout en bout. L'exercice scripturaire chez Assia Djebar revêt une importance capitale. Il est la source d'où va sourdre les voix féminines longtemps assignées à l'asphyxie du silence. Cependant, cet acte de la récupération « des voix ensevelies » s'annonce pénible à réaliser vu la douleur qu'il provoque à chaque fois pour son instigatrice : peindre le vécu des femmes en Algérie, c'est accepter que son propre corps soit déchiré par ces rôles féminins d'hier et d'aujourd'hui.

Je vomis quoi, peut-être un long cri ancestral. Ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies avant moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière.

Je ne crie pas, je suis le cri.<sup>2</sup>

Le dévoilement des enfermements (patriarcat, colonisation et terrorisme des années 90) se fait dans « le sang » et fonde par là même, la dimension éthique de l'écriture djebarienne, car la transcription de la détresse féminine est à chaque instant aux prises avec des forces contraignantes : il faut non seulement lutter contre l'Historiographie voulant maintenir un discours mensonger au sujet de la nature et des désirs féminins, mais également réussir la reconquête de « la langue perdue », langue du corps<sup>3</sup> pouvant déjouer le logocentrisme impénitent. La mission de l'écrivaine s'affirme alors comme une joute interminable avec le silence des mots. D'ailleurs, dès l'incipit du roman qui nous intéresse ici, cet état de fait est annoncé au lecteur :

---

<sup>1</sup> A. Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.205.

<sup>2</sup> Ibid., p.339.

<sup>3</sup> Nous avons souligné à maintes reprises l'importance de cette langue du corps que pratiquent les femmes au XX<sup>e</sup> siècle. Brigitte Jandey l'explique en termes de « clé utérine », d'une énergie corporelle typiquement féminine qui propulse l'écriture vers l'indicible du corps. *Ecrire l'indicible : écriture subversive*, LAP, 2009, p.33.

Silence de l'écriture, vent de désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court...<sup>1</sup>

En somme, chez Assia Djébar, l'utilisation du titre est toujours un moment crucial pour signifier le corps et ses enfermements. Dans *Vaste est la prison*, le voyage du lecteur dans les méandres d'un corps féminin en mal d'émancipation s'annonce à travers un dispositif titulaire fortement chargé symboliquement de toutes les voix féminines, victimes du système patriarcal.

### 3.2 Epigraphe djébarien lieu du contre-discours sur la corporéité

La critique littéraire a bien remarqué l'engouement que manifeste Assia Djébar pour les épigraphes<sup>2</sup>. En effet, l'écrivaine porte un soin particulier à injecter des énoncés d'écrivains, de poètes ou encore d'essayistes en tête de ses œuvres afin d'établir une promiscuité signifiante entre sa parole et celle d'autrui. De plus, cette pratique djébarienne de l'épigraphe allographe<sup>3</sup> prend une dimension ostentatoire quand les citations s'affichent aussi en tête de chaque chapitre ou de chaque fragment narratif. Un tel choix scripturaire est loin d'être gratuit car l'écrivaine s'attache à exprimer sa vision critique de la littérature et du social à travers cet espace signifiant qu'engendre l'articulation titre/épigraphe/contenu narratif. Nous allons essayer de voir d'ailleurs comment cette articulation, dans *Vaste est la prison*, participe de/à la mise en texte de la corporéité.

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.11.

<sup>2</sup> « Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt en *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent « exergue » pour épigraphe, qui ne semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place. » Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, p.134.

<sup>3</sup> « L'épigraphe est le plus souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre, disons Erasme pour La Bruyère : c'est en cela qu'elle est citation (...) » Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p. 154.

*Vaste est la prison* porte un nombre important d'épigraphes<sup>1</sup>. Outre l'épigraphe incipital, sept autres citations viennent se positionner en tête de chaque chapitre. Toutes ces citations sont extraites d'œuvres majeurs de la littérature et convoquent des auteurs de différentes aires géographiques et culturelles. Ainsi dans ce roman autobiographique, Djébar « s'entoure de voix d'auteurs, vivants et écrivant dans une situation culturelle similaire à la sienne, (...) de voix de « proches » dont la vie et l'œuvre sont marquées, comme la sienne, en mouvement entre les langues et cultures. »<sup>2</sup> Un tel dialogisme est dès lors favorable à la légitimation de l'acte scripturaire djébarien, à une reconnaissance d'un héritage littéraire qui se veut à la croisée des différences culturelles et civilisationnelles. La parole djébarienne est pour ainsi dire une parole « hybride » qui se nourrit de la diversité des possibilités littéraires.

D'emblée, nous dirons que toutes les épigraphes de notre roman sont programmatiques dans la mesure où elles invitent le lecteur par le jeu intertextuel qu'elles proposent, à anticiper sur les motifs qui seront développées à travers les fragments narratifs. De plus, elles fonctionnent comme le fil d'Ariane aidant à reconstituer le lien qui rattache les différents micro-récits car, malgré la fragmentation générique (autobiographie, fiction et chronique historique) et narrative, les « morceaux » diégétiques de ce roman, nourrissent la même problématique : la dialectique Histoire - création féminine - condition féminine. Autrement dit, l'écrit épigraphique vient annoncer à l'avance cette dialectique, une dialectique que nous pensons être élaborée à partir d'une vision féministe sur la corporéité féminine.

Comme nous l'avons déjà signalé, Assia Djébar s'est inspirée d'une complainte berbère pour fabriquer le titre du roman. Et qu'un fragment de ladite complainte vient s'intercaler comme épigraphe entre le titre et le fragment liminaire intitulé « Le silence de l'écriture ». La métaphore d'une prison sans limites que cette épigraphe annonce, se retrouve développée dès l'incipit. En effet, la narratrice/Djébar qui dit « je » y raconte

---

<sup>1</sup> « Assia Djébar utilise un système d'épigraphes très complexe dans son quatuor littéraire. Je considère ces épigraphes comme une cartographie, une sorte de carte routière qui peut aider le lecteur à trouver des points de repères pour guider sa lecture. » Anne Donadey, « D'Ibn Khaldoun à Assia Djébar : une tradition littéraire », dans Hafid Gafaïti et Armelle Crouzières-Igenthron (dir.), *Femmes et écriture de la transgression*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 41.

<sup>2</sup> Elke Richter, *L'autobiographie dans l'espace francophone*, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, p.139.

l'inconfort qu'elle a ressenti face à l'expérience de l'écriture car en faisant de son vécu propre et de la mémoire de ses aïeules la matière de ses livres, elle s'est destinée à la fuite, à l'éternel exil de son corps : « Longtemps, j'ai cru qu'écrire, c'était mourir, mourir lentement (...) Longtemps, j'ai cru qu'écrire, c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous le ciel immense dans la poussière du chemin... »<sup>1</sup>

Il faut savoir que la société algérienne est particulièrement hostile au dévoilement qui se produit à travers l'exercice scripturaire féminin surtout parce qu'il vise à mettre au grand jour la sphère privée de la femme<sup>2</sup>. L'écrivaine est celle qui voit, s'approprie la voix publique longtemps refusée aux femmes et dénonce par l'instrumentalisation de la souffrance du corps la condition féminine. « Toute femme s'appelle blessure<sup>3</sup> », tel est le maître-mot conditionnant l'écriture djebarienne, une écriture qui dans *Vaste est la prison* se mue en cris féminins que pour mieux dénoncer la détresse d'être une femme dans un social patriarcal.

Effectivement, en refoulant l'ancienne conception du personnage féminin, docile, cohérent et tout en sensations éculées pour satisfaire les fantasmes masculins, l'écriture djebarienne se tient au plus près du corps féminin laissé en souffrance. Le cri devient à cet effet politique car force de résistance contre l'ordre patriarcal. La citation de Jeanne Hyvrard s'affichant à la tête de l'épilogue « Le sang de l'écriture » insiste justement sur l'importance du cri - qui est le corollaire de d'une souffrance active - comme moyen de contestation et de renversement de l'ordre établi : « Tu dis que la souffrance ne sert à rien. Mais si. Elle sert à faire crier. Pour avertir de l'insensé. Pour avertir du désordre. Pour avertir de la fracture du monde. »<sup>4</sup>

Extraite du roman *Meurtritude*, cette citation place ainsi le roman djebarien sous le signe du féminisme. En effet, ce choix épigraphique est sous-tendu par la volonté de faire dialoguer des textes féminins postmodernes à tonalité contestataire partageant le même

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.12.

<sup>2</sup> Comme nous l'avons dit plus haut, Assia Djébar répugne en quelque sorte l'autobiographie pour les risques qu'elle lui fait encourir car écrire sur sa vie au Maghreb équivaudrait à une mise à nu implacable.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Ombre sultane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, p.118.

<sup>4</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 343-348.



projet de réaliser le sujet féminin à travers la création scripturaire. Mais les affinités entre production féministe occidentale et djebarienne sont plus prégantes quand il s'agit de la problématique du langage féminin. Djebbar partage la vision féministe qui s'appuie sur l'affranchissement de la voix de l'être féminin. Imprégnée de langues et de dialectes divers, l'écrivaine redimensionne la question des droits de la femme à partir du langage / langue du corps.

Partant du constat que la langue de la femme arabe est étouffée, condamnée à « l'effacement » à cause de son substrat corporel qui lui donne toute sa particularité, Djebbar fait de *Vaste est la prison* une quête du rapatriement de cette langue du corps, de cette langue fugitive portée par des femmes fugitives comme elle, l'écrivaine de l'errance :

« Fugitive et ne le sachant pas » ; ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterais même : enracinée dans la fuite -, justement parce que j'écris et pour que j'écrive.<sup>1</sup>

Et ce projet scripturaire de la recherche des « traces perdues » de la langue fugitive ne se trouve-t-il pas énoncé dans cette citation de Ch. Dobzynski qui sert d'épigraphe au mouvement intitulé « L'effacement sur la pierre<sup>2</sup> » : « J'avais peut-être enterré l'alphabet. Je ne sais au fond de quelle nuit. Son gravier crissait sous mes pas. Un alphabet que je ne l'employais ni pour penser ni pour écrire, mais pour passer les frontières ... »

Il est intéressant de remarquer que la citation de Ch. Dobzynski programme une déviation narrative par rapport au premier fragment qui raconte l'amour impossible de la narratrice. En effet, dans « L'effacement sur la pierre », Djebbar, en historienne, remonte le temps jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle pour nous raconter les voyages et les fouilles archéologiques permettant d'aller à la rencontre de l'écriture-mère de notre pays. Des récits se succèdent ainsi pour nous dire comment cet alphabet lyrico-berbère est resté indéchiffrable.

---

<sup>1</sup> A. Djebbar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.172.

<sup>2</sup> Ibid., pp.121-164.

D'abord, Thomas d'Arcos découvre un texte gravé sur la stèle de Dougga en Tunisie. Ce texte se révèle être composé de deux écritures. La première écriture est vite désignée comme punique. La seconde, par contre, demeure sans déchiffrement malgré les efforts de l'archéologue. Ensuite, c'est au tour d'un archéologue italien, le comte Borgia, de s'interroger sur cette écriture archaïque sans pour autant réussir à en dévoiler le secret. Enfin, en 1837, un archéologue anglais, Sir Temple, et son coéquipier danois, à la tête d'une expédition au nord de l'Afrique, se trouvent eux aussi confrontés au silence de ces caractères mystérieux car « ce corpus » a subi l'effacement à cause des conquêtes successives et de l'érosion du temps.

Il faut attendre une dizaine d'années encore pour que cette écriture soit identifiée comme étant touareg. Célestin Judas, un archéologue français, a réussi grâce à l'examen minutieux des traces dispersées dans plusieurs régions de l'Afrique du nord, à faire sortir cet alphabet de l'étouffement de l'oubli : « À ce moment, c'est le sens même – et la musique et l'oralité palpitante- de cet alphabet qui se ranime et réussit à ne plus être étouffé. »<sup>1</sup>

Toujours dans la continuité narrative qui aborde le périple de la langue originelle, s'inscrit une autre épigraphe révélatrice qui convoque la voix de Malek Alloula : « Départs départs / En ces lieux de l'ancrage / Un vent tourne sur ses chaînes / À desceller les arbres »<sup>2</sup> Cet intertexte qui préside un cours texte intitulé *Abalessa*, renforce une fois encore l'idée de la langue féminine qui se veut voyageuse et fugitive. En effet, *Abalessa* nous raconte comment, accompagnée de ses servantes, la princesse Tin Hinan<sup>3</sup>, ancêtre des Touaregs, emporte dans sa fuite dans le désert un alphabet plus ancien que celui inscrit sur la stèle de Dougga. Très vite, Djébar nous présente l'écriture que transporte vaillamment la fugitive comme legs pour toutes les femmes car « toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui.<sup>4</sup> » Cet alphabet féminin est assimilé à « l'Alphabase » dont parle Dobzynski dans la mesure où il n'est employé « ni pour penser ni pour écrire, mais pour

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 149-150.

<sup>2</sup> Ibid., p.161.

<sup>3</sup> Une mission franco-américaine a exhumé en 1925 de la nécropole d'Abalessa, la dépouille de la princesse Tin Hinan. Le squelette de Tin Hinan a ensuite été transporté à Alger.

<sup>4</sup> Ibid., p.164.

passer les frontières.<sup>1</sup> » Autrement dit, un Alphanbase propre aux femmes, se présentant comme un moyen de transgression et d'affranchissement.

Cette symbolique de langue transgressive s'enrichit du motif de la problématique de l'écriture féminine à travers la figure de Zoraidé à laquelle Djébar s'identifie. En effet, Djébar nous dit comment le célèbre *Don Quichotte* de Cervantes retranscrit le destin « de cette première Algérienne qui écrit <sup>2</sup> » et qui comme elle, l'écrivaine de l'errance, se retrouve « dépouillée de sa richesse du départ <sup>3</sup> », son écriture/langue maternelle : Zoraidé qui libère des bagnes d'Alger un captif espagnol et décide de s'enfuir avec lui loin du père « qui lui a tout donné, sauf la liberté. <sup>4</sup> », se heurte, sur la terre chrétienne qu'elle a choisi comme refuge, au mutisme de la langue de l'autre, à l'effacement de son écriture arabe.

En somme, les épigraphes dans *Vaste est la prison* tiennent leur efficacité du commentaire qu'elles génèrent sur le texte : en se présentant comme des arguments d'autorités, ces citations renforcent l'idée d'une langue-mère capable de mener la femme à son affranchissement. Et dans cette entreprise argumentative qui découle de l'articulation entre le texte proprement dit et le dispositif épigraphique, le corps féminin semble le lieu tout indiqué pour l'émergence de cette langue du changement.

### 3.3. L'écrit en pièces ou l'incarnation à l'œuvre

Nous commençons notre analyse là où le regard est sollicité en premier : les fragments en italique. Nous pensons que ce marquage typographique est utilisé dans *Vaste est la prison* pour une raison bien particulière. En effet, le premier fragment *Abalessa* clôturant le deuxième tronçon narratif « L'effacement sur la pierre » est écrit en italique justement pour opérer une démarcation significative de l'histoire de Tin Hinan. L'idée de la langue transgressive des femmes, symbole du combat féminin contre les différents modes d'oppression est ainsi fortement convoquée au niveau de la visibilité.

---

<sup>1</sup> L'épigraphe du mouvement « L'effacement sur la pierre »

<sup>2</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.168.

<sup>3</sup> Ibid., p.172.

<sup>4</sup> Ibid., p.164.

Le second fragment qui nous intéresse ici, est intitulé « Fugitive et ne le sachant pas ». C'est ce chapitre inaugurant la troisième partie du roman « Un silencieux désir » qui se charge de raconter une autre figure féminine de la transgression : Zoraidé de Cervantès. L'italique qui le marque souligne la suture thématique existant entre le fragment *Abalessa* et le troisième tronçon car il invite le lecteur à associer ces différents moments du roman. Aussi donne-t-il une épaisseur capitale à l'idée de fugitives de la langue que déroule le récit en exigeant la reconstitution des intentions auctoriales qui ont présidé à l'élaboration scripturaire. Autrement dit, par ses spécificités matérielles, l'italique impose un regard critique sur cette « castration linguistique » dont souffre la femme au Maghreb. Il s'agit pour Djébar de provoquer une lecture plus avertie de la condition féminine à travers les prolongements sémantiques que suggère ce dispositif typographique.

Il va sans dire que rendre compte de la richesse de la masse textuelle de *Vaste est la prison* n'est pas chose aisée. La configuration visuelle et le mode l'agencement des différents fragments de ce roman obéissent à une architecture très travaillée et complexe. Il ne faut pas perdre de vue que chez Assia Djébar, l'organisation textuelle d'une production romanesque est l'occasion d'interroger les potentialités de la graphie dans la restitution des mouvements de la mémoire du corps car, c'est à partir du corps féminin et ses turbulences que l'élan scripturaire peut prétendre à la réalité objective du livre : « Ecrire d'un souffle scandé, par poussées, par brassées, par apnées. »<sup>1</sup>

Jamais l'écriture n'a été pour l'écrivaine une activité sereine, bien au contraire, elle est chevauchée des sens « d'un corps libéré<sup>2</sup> » au féminin, une « décharge verbale<sup>3</sup> » portée par non seulement le cri tombé de son propre corps de femme mais aussi et surtout par le cri d'un corps pluriel fait de toutes les autres femmes, « les unes en fuite, les autres enfermées.<sup>4</sup> » L'enjeu est grand car il suffit que les mots s'éloignent du *Cri* d'où ils détiennent la vitalité pour que l'écriture devienne inutile et condamnée à « l'effacement ». Dans *Vaste est la prison*, la narratrice/écrivaine traduit cette perpétuelle menace en ces termes : « Je veux fuir, je veux m'effacer. Effacer mon écriture. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, PUM, 1999, p.139.

<sup>2</sup> Ibid., p. 28.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.28.

<sup>4</sup> Ibid., p.171.

<sup>5</sup> Ibid., p.331.

Pour faire profiter donc les voix féminines d'un espace d'expression, notre roman se présente par bribes, par morceaux. Chaque morceau convoque une ou plusieurs voix dans un référentiel bien établi. Toute une généalogie de voix est déroulée : « de la mère en voyageuse »<sup>1</sup>, nous remontons le temps à « la grand-mère en jeune épouse »<sup>2</sup>. Mais entre-temps, d'autres vécus féminins sont racontés, d'autres destins tragiques d'ensevelies. Aussi le récit fait-il résonner une collectivité de personnages féminins allant des amies et proches aux figures anonymes ou historiques (Zoraidé et Tin Hinan) :

L'œuvre djebarienne est alors lue comme une tentative de re-collection de paroles éparées, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées qui, en pointillé, rétablissent le sens d'une histoire. Plus que le dit lui-même, ce qui ravive le mouvement de restitution c'est la forme que prend ce dit pour s'expulser des espaces voilés de l'âme féminine. Femmes opprimées d'hier et d'aujourd'hui, tant de figures féminines « peintes comme des fugitives et ne le sachant pas », improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir.<sup>3</sup>

Cette matérialisation de la voix longtemps silencieuse des femmes qui est réalisée à travers la fragmentalité de la masse textuelle induit une subversion du romanesque autobiographique et des lois traditionnelles de la représentation : il faut que l'écriture déroge aux codes génériques établis pour devenir perméable à l'histoire féminine et insister par là même sur la pluralité d'un « je » féminin qui voyage dans le passé lointain ou récent afin de réveiller l'Histoire du peuple algérien. Une chronologie éclatée se dessine dès lors au fil de la lecture et des micros-récits défilent grâce à cette autobiographie plurielle se voulant avant toute chose réceptacle de la vocalité féminine.

En somme, pour faire face à la fragilité de l'écriture, les mots sont secondés dans *Vaste est la prison*, par tout un arsenal typographique de la fragmentation. Les voix féminines ont ainsi la possibilité de se manifester autrement et efficacement en forgeant une force persuasive, visiblement palpable à travers les déchirures de l'écriture car le dire

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.198.

<sup>2</sup> Ibid., p.203.

<sup>3</sup> Latifa, Sari-Mohamed, « La parole occultée ou le voile du silence dans *ORAN, Langue morte* d'Assia Djébar », *Synergies Algérie*, n°3, 2008, p.89.

qui se laisse glisser vers « le vertige de l'éclatement », est favorable au déploiement de la mémoire et de l'oralité féminine.

#### 4. Les seuils rebelles chez Malika Mokeddem

Nous allons à présent préciser comment le titre, l'épigraphe et la construction typographique de *L'Interdite*, placent le corps au centre des revendications à la fois scripturaires et féministes de M. Mokeddem.

##### 4.1. Le titre *L'Interdite* ou le « rictus intérieur » d'une femme

Le titre *L'Interdite* s'inscrit dans la transgression. La prédétermination de l'adjectif « interdit » fabrique un vocable à connotation négative et l'escamotage de l'usage du masculin dessine d'emblée une image de femme qui est en rupture avec les pratiques sociales et les comportements admis. À l'idée de l'interdit se superpose ainsi celle d'une figure féminine marginalisée. Aussi ce titre provocateur éveille-t-il l'attention du lecteur par ce jeu de significations qu'il suscite. Nous sommes en droit d'ailleurs de nous demander comment la problématique du corps dans ce roman est développée à travers le prisme de la condition féminine que brandit le système titulaire.

« Je suis née dans la seule impasse du Ksar.<sup>1</sup> » est la phrase qui inaugure le roman *L'Interdite*, phase allusive inscrivant le « je » féminin dans une spatialisation de la périphérie. En effet, l'impasse du ksar, lieu de naissance, s'érige comme la métaphore d'une condition féminine inscrite à la marge de la société. Très vite, l'hypothèse de la marginalisation que propose le titre se renforce quand cette voix qui se nomme Soltana, désigne le responsable de l'étrangeté qu'elle ressent dans son corps : « J'ai seulement incorporé le désert et l'inconsolable dans mon corps déplacé. Ils m'ont scindée.<sup>2</sup> » Ici, le prénom « ils », dépourvu d'antécédent pouvant le préciser, s'affirme à la fois comme acteur du traumatisme corporel et force coercitive au masculin que la narration va nous révéler plus loin comme « visages de la haine »<sup>3</sup> et « masculin pluriel<sup>4</sup> ».

<sup>1</sup> Malika, Mokeddem, *L'Interdite*, Grasset, Paris, 1993, p.11.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.16

<sup>4</sup> Ibid.

« Ces mots d'attaque » qui consolident la force illocutoire du titre, sont aussi la promesse d'un récit à venir où le personnage Soltana va évoluer dans l'isotopie de l'errance. L'expression « l'interdite » ne fait l'objet d'aucune citation dans le roman. Cependant, dès l'amorce du récit, la jeune femme raconte sa difficulté à jouir pleinement de l'appartenance identitaire que procure le pays d'origine. En effet, en quittant Ain Nekhla, village situé dans le désert algérien, pour s'installer à Montpellier, la jeune femme ne fait qu'endurer un écartèlement de son identité entre deux pays, l'Algérie et la France. Cette errance identitaire est douloureuse car surdéterminée par le rejet de la société algérienne : « Peu à peu, les menaces et les interdits de l'Algérie sont devenus une telle épouvante. Alors j'ai tout fui. Une fuite irraisonnée lorsque j'ai senti poindre d'autres cauchemars. »<sup>1</sup>

Ce rejet, nous explique le texte, est aussi un héritage du passé. En effet, étant mariée à un étranger, la mère de Soltana subit l'hostilité des hommes du village. Pour se venger, les hommes attisent la jalousie du mari et mène ainsi le couple à l'irréparable : après avoir accidentellement tué sa femme, le père, meurtri, s'enfuit laissant derrière lui ses deux filles.

» Où étais- tu?! Où étais- tu?!

» Elle s'est retournée vers lui, excédée :

»- Qu'est-ce que t'a encore raconté? Ne comprends-tu pas qu'ils essaient de t'empoisonner la vie? Avec quel voisin, j'étais cette fois ?

» Il s'est jeté sur elle. Ils se sont battus. Coups de poing, griffes, vociférations, ...Tout à coup ma mère est tombée, la tête sur la meule de pierre. Elle ne bougeait plus. (...) (Mon père) s'est levé. Il nous a encore fixées, ma mère allongée et moi agrippée à elle, puis il est sorti. Je ne l'ai jamais plus revu.

» Ma petite sœur de trois ans, malade, était couchée dans un coin de la pièce. Mon oncle et les voisins l'ont enterrée deux jours après ma mère. J'avais cinq ans.<sup>2</sup>

Parmi les raisons qui ont provoqué cette haine viscérale des hommes à l'égard du père de Soltana, c'est l'affirmation d'une différence, d'une altérité étrange à laquelle ils ne sont

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 65.

<sup>2</sup> Ibid., p.222-223.

pas habitués. C'est d'abord, la beauté, la prestance fière et l'instruction qui font du père l'ennemi de la tribu des Ould Gerrir. Puis, être étranger à la tribu et se marier avec la plus belle femme du village est considéré par les hommes comme une intrusion, un vol d'un bien. Enfin, l'amour que manifeste le père pour son épouse et ses deux filles, est perçu comme un « péché<sup>1</sup> », « une anomalie<sup>2</sup> ».

Très jeune, Soltana hérite cette malédiction de la différence et subit à son tour le destin d'interdite du village. Toutefois, à l'âge adulte, un désir pressant de revenir vers les lieux mémoriels de l'enfance pour des retrouvailles réconciliatrices avec le pays d'origine se fait sentir. Dans le passage ci-dessous, Soltana nous raconte comment « le mal du pays », sentiment décrit comme un vent de sable envieillissant le corps, a eu raison de ses résistances :

C'était par un jour de grand vent. Une violente tramontane chevillait les premières aigreurs automnales dans la tiédeur d'un Montpellier pris au dépourvu. C'était par un jour de grand vent de la nostalgie, aussi. Pelotonnée dans ses hurlements, j'écoutais la tramontane, j'entendais le vent de sable (...) Mes pensées en partance, ont submergé ma nausée, attisé le mal du pays. Tramontane dehors, vent de sable dedans, mes résistances ont lâchées<sup>3</sup>.

Le déplacement vers Ain Nekhla est motivé aussi par le besoin de retrouver Yacine, le Kabyle qu'elle a connu autrefois pendant leurs études de médecine puis quitté pour émigrer en France. À la nostalgie s'ajoute donc une volonté d'aller vers l'Autre masculin afin de colmater la béance de la solitude. Et même la nouvelle de la mort de Yacine qu'elle a su la veille de son départ ne la dissuade aucunement de ce projet. Ce retour se solde malheureusement d'échec dans la mesure où il n'apporte point l'apaisement tant désiré : l'arrivée au village natal est rencontrée avec l'intégrisme et la phallocratie, deux modes oppressifs travaillant à fabriquer des images inquiétantes de la femme qu'elle est devenue.

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.253.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p.13.



Effectivement, Soltana se heurte à la violence misogyne qu'éveille son corps de femme chez les hommes du village. Non voilée et non accompagnée par une autre personne, elle apparaît au chauffeur de taxi la conduisant à l'hôpital où a exercé Yacine comme une personne qui est entrée par effraction dans un ordre social bien scellé. La curiosité malade et la conduite incivile du chauffeur traduisent d'ailleurs une défiance phallocratique vis-à-vis d'une femme différente des modèles féminins habituels :

Il démarre en me jetant de fréquents regards dans le rétroviseur. Petits coups d'œil allumés, affamés qui me jaugent comme si j'étais un puzzle en vrac qu'il n savait comme entamer (...) la voiture fait une embardée. Ma frayeur arrache un rire goguenard à l'homme. Il recommence à grands coups de volant. A présent le rétroviseur me renvoie un regard de cinglé. <sup>1</sup>

D'autre part, en Algérie, la mobilité du corps féminin est restreinte et contrôlée : à l'instar des rapports entre les sexes, l'accès aux espaces est strictement codifié. Le plus souvent, l'Algérienne évolue dans une sphère spatiale qui se limite à la maison familiale ou au hammam. Soltana transgresse les normes sociales relatives à cette répartition spatiale et revendique pour son corps le droit à la libre circulation. Aussi marcher dans le cortège funéraire de Yacine est-il perçu par les hommes du village comme un écart de comportement, un « blasphème <sup>2</sup> ».

Nombreuses sont les séquences mettant en scène Soltana en train de braver l'ordre masculin. En femme libérée, Soltana boit, fume publiquement et se permet même de se rendre au bar de l'hôtel pour consommer une boisson alcoolisée. Et quand elle passe la nuit sous le même toit que Salah, le meilleur ami de Yacine, elle semble se complaire dans sa posture d'insoumise : « L'illicite de notre situation me vient subitement à l'esprit. (...) L'honneur du village est en danger ce soir. Premier retour à la transgression. Cela me convient. »<sup>3</sup>

Ce désir d'affirmer une identité féminine non assujettie aux dictats sociaux et religieux, déchaîne l'hostilité des hommes du village. Et très vite Soltana sera la cible de

---

<sup>1</sup> Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp. 15-21.

<sup>2</sup> Ibid., p.32.

<sup>3</sup> Ibid., p.76.

plusieurs types de violence (humiliation verbale d'ordre sexuel, harcèlement des regards masculins, saccage de la voiture, incendie criminel de la maison de Yacine...)

Avec ces événements tragiques, le titre acquiert une envergure symbolique imposante car toute une dimension politique habille le texte. En effet, au niveau diégétique, Malika Mokeddem montre l'intégrisme en action où la violence est instrumentalisée pour éliminer symboliquement le sujet féminin. « Facteur d'anarchie », Soltana est accusée d'être une femme fatale, une femme aux mœurs légères inspirant à la fois désir et crainte. La parole de ce personnage féminin est à cet effet transcription d'une réalité individuelle et collective en crise où la femme est condamnée à la réclusion des images stéréotypées. Le monologue intérieur auquel elle se livre tout au long du roman, est chargé de nous rapporter dès lors ces images de la sexualité perverse que l'ordre masculin diffuse afin d'annuler le pouvoir féminin :

Putain ! Combien de fois, lors de mon adolescence, encore vierge et déjà blessée, n'ai-je pas reçu ce mot vomi sur mon innocence. Putain ! Mot parjure, longtemps je n'ai pu l'écrire qu'en majuscules, comme s'il était la seule destinée, la seule divinité, échues au rebut féminin.<sup>1</sup>

En tenant compte de la valeur dénonciatrice du système titulaire qui nous occupe ici, nous remarquons que *L'Interdite* renoue avec les textes antérieurs de Malika Mokeddem pour redire encore une fois le drame du corps féminin dans la société traditionnelle. Les femmes marginalisées (Leila et sa tante Saadia) qu'évoquent *Les Hommes qui marchent* par exemple partagent avec Soltana les mêmes souffrances, la même irascibilité ressentie face à l'intolérance sexiste et aux injustices socioculturelles. Elles revendiquent l'égalité des chances dans l'instruction et le travail et l'affranchissement de leurs corps des carcans du mariage arrangé et de la maternité forcée.

Ces préoccupations fondamentales de la femme algérienne viennent s'inscrire en filigrane dans la dédicace qui inaugure *L'Interdite*. En effet, en rendant hommage au groupe AICHA – des Algériennes militant pour la reconquête de la dignité et les droits des femmes – Malika Mokeddem encourage fortement le combat pour l'émancipation

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.19.

féminine. Autrement dit, cette dédicace est un lieu paratextuel stratégique qui est investi à des fins subversives pour que les lecteurs établissent des correspondances entre ce que les personnages féminins endurent dans *L'Interdite* et le vécu douloureux des Algériennes. La voix féminine se fait ainsi révolte et présence bruyante contre un féminin castré, incapable d'élever sa voix contre le système phallogratique.

#### 4.2. Une épigraphe contestataire

Malgré que M. Mokeddem fasse un usage timide des citations épigraphiques dans *L'Interdite*, il ne reste pas moins que le court texte de F. Pessoa qu'elle a choisi pour présider la narration, est fortement connotée. En effet, comme *Le Livre de l'Intranquillité* d'où ce texte est pris, *L'Interdite* invite à une réflexion sur l'errance d'une écriture en métissage de soi. Tout comme F. Pessoa, l'écrivain aux multiples hétéronymes et pseudonymes, M. Mokeddem insiste sur le caractère éclaté et métissé de son être. Le corps qui écrit est à cet effet le grand réservoir qui permet de libérer les multiples facettes de son identité car, c'est à travers l'écriture que des êtres étrangers les uns aux autres se révèlent être greffés malgré la différence sur une même chair :

Il y a des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement...

Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projettent, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique - ce corps paisible de quelqu'un qui écrit...

Il faut le dire, c'est cette dimension somatique de l'expérience esthétique sur laquelle insiste au départ cette épigraphe allographe qui anticipe sur la valeur éthique de notre roman. En effet, dans l'emplacement stratégique qui lui est dédié (entre le titre et le contenu narratif), l'épigraphe invite à une réflexion sur le pourquoi de l'écriture mokeddemienne, une écriture féminine qui s'affirme naître d'un corps en action, d'un corps qui veut libérer ses élans créatifs. En d'autres termes, s'inscrivant au sein des relations intertextuelles, cette citation insiste sur le corps comme « support » de l'écriture, comme voie privilégiée d'engendrement scripturaire où le monde sensible guide la main de l'écrivain. Si nous tenons compte d'ailleurs de cette réflexion de F. Pessoa, « tout sentir,

de toutes les manières<sup>1</sup>», nous pouvons supposer que chez M. Mokeddem, également, l'écriture est « une affaire de sensations ».

Pour M. Mokeddem, donner le primat au corps, est d'une importance capitale car la femme a depuis toujours été renvoyée à un corps-objet incapable d'aucune initiative. L'écrivaine comme bon nombre de militantes pour l'émancipation féminine pensent, d'ailleurs, que l'exercice de l'écriture a été volé à la femme car quand celle-ci a été contrainte à reproduire à travers l'écriture les clichés phallogocentriques qui parasitent l'imaginaire et les différentes représentations du monde, elle s'est censurée.

Cette puissance du corps à laquelle renvoie l'épigraphe de *L'Interdite* renverse donc l'ordre des priorités : il est nécessaire de donner libre cours à son corps dans l'écriture pour réussir la réconciliation de la femme avec elle-même et reconquérir ainsi ce qui lui a été spolié. « L'écriture devient alors tout simplement un moyen de se rendre maître des événements et de se réapproprier sa propre vie. »<sup>2</sup>

Par ailleurs, ce dispositif épigraphique a une valeur programmatique<sup>3</sup> dans la mesure où il dirige le lecteur vers un personnage éclaté, pluriel dans son corps et son identité : Soltana à l'image de Bernardo Soares, le héros du *Livre de L'Itranquillité*, fait dialoguer les voix qu'elle porte en elle. En effet, l'éclatement qu'elle ressent la posséder se manifeste par l'affrontement de deux Sultana, deux parties de son moi, qualifiées de « dissidentes et différentes<sup>4</sup> ». « Mes Sultana<sup>5</sup> », expression qui est utilisée à maintes reprises, fait poindre à chaque fois le basculement d'une voix-personnage vers l'altérité. Alors que la première Sultana est faite dans la démesure de son corps charnel, harponnée toujours à des désirs inassouvis, la seconde Sultana n'est que défi et ruse :

---

<sup>1</sup> Alain, Bellaïche, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Presses univ. de Louvain, 2013, p.28.

<sup>2</sup> Annie- Marie, Nahlovsky, « Le mythe de la renaissance ou la renaissance d'un mythe », dans *Destinées voyageuses : la patrie, la France, le monde*, Beida, Chikhi (dir.), Presses Paris Sorbonne, 2006, p. 128.

<sup>3</sup> Antoine Compagnon a bien insisté sur ce pouvoir irréfutable qu'exercent les citations épigraphiques sur la construction du sens du texte : « l'épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens-, elle l'induit, elle le résume. » *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris, 1979. p. 337.

<sup>4</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.16.

<sup>5</sup> Ibid.

L'une n'est qu'émotions, sensualité hypertrophiée. Elle a la volupté douloureuse, et des salves de sanglots lézardent son rire. Tragédienne ayant tant usé du chagrin, qu'il se déchire aux premiers assauts du désir. Désir inassouvi. (...) Si je lui laissais libre cours, elle m'anéantirait (...)

L'autre Sultana n'est que volonté. Une volonté démoniaque. Un curieux mélange de folie et de raison, avec un zeste de dérision et le fer de la provocation en permanence dressé. Une furie qui exploite tout, sournoisement ou avec ostentation, à commencer par les faiblesses de l'autre. Elle ne me réjouit, parfois, que pour me terrifier davantage. <sup>1</sup>

Mais en deçà de l'opposition qui existe entre ces deux Sultana de la narratrice-personnage, un consensus est possible car ces deux fragments « se nourrissent l'une de l'autre<sup>2</sup> » pour survivre. C'est-à-dire, elles se complètent même dans l'antagonisme qu'elles provoquent.

Cet éparpillement du Moi dans *L'Interdite* n'est pas le signe symptomatique d'une schizophrénie de la narratrice, mais il faut y lire au contraire une volonté du corps à vouloir se faire entendre. En effet, pour être tout près des cris de son corps, le sujet qui dit « je » s'atomise, se fait pluriel. Cette monstration de l'indicible corporel à travers la fragmentation du sujet féminin trahit l'engagement de M. Mokeddem contre cette vision monolithique qui refuse la richesse du métissage linguistique et culturel et la mixité de la chair. Sultana est « mélangée<sup>3</sup> » dans son corps et son esprit : elle a un physique métissé (cheveux frisés et carnation foncée), un paraitre occidentalisé, pratique la médecine et souffre d'un exil aigu car son identité est écartelée entre deux cultures, deux pays, l'Algérie et la France.

D'autres personnages de *L'Interdite* portent aussi le métissage en eux. Vincent Chauvet, le Français qui est greffé d'un rein d'une Algérienne qui a trouvé la mort dans un accident de la route, entreprend un voyage à Ain-Nekhla pour essayer de connaître la culture de cette femme qui lui a légué, par la force des choses, une identité nouvelle, « deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre « race<sup>4</sup> ». Dalila, la petite fille incomprise qui sillonne l'erg, pressent à la fois le destin de cloîtrée où son groupe

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp.16-17.

<sup>2</sup> Ibid., p.118.

<sup>3</sup> Ibid., p. 131.

<sup>4</sup> Ibid., p. 42.

filial et la société projettent de l'enfermer et l'exil prochain de son être. Comme Sultana, la petite fille aspire à la liberté et au nomadisme de son corps. Un départ vers l'ailleurs est d'ailleurs entamé à travers les rêves qu'elle (ra)conte grâce à une verve métissée où la langue française se mêle volontiers au dialecte algérien.

Ainsi donc, l'épigraphe de *L'Interdite* remplit pleinement sa fonction qui est celle du commentaire du texte car non seulement elle prépare le lecteur à l'avènement du sens mais aussi renforce la visée symbolique du titre. En effet, il s'agit, dès l'orée du texte, de désigner le corps comme objet et sujet d'écriture et d'insister par là même sur la notion de métissage et de pluralité que les personnages « mélangés » vont incarner pour arriver à retourner les présupposés des modes d'oppression -l'intégrisme et la phallocratie - qui tentent d'homogénéiser la population féminine pour mieux la contrôler.

#### **4.3. La structure binaire du texte ou comment croiser des corps différents**

En apparence, *L'Interdite* est doté d'une composition typographique classique qui ne fait pas appel à la fragmentation à laquelle nous a habituée la littérature contemporaine. Cependant, le fait que le roman est porté par deux voix, Sultana et Vincent, assurant alternativement la narration, le regard est vite attiré par la disposition binaire du corps textuel. En effet, les intertitres onomastiques indiquant, de façon précise, à quel moment du texte, telle ou telle voix prend le temps, à chaque fois, d'un chapitre pour raconter son histoire.

Il est intéressant de remarquer que les deux récits ne sont pas isolés l'un de l'autre, ils se recoupent en forgeant deux points de vue complémentaires sur les événements principaux qui nourrissent l'histoire. Autrement dit, le lecteur aboutit à la construire globalement l'histoire en suivant tour-à-tour les deux personnages-narrateurs dans leur exposé événementiel. À titre d'exemple, l'harcèlement et la surveillance agressive que subit Sultana de la part du maire du village Bakkar et de son acolyte Ali Marbah, constitue dans les deux récits, un thème particulièrement récurrent qui réalise un jeu d'échos entre les deux vécus narrés, un rapprochement entre deux regards qui sont témoins d'une même situation sociale où l'hostilité intégriste et phallocrate est mise en scène.

Associer, donc, dans l'acte de narration, deux voix-regards, est un procédé permettant d'insister sur l'épaisseur sociopolitique de la réalité malheureuse que vit la femme en Algérie. Toutefois, il est à noter, que le découpage typographique de *L'Interdite* a une autre finalité : choisir des prénoms, Sultana et Vincent, comme intertitres pour insister justement sur l'idée de la rencontre amoureuse de ces deux personnages de la différence, est une manière de mimer symboliquement un syncrétisme biologique et culturel, un syncrétisme qui peut miner l'idéologie phallocratique de la pureté qui s'acharne à exclure toute richesse de la différence.

En effet, notre roman raconte comment Vincent éprouve une attirance impérieuse pour Sultana à cause justement de « l'insolite » et du « différent » desquels celle-ci semble émerger :

Elle, elle est la seule femme. Mince, teint chocolat, cheveux café et frisés comme ceux de Dalila, avec dans les yeux un mystère ardent. Regard ailleurs, d'ailleurs, qui jette des éclats sans rien saisir; qui me fait frémir. Dans quelle profonde énigme pourrais-je le traquer? Sa moue désenchantée m'a arrêté et figé sur place. Je me fais violence pour parvenir à détacher mes yeux d'elle.<sup>1</sup>

Sultana semble elle aussi être attirée par Vincent, cet homme qui porte en lui l'altérité d'un ailleurs à la fois étranger et féminin. Quand elle l'entend lui promettre de l'emmener voguer vers l'immensité du désert et de la mer, elle pleure de joie et retrouve ses larmes qui l'ont désertés depuis longtemps. Son corps semble réagir favorablement à l'égard de cet autre masculin :

J'ai pleuré hier soir. C'est la première pensée qui me vient, dès que j'ouvre les yeux. Elle me gorge de bonheur. Comment, pourquoi, tout à coup un hoquet hasardeux a-t-il trouvé une retenue de larmes ? Dans quelle contrée perdue? Délivrée, j'ai sombré dans le sommeil.<sup>2</sup>

Vincent est comme Yacine, une thérapie pour cette femme anorexique et en mal du pays à la recherche de la réconciliation des différentes parties « éparpillées » qui la constituent.

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.92.

<sup>2</sup> Ibid., p.231.

En somme, en vue de produire un discours critique sur le social qui est défavorable à l'épanouissement du sujet féminin en Algérie, M. Mokeddem fait cohabiter sur le même axe syntagmatique du découpage textuel, deux récits orchestrés par deux voix narratrices, migrantes et métissées. Même le choix des intertitres onomastiques n'est pas innocent car il suscite la coopération du lecteur par la métaphore de la rencontre amoureuse que suggèrent les prénoms des personnages-narrateurs, une rencontre qui est, en fin de compte, qu'un rapprochement conciliateur entre le féminin et le masculin.

### **Problématique du corps et image textuelle**

Pendant notre analyse, nous avons pu mettre à jour plusieurs éléments intéressants. D'abord, nous avons remarqué qu'en portant un soin particulier à choisir des éléments paratextuels percutants, V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem ont su optimiser le pouvoir d'action de leurs œuvres sur le lecteur. En effet, dès les différents seuils (titres, intertitres, découpage typographique, citations épigraphiques), tout les textes narratifs que nous analysons convergent, chacun à sa manière, vers une même problématique : comment signifier efficacement au lecteur le rejet des carcans de la représentation phallocratique de la femme dès le premier contact avec le livre ?

Chez H. Cixous et V. Leduc, le corps fictionnel qu'annonce le système titulaire ne rentre résolument pas dans le moule des stéréotypes féminins que propose généralement la titrologie traditionnelle. C'est d'abord l'image d'un corps féminin qui se défend contre le silence du voilement et la censure sociale que le titre semble mettre en avant : le corps affamé de V. Leduc et le corps bisexuel de H. Cixous déconstruisent le mythe de l'Éternel féminin que la littérature masculine se plaît souvent à cultiver dans les esprits. C'est aussi, rappeler par l'instrumentalisation d'un tel procédé paratextuel qu'un corps insolite dans son désir d'aller vers l'Autre (le motif de la faim charnelle chez Leduc et le motif de l'androgynie mythique chez Cixous) sera le pivot du texte à venir, l'attribut par excellence d'un personnage féminin affranchi des normes sociales que la narration tachera de lui donner de l'épaisseur.

Il en va de même chez A. Djébar et M. Mokeddem à qui le dispositif paratextuel joue le rôle d'un adjuvant qui va seconder efficacement le texte dans le processus de



visualisation signifiante d'un corps féminin opprimé. En effet, la stigmatisation dont fait l'objet le corps féminin dans la société algérienne est affichée d'emblée à travers le système titulaire (titre et intertitres) et épigraphique dans les romans qui nous intéressent ici. Dans *Vaste est la prison*, le paratexte est construit de sorte qu'il présage un masculin se plaignant dans son désarrimage à l'autre féminin. Et partant de cette idée de conflit que subissent les sexes dans une société conservatrice et soumise à la loi implacable du père, les épigraphes revendiquent pour le corps féminin le droit à la parole, à une langue typiquement féminine qui soit faite de toutes les voix des mères. Le corps s'installe ainsi comme réceptacle de la mémoire, de l'héritage maternelle.

Dans *L'Interdite*, c'est aussi cette faille entre le masculin et le féminin, entre le social et l'individuel, au Maghreb, que paratextualité semble annoncer au lecteur. Effectivement, c'est en faveur du métissage des corps et des cultures, que le personnage Sultana est mis en scène en train d'affirmer sa différence face à un groupe d'hommes à l'esprit rétrograde. À travers un tel dessein scripturaire, il apparaît clairement que pour M. Mokeddem, tout ce qui est mélangé doit être respecté car il confirme l'idée que le Sujet féminin est continuellement dans le mouvement et donc incompatible avec l'idéologie phallocratique qui veut toujours appréhender la femme qu'à travers la grille figée des figures féminines que propose le mythe de l'Éternel féminin.

Il est important de remarquer qu'au niveau de la typographie et du découpage textuel, l'ensemble des textes que nous analysons convergent vers la même direction. En effet, de part et d'autre, nous assistons au déplacement de la problématique du corps sur l'image textuelle. Dans le corpus français, loin d'être mise à l'écart, la corporéité semble imprimer sur « la part visuelle du dire <sup>1</sup> » sa présence. Nous voyons d'une part, chez Leduc, un corps textuel éclaté, habité par les tensions d'un corps malheureux et d'autre part, chez Cixous, une subversion radicale à la fois des normes typographiques et de l'agencement formel du texte comme avatar d'un corps qui est en train de vivre son émancipation. De telles techniques scripturaires permettent à l'image mentale que fabriquent ces écritures fragmentées de s'étendre, de persister et donc d'imprégner l'affectivité du lecteur : le corps

---

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier- Lagrasse, 1982, p.304.

du texte appelle le corps du lecteur par la fortification du pathos, par l'incitation à une participation sensible à l'événement de l'écriture.

Dans le cas du corpus algérien, le même phénomène se produit : la typographique et le découpage textuel incorporent la problématique du corps réifié. A. Djébar invite le lecteur à suspendre souvent sa lecture pour donner sens à une orchestration visuelle fragmentaire du texte. Que ce soit par l'utilisation de l'italique ou bien le mélange des genres (récit historique, autobiographie, poésie) l'écrivaine peut annoncer ouvertement ses prises de position critiques vis-à-vis du système phallogratique. Il s'agit pour elle de donner corps via l'image du texte aux voix des femmes, qu'elles soient d'hier (Zoraidé, Tin Hinan, les aïeules) ou d'aujourd'hui (Isma, les amies et les femmes de la communauté) et d'affirmer alors que le corps textuel peut lui aussi participer à déstabilisation du discours littéraire normé.

M. Mokeddem instrumentalise elle aussi le découpage textuel afin de rappeler que les monceaux des deux narrations qui constituent le texte, ne sont que la métaphore du métissage du féminin et du masculin, vision heureuse qui œuvre à saper les dichotomies phallogratiques : féminin/masculin, unicité/pluralité, pureté/mélange.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que tous les textes de notre corpus trahissent la vision critique des écrivaines qui lui ont donné naissance. En effet, un autre objectif semble sous-tendre le choix d'une telle paratextualité réformée : insister sur l'idée que le corps féminin est à l'origine du travail scripturaire, un travail se voulant innovateur, excluant les techniques surannées de l'écriture traditionnelle. Il faut savoir que pendant longtemps la femme qui écrivait, était considérée comme « bavarde et écrivassière <sup>1</sup> », incapable d'initiative vu sa « sensiblerie » handicapante. Nos écrivaines insistent sur la dimension somatique de l'écriture féminine comme richesse et forme de liberté qu'il faut encourager pour faire advenir le Sujet féminin.

Toutefois, malgré les points de convergences que nous avons notés au sujet des quatre textes, nous avons pu relever un contraste important. En effet, alors que le paratexte du texte français met en avant le corps pulsionnel d'avant le corps social, un corps charnel

---

<sup>1</sup> S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, op.cit., p. 466.

primitif « où se déconstruisent les repères qui enserrent le corps civilisé, corps codé, corps culturel, corps enfermé au dehors.<sup>1</sup> », le dispositif paratextuel du texte algérien, quant à lui, privilégie dans son traitement de la problématique du l'assujettissement féminin, un autre versant de la corporéité : le corps social, un « corps-pour-autrui » extrême qui est aux prises avec plusieurs formes de violence (hostilité, violence physique, dévalorisation du féminin, détresse) et qui revendique pour lui-même la réalisation de son individuation pour casser les chaînes ( l'habitus et les normes sociales) qui le fixent à la société et à l'esprit communautaire.

### Conclusion

Le chapitre inaugural de notre thèse s'est présenté comme un petit préambule à l'écriture du corps sur laquelle nous nous sommes focalisés. Il faut savoir que nombreuses sont les définitions qui sont proposées au sujet du corps et de la corporéité. De ce fait, il a été capital, au départ, de délimiter notre champ définitoire concernant le corps pour pouvoir approcher efficacement cet objet complexe dans et par l'écriture féminine. C'est pour cette raison d'ailleurs, que nous nous sommes concentrés aussi sur les perceptions du corps dans les aires géographiques d'où émanent V. Leduc H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem, car si le corps féminin, dans les sociétés occidentales est considéré comme objet de plaisir, constamment remodelé pour satisfaire le désir masculin, dans les sociétés maghrébines, par contre, le corps est le siège d'exercice du pouvoir social, le lieu d'interdits et de tabous sexuels sévères. C'est à partir aussi de cette hétérogénéité des perceptions relatives au corps que le deuxième mouvement de ce chapitre, s'est intéressé, d'une part, au rôle que a remplis le corps dans la vie de V. Leduc H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem, et d'autre part, à la valeur singulière qu'a pris cet objet dans le parcours scripturaires de ces écrivaines.

Le second chapitre de cette partie s'est donné pour objectif d'interroger dans leur fonctionnement et leurs finalités, les éléments paratextuels de nos quatre textes féminins qui se sont révélés lieu de l'émergence d'un corps fictionnel hors représentation phallogocritique. Le parcours analytique proposé au fil de ces pages a confirmé notre

---

<sup>1</sup> Françoise Delfromont, « L'épopée du corps », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise Van Rossum- Gyon et Myriam Diaz-Diocratez (dir.), Rodopi, 1990, p.97.

hypothèse de départ qui postulait que le dispositif paratextuel chez V. Leduc H. Cixous, A. Djébar et M. Mokkeddem, est foncièrement contestataire. C'est-à-dire, sous-tendu d'une énergie provocatrice voulant dénoncer l'inconfort que vit la femme à cause de son corps qui lui échappe, d'un corps se pliant malgré lui à une constante réification sociale.

Dans la deuxième partie, nous allons justement voir si cette corporéité réfractaire et douloureuse qu'a annoncée la paratextualité de notre corpus, se retrouve aussi dans l'écriture des motifs du corps : le regard, la mobilité et l'investissement corporel de la spatialité.

## **PARTIE II : LE CORPS L'ŒUVRE**

Affirmer l'idée qu'il existe des motifs qui sont exclusivement traités par l'écriture féminine, peut paraître abusif. Cependant, la revendication d'une spécificité toute féminine de l'écriture faite par des femmes, conduit celles qui écrivent à revisiter les différents motifs matérialisant le corps fictionnel en les retravaillant en profondeur. Il s'agit de réaliser une reconquête de l'écriture et de la femme à travers un remaniement d'un déjà dit sur le corps.

Le motif de l'amour et de l'érotisme constitue, justement, l'objet de divergences entre les hommes et les femmes de lettres car, si dans l'écriture masculine le corps désirable de la femme est sujet à l'objectivation et à l'idéalisation (L'Éternel féminin), dans l'écriture féminine, par contre, le corps dans l'économie du désir et de la jouissance se libère des imageries de la dépendance à l'égard du phallus que l'on lui a affligées depuis longtemps.

Partant de l'hypothèse que les écrivaines françaises et algériennes, s'appuient sur un renouvellement pertinent des motifs qui sont consubstantiels au thème du corps féminin, cette partie de notre thèse s'intéressera à mise en écriture du regard, de l'espace et de la mobilité corporelle.

Dans cette partie, nous allons recourir à l'analyse du discours de notre corpus à travers une approche aussi bien thématique que stylistique. Et pour la clarté de l'analyse, nous allons à la fin de cette partie essayer de faire dialoguer et confronter nos deux textes.

Nous allons tenter, donc, de répondre aux questionnements suivants :

Chapitre I :

- Quels types de regard sont revendiqués dans chacun des textes que nous analysons ?
- Comment les sociétés maghrébines et occidentales instrumentalisent-elles le regard contre le féminin ?
- Comment la fonction du regard s'érige-t-elle comme une grille de lecture symbolique ?

-Est-ce que le traitement du motif du regard est le même dans les deux écritures féminines ?

Chapitre II :

-Comment l'articulation entre corps et spatialité s'opère-t-elle ?

-Quels types d'espace sont mis en scène dans la diégèse ?

-Quelles sont les valeurs qui sont attachées à la représentation de l'espace ?

-Dans quelle mesure la mobilité du corps s'impose-t-elle comme moteur d'un affranchissement d'un corps au féminin ?

-Est-ce que le traitement du motif de l'espace est le même de part et d'autre des textes analysés ?

### Chapitre I : La reconquête du regard

La récurrence de la thématique du regard dans la littérature féminine n'est pas due au hasard. En effet, l'instrumentalisation du sens de la vue dans l'écriture chez les femmes qui écrivent au XX siècle, est, d'une part, l'occasion d'une projection vers un ailleurs imaginaire où le sujet peut jouir d'une liberté sans limites en pénétrant des espaces qu'il n'a jamais foulés. C'est ce que nous rappelle si bien Merleau-Ponty dans son essai *L'Œil et L'Esprit*, en parlant de l'activité scopique comme moyen d'exploration imaginaire : « Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointaines que des choses proches [...] »<sup>1</sup>

D'autre part, la mise en écriture d'un tel sens ouvre sur un espace de représentation où la libération du corps féminin des carcans est possible car, en étant un moyen pour traduire les relations entre le moi, les autres et le monde, elle dénonce le vécu douloureux des femmes. C'est dire combien les écrivaines ont bien compris le primat de l'œil :

La domination de la vue repose sur l'immense compétence qu'elle procure au sujet. Voir, c'est exercer du pouvoir. C'est également acquérir du savoir. L'œil, attentif à la prose du monde, est bien savant : il va droit vers l'univers conçu, vers l'universable, vers l'épistémologique, vers le sens

<sup>1</sup> Maurice, Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p.16.

enfoui mais lisible (...) Ainsi, la vue est à tort ou à raison la reine des sens.<sup>1</sup>

À partir de ces remarques préliminaires nous allons, dans ce chapitre, à la lumière d'une analyse à la fois thématique et stylistique de notre corpus, analyser la mise en écriture du motif du regard.

## 1. Le regard chez Violette Leduc

Dans le premier mouvement de notre chapitre, nous allons voir quel type de regard est mis en avant dans *L'Affamée*. Il s'agit, au départ, d'analyser la relation qui se noue entre activité visuelle et désir inassouvi pour ensuite aborder le regard fantasmé que fait émerger le délire d'un corps féminin malheureux.

### 1.1 Le regard cannibale ou le « chaos » d'un visage

Tenaillée par le désir d'incorporation avec l'autre<sup>2</sup>, la narratrice de *L'Affamée*, vit le plus cuisant des manques la vouant à la solitude, la privation d'un regard désirant de la part de l'être aimé, Madame. En analysant, dans le second chapitre de la première partie, la relation qui s'érige entre paratextualité et l'écriture de la corporéité, nous avons noté comment la narratrice éprouve une jouissance cannibale quand elle fixe son regard sur le visage de l'aimée. (« Je chipais tout ce que je pouvais chiper sur son visage avant de m'éloigner, puis, je me nourrissais de lui dans les lavabos.<sup>3</sup> »). Nous avons remarqué également que l'isolement que ressent la narratrice à cause de la distance que maintient Madame vis-à-vis d'elle, fait que le regard s'affirme d'emblée comme seul moyen d'appropriation d'un corps désiré se refusant à la réciprocité. Autrement dit, c'est tout le corps de la narratrice qui se trouve sollicité, exacerbé, happé par cette activité visuelle affamée.

---

<sup>1</sup> Herman, Parret, *La Voix et son temps*, Beock Supérieur, 2002, p.85.

<sup>2</sup> Patricia Bourcillier explique que Violette Leduc est animée d'un désir d'incorporation avec l'objet l'autre, un désir qui est en réalité « un rappel du désir infantin d'un lien total avec la mère aimée. » *Androgynie - Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, Flaying Publisher, 2007, p.162.

<sup>3</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p15.



Ainsi nous voyons la narratrice prendre le temps à chaque fois de détailler avec attention le profil de Madame pour assouvir son désir. Souvent, elle se rend au café habituel de celle-ci rien que pour la voir et « la revoir méthodiquement <sup>1</sup> » si elle est amenée à s'absenter. L'image de l'aimée devient, donc, à la fois, relique d'un corps fugitif, au sens religieux du terme et lieu de la pérennisation du désir.

Toutefois, quand « le renoncement <sup>2</sup> » à la passion devient trop pesant, la narratrice pousse son regard à agir agressivement :

De semaine en semaine, je perds le souvenir de son visage. Je crispe le mien. J'appuie mes poings sur mes yeux mais son visage qui venait d'une source n'arrive plus. Derrière mes poings, je revois le rond de **pommes de mon enfance**. La rondelle est bleu nattier avec **un trou au milieu**. Un vide-pomme est passé par là. Ce trou est bordé d'un picot d'or. C'est ma vision la plus rajeunissante.<sup>3</sup>

Dans ce passage, l'image de Madame qui sombre dans l'oubli laisse place, à une violente défiguration du visage de Madame à travers laquelle la narratrice veut expurger sa douleur. En effet, le processus de désacralisation de la beauté de Madame passe par une projection sur une pomme surgie tout droit d'une enfance malheureuse. Le visage se dessine à cet effet comme une pomme trouée, vidée, dont la couleur bleue est « la marque d'un hématome », reflet du traumatisme que subit la narratrice.

Il est intéressant de remarquer que cette « faim de chaleur humaine <sup>4</sup> » s'exprimant à travers le regard de la narratrice révèle un autre enfermement du corps : comment plaire à Madame quand on a le visage ingrat ? En effet, se sachant laide, la narratrice prend conscience aigüe de son incapacité à plaire. Aussi la honte d'être regardée la poursuit-elle

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.53.

<sup>2</sup> Tout le long du roman, la narratrice affirme travailler à renoncer à sa passion. Cependant, ce renoncement l'incite, malgré elle, à revenir inlassablement vers Madame. La phrase « Je suis mon affameur » est suffisamment explicite sur ce point : la narratrice avoue évoluer dans un cercle vicieux d'une faim charnelle inassouvie. Et malgré que Madame considère cet amour comme « mirage », il ne reste pas moins que la passion amoureuse est une réalité à laquelle la narratrice ne peut y échapper.

<sup>3</sup> Ibid., p.31.

<sup>4</sup> Ibid., p.73.

jour et nuit, une honte qui la mènera à s'apitoyer sans cesse sur son visage : « Mon visage est un abat-jour invendable, mais je n'ai pas d'arrière-boutique pour le dissimuler.<sup>1</sup> » déclare-t-elle pour insister sur cette impossibilité de soustraire son visage aux regards des autres.

Ailleurs, dans le roman, le visage est tellement vécu péniblement, qu'il devient le lieu d'un véritable délire : « Mon visage m'a empestée. Il est ma maladie honteuse.<sup>2</sup> ». Plus encore, la narratrice ne semble pouvoir admettre qu'elle est femme tant sa laideur l'écarte des critères de la féminité. Aussi se voit-elle animalisée : le visage est perçu comme une « gueule<sup>3</sup> » et le corps est grotesquement devenu « un bœuf qui a de la peine.<sup>4</sup> »

Dans un autre passage, subissant encore une fois l'indifférence de Madame, la narratrice s'acharne sur son visage pour se punir de cette laideur qui se fait ostensiblement voir : « Quand je la quitte, je me rue sur mon visage. Je me venge sur lui. Je l'accuse. Je n'ai pas pitié de lui.<sup>5</sup> » Plus loin, prise d'un délire, elle s'imagine en train de mutiler sa paupière avec une épingle à cheveux, se torturant pour expier en quelque sorte la faute d'être une femme incapable de plaire à celle qu'elle aime.

Dans cette logique leducienne qui insiste sur l'idée de la marginalité d'une femme laide, se dessine en filigrane une critique des canons de beauté que véhicule la société de l'époque. En effet, pour l'époque, la féminité est incompatible avec la laideur : être femme, c'est avoir une enveloppe qui obéit aux valeurs esthétiques du moment. De plus, le visage est considéré comme le premier lieu de la séduction féminine. À cet effet, différents artifices sont proposés pour le modeler et le rendre désirable aux yeux des hommes (maquillage, chirurgie esthétique<sup>6</sup>, soins de beauté...) Violette Leduc a su justement

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.20.

<sup>2</sup> Ibid., p.122.

<sup>3</sup> Ibid., p.20.

<sup>4</sup> Ibid., p.122.

<sup>5</sup> Ibid., p.54.

<sup>6</sup> À la lumière des écrits leduciens, la critique rapporte comment l'écrivaine, engluée dans cette course après la beauté idéale, s'acharne sur son corps en essayant sans relâche les produits de beauté, les tenues couteuses et l'hygiène alimentaire. Violette Leduc va même entreprendre de modifier son nez. Cependant, cette opération chirurgicale la laisse encore plus insatisfaite que jamais car le visage n'a perdu en rien l'irrégularité de ses traits. Colette, Trout Hall, *Violette Leduc : la mal-aimée*, Collection Rodopi, Amsterdam, 1999, pp.97-98.

traduire cet esclavage vouant la femme à la marginalité et au déni de sa féminité : en exacerbant une monstruosité d'un visage laid à travers l'écriture, elle dénonce sans fard l'objectivation et la perte de l'identité sexuelle qu'aggrave le formatage social du corps.

Notons que « ce complexe du corps laid <sup>1</sup> » que déroule *L'Affamée* est renforcé quand la beauté du visage de Madame est amenée à entrer en contraste radical avec le visage de la narratrice. En effet, cette dernière décrit la beauté du profil de Madame pour, d'une part, accentuer sa propre laideur et d'autre part, insister sur la dévotion, au sens mystique du terme, qu'elle lui voue. Observons cet exemple :

Je cache mon visage. Pendant que le mien s'enfoncera dans la suie, le sien resplendira. Je n'effacerai jamais assez. Je cache mon visage dans mes mains. Le sien m'éblouira. Je vois son profil impeccable : c'est un calmant. Je vois ses cheveux. Je vois son auréole de cheveux. Je vois ses paupières. Un peu de fard mauve chante sur ses paupières. Je vois son visage repassé (...) Je vois sa bouche juste. Je vois ses traits intègres. Sa gentillesse inonde mon pauvre visage.<sup>2</sup>

Ici, elle tente de s'effacer (« Je cache mon visage », « Je n'effacerai jamais assez. ») en présence de la beauté lumineuse (« Le sien m'éblouira ») du visage de celle qu'elle aime. Si son propre visage est associé au monde d'ici-bas, noir et sale comme de la suie, le visage de Madame, quand à lui, s'élève par sa beauté rayonnante vers la sainteté, une sainteté qui détient le miracle d'apaiser une âme tourmentée comme la sienne (« (...) son profil impeccable : c'est un calmant. », « Sa gentillesse inonde mon pauvre visage. ») La répétition du verbe « je vois » scande en quelque sorte cette contemplation fascinée que nous pouvons volontiers assimiler à celle qui se fait en présence des icônes religieuses dans les églises : l'auréole des cheveux, l'intégrité des traits et même la pureté du grain de peau suggèrent le profil de quelque vierge pieuse.

Constat important : la seule laideur qui est citée dans *L'Affamée*, est celle du visage, aucune autre partie du corps n'est désignée comme étant disgracieuse, ingrate. Toutefois, pour Leduc/ la narratrice, c'est son visage qui a contaminé tout le corps de cette négativité

<sup>1</sup> Patricia Bourcillier, *Androgynie -Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, op.cit., p.119.

<sup>2</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.16.

physique car il l'a voué à une rencontre impossible avec l'Autre. « Mon visage est impardonnable. Ma laideur m'isolera jusqu'à ma mort. <sup>1</sup> » a-t-elle déclaré dans *L'Affamée* pour insister sur cette prison d'isolement qu'elle endure à cause d'une « tête ridicule ».

Il convient de remarquer que le refus qu'exprime Violette Leduc à l'égard de son visage n'est pas un cas rare. En effet, selon D. Le Breton, nombreux sont ceux qui vivent une ambivalence du visage car ils se reconnaissent rarement en lui, le visage extérieur n'adhérant pas à celui enfoui dans la profondeur de l'âme humaine. C'est pourquoi le visage est perçu comme un Autre :

Le visage est la mauvaise part pour l'homme à qui l'on demande de se prononcer. Bien peu veulent se reconnaître en lui. On dirait un masque malencontreux qui dérobe à chacun le visage intérieur infiniment plus séduisant, dont on s'étonne qu'il n'apparaisse jamais. L'ambivalence règne et suscite ce regard désabusé ou amer, chacun semble dire qu'il méritait mieux. <sup>2</sup>

Par ailleurs, il est important de signaler que le miroir semble river lui aussi la narratrice à sa laideur. Effectivement, tout le long de notre roman, la thématique du miroir - miroirs, glaces des lavabos et vitrines- est intimement liée à celle du regard sur soi-même. Se regarder dans miroir reviendrait à se flageller intérieurement : le miroir n'est plus un instrument de coquetterie mais juge inflexible qui ne changera en rien la réalité du visage.

(...) reprends-moi miroir. Nous ferons des efforts ensemble. Je laverai mes yeux. Je me poudrerai. Reprends-moi miroir disloqué (...) Sois doux (...) Je sors les fards. J'ouvre les boites. J'ai tout sorti pour nous deux (...) les fards sont à coté de nous. Ils vont te flatter, miroir. Flatte-moi. Fleuris mes yeux. J'ai l'œil d'un bœuf saturé de mélancolie. Cache-le avec des bouquets. Quand elle aura fini de voyager je lui offrirai ce que tu m'auras donné (...) elle reviendra. Ma laideur sera la même. <sup>3</sup>

Dans ce passage, sachant que Madame s'absentera pendant trois mois, la narratrice endure une mélancolie implacable (« J'ai l'œil d'un bœuf saturé de mélancolie. ») Dès lors, elle

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.191.

<sup>2</sup> David, Le Breton, *Des visages*, Ed., Métailié, Paris, 1992, p.173.

<sup>3</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., pp.122-123.

s'adresse au miroir en le suppliant de l'embellir. Elle essaye même de le soudoyer en lui promettant des fards. Cependant, en faisant appel à sa clémence, elle se condamne encore une fois à l'enfermement de sa laideur car elle voit bien que le miroir est « l'objet le plus intègre<sup>1</sup> » et qu'elle ne peut le convaincre de déguiser son reflet.

### 1.2 Le regard dans le délire

L'acte de regarder a implications psychiques importantes dans la mesure où il travaille l'intersubjectivité. Sartre montre le rôle primordial qu'occupe autrui dans cette activité. L'expérience d'être vu implique que je deviens objet en même moment que cet autrui qui me regarde s'affirme pour moi comme sujet. Ainsi le regard d'autrui me met à nu, me perturbe. Je ne peux me soustraire à l'emprise de ce phénomène : je suis vulnérable, ma liberté est en jeu.

L'analyse sartrienne du regard va plus loin : par le biais du regard « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même. »<sup>2</sup> En effet, être vu implique un inconfort qui est dû en réalité à la peur de mon propre jugement sur moi-même, un jugement que je vois se refléter dans les yeux de l'autre. Autrement dit, ce type de regard me conduit à intérioriser des jugements, à adopter des images de moi-même qu'autrui me donne car la connaissance que j'ai de moi-même émane souvent des connaissances qu'autrui a déjà sur moi. Dès lors, « quoi que je dise de moi, le jugement d'autrui entre dedans. »<sup>3</sup>

Dans *L'Affamée*, cette théorie sartrienne du regard se réaffirme encore une fois. En effet, les expériences malheureuses du corps réduisent la narratrice de *L'Affamée* à la laideur de son visage. Dès lors, se voir se réfléchir dans le regard de l'autre est un véritable drame car tout contact avec l'autre est anticipé comme préjudiciable. D. Le Breton rappelle comment, dans l'imaginaire social, en brisant le plaisir du premier contact avec l'autre, « la laideur est socialement repoussée.<sup>4</sup> » On suppose une moralité douteuse<sup>5</sup> à la personne détenant une désagréable apparence du visage car la beauté est socialement appréhendée comme indice d'intégrité morale.

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., p.122.

<sup>2</sup> Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p.260.

<sup>3</sup> J.-P., Sartre, *Entretien*, 1964.

<sup>4</sup> D. Le Breton, *Des visages*, op.cit., p.277.

<sup>5</sup> Ibid., p. 278.

Pour confronter sa thèse sur les valeurs sociales de la laideur/ la beauté, D. Le Breton rappelle que le diable est toujours représenté comme étant pourvu d'une enveloppe hideuse et monstrueuse car la laideur, dans l'imaginaire religieux, est signe du mal. La sorcière aussi bénéficie du même traitement : « le désordre apparent du corps » de la sorcière est perçu comme « témoignage » d'une nature morale vicieuse œuvrant à la déstabilisation de l'organisation du monde.

La peur constante du jugement de l'autre provoque, donc, chez la narratrice de notre roman des hallucinations angoissées. Dans un passage, il nous est raconté comment une soirée passée dans une boîte, Le Schubert, devient le théâtre d'un délire émanant d'un profond sentiment d'insécurité. En effet, sur scène, la narratrice se voit enchaînée comme « un bœuf » par un artiste déguisé en cow-boy. Et très vite, elle s'imagine que c'est sa laideur qui amuse les clients de la boîte :

Ma laideur était dans l'arène (...) Le public détaillait mes traits. Mon visage était un pré où broutait un troupeau de buffles (...) Les femmes sortaient leur mouchoir de leur sac, mais elles se miraient dans mon visage. J'étais seule au milieu de la piste. On m'avait fagotée avec des chaînes silencieuses (...) la clientèle mâchait et remâchait mon visage. Elle avait trop d'appétit (...) Un rire m'abattit. L'attraction ne fut plus silencieuse pendant une minute. Des rires, des rires (...)<sup>1</sup>

Ici, la douleur d'être vue comme laide est décuplée car la narratrice se trouve brutalement face à un public qui n'a d'yeux que pour son visage : l'attraction n'est pas « le travail<sup>2</sup> » du cow-boy, mais bien les insolites aspérités des traits d'une femme. Le fantasme d'un troupeau broutant la face traduit bien cette curiosité gloutonne d'un regard pluriel dépossédant une femme laide de toute féminité, de toute dignité.

Il convient de signaler que « cette souffrance solitaire » de la narratrice de *L'Affamée* fait dériver irrémédiablement l'écriture vers le chaos du délire verbal, cette rhétorique du fantasme se contredisant avec l'illusion réaliste à laquelle le lecteur est habitué. En effet, le roman en sa totalité se présente comme l'agencement de différents moments délirielles où le

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., pp.86-87.

<sup>2</sup> Ibid., p. 87.

« je » voit des choses qui n'existent pas. À titre d'exemple, dans un micro-récit, il nous est raconté comment, sous l'effet de la souffrance intenable de voir s'absenter Madame pendant trois mois, la narratrice subit des hallucinations visuelles :

La mort est là. Elle m'attendait devant ma chambre (...) Elle rêve. Je tousse, je tousse. Elle saura que je suis là (...) je suis au-dessous d'elle. Je veux qu'elle me regarde. Nous sommes ensemble. Je veux qu'elle se décide (...) J'espère qu'elle ne me respecte pas (...) Mon cœur bat. Je tiens peut-être mon dernier rendez-vous. J'attends dans l'entrée de ma chambre mon épouse en maillon blanc (...) Je me penche sur elle. Je suis sur elle. Mes yeux lui demandent de me prendre (...) Elle s'est levée. Elle rêve en marchant, en sautant sur mon lit, sur ma table. Ses mollets ressemblent à ceux de la grille d'égout (...) Elle touche mes photographies. Elle monte sur mon poêle (...) Elle a affaissé mon réduit (...) Elle part.<sup>1</sup>

Ici, la narratrice s'imagine que la mort, personnifiée en femme rêveuse, lui rend visite dans son « réduit ». Elle se voit même en train de la séduire pour la convaincre de la prendre. Cependant, le corps-à-corps qu'elle lui fait subir à n'a pu faire advenir la délivrance car après avoir parcouru l'habitat misérable et effleuré les objets (fauteuil, poêle, photographies, table, lit...) de sa présence macabre, cette « femme crémeuse » refuse de lui accorder le trépas qu'elle souhaite.

À ce niveau d'analyse, il est important de savoir si tous les micros-récits de *L'Affamée* sont des délires, une mise en scène d'un regard fantasmant sur les êtres et les espaces. Il faut le dire, répondre à une telle question semble une entreprise ardue car aucune indication ne permet de classer les différents fragments suivant ces types de narration : narration onirique, narration délirante et narration événementielle.

Mireille Brioude<sup>2</sup> signale que *L'Affamée* peut être volontiers lu comme un long récit onirique tellement les frontières entre le rêve, le fantasme et la réalité semblent ténues. Elle rappelle, toutefois, que dans les premiers extraits de ce roman qui sont parus dans *Temps*

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op.cit., pp. 117-119.

<sup>2</sup> Mireille, Brioude, *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*, Rodopi, p. 51.

*Modernes* en 1947, les fragments oniriques sont clairement désignés par les intertitres « rêve de ».

Quoi qu'il en soit, notre roman est forgé de moments de lucidité et de moments fantasmatiques et oniriques où la part belle est faite à l'inconscient. Mais pourquoi un tel excès d'écriture ? D'une part, cet égarement de la raison soutenu par le délire narratif est un cri au sens où il fait bruire aux oreilles du lecteur un corps qui tente de purger son mal, de s'arracher à lui-même à travers une parole qui se déplace constamment entre réalité et imaginaire de la souffrance. D'autre part, cette écriture qui se nourrit d'une ambition d'aller tout près des mouvements indicibles du corps s'affirme comme insoumise à l'écriture traditionnelle qui laisse très peu de place à l'expression authentique des profondeurs insoupçonnées de la nature humaine.

En somme, sous la plume leducienne, l'amour qui est exacerbé par un regard « phallique », inscrit définitivement du côté du manque. Les appétits du corps dont ce type d'activité visuelle se trouve le premier révélateur, condamne la narratrice de *L'Affamée* à une constance recherche de l'Autre, une recherche où la laideur du visage s'affirme une entrave à l'avènement de la relation charnelle souhaitée. Et dans cette impossibilité d'une rencontre avec l'autre, les yeux délirent, s'égarer dans des hallucinations visuelles afin d'expurger la défaite d'un corps féminin marginalisé.

## **2. Le regard chez Hélène Cixous**

Ecrire le regard chez Hélène Cixous, c'est d'abord arriver à doter l'œil de nouvelles possibilités. Dans ces pages, nous allons justement explorer, d'une part, le regard qui se veut totalitaire dans l'économie du désir et d'autre part, comment la trame onirique et l'injection au sein de l'écriture d'éléments mythologiques et religieux, sont propices à l'affranchissement de l'œil féminin.

### **2.1 Regarder le corps de l'aimé à travers le Troisième corps**

L'écriture du regard dans *Le Troisième corps* mérite une attention particulière en ce qu'elle est, tout d'abord, une traduction imagée du monde souterrain qui sous-tend la



relation amoureuse entre la narratrice-personnage et son amant T.t : il s'agit de faire surgir métaphoriquement à travers l'expérience du regard ce qui échappe opiniâtrement à toute tentative du dire, le non-dit du « ressentir ».

Alors je rêvais qu'il partait, je le voyais partir avec minutie, et ce départ en détail m'égratignait la chair des yeux si minutieusement, que ma douleur de le savoir partant et ma douleur de le voir partir pilaient mes os et lacéraient ma peau, et cependant je le voyais partir le dos ruisselant du sang. Je le voyais partir.<sup>1</sup>

Dans ce fragment comme partout ailleurs dans l'incipit, le lecteur est vite déçu car le regard narré ne lui apprend rien sur l'identité du personnage principal, ni sur les éléments diégétiques mis en place. Ici, la vision qui se forge comme étant onirique, est instrumentalisée comme support d'une subjectivité malheureuse en mal de la présence de l'être aimé. En effet, la description de la mutilation corporelle (blessement des yeux, lacération de la peau, broyage des os, le dos sanguinolent de T.t) qui est scandée par le verbe (« je le voyais ») montre que l'organe le plus noble du corps, l'œil, est témoin, malgré lui, du spectacle intenable du départ l'être aimé, un départ qui est assimilée quelques pages plus loin à une « mort » se nourrissant d'un « corps en douleur d'absence violente »<sup>2</sup>.

Ce voyage intérieur au tréfonds de la douleur indicible est donc l'œuvre d'un regard féminin espérant pérenniser le corps de l'amour : le troisième corps. Il est question, en effet, de la mise en lumière de la séparation comme mode de perturbation d'un corps désirant qui se recherche dans l'Autre inlassablement et le regard dans cette économie de la passion amoureuse insiste sur la distance néfaste qui menace de se creuser entre le corps de la femme regardeuse et l'homme regardé :

J'ai la face ruisselante de notre sang et de la merde du monde. Le coup de hache a tranché nous.

Je suis ici, je n'ai qu'à regarder devant moi pour savoir que veut dire le mot distance (...) De là où je suis-je te vois. Tu es là où nous étions (...) Je

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.14.

<sup>2</sup> Ibid., p.17.

suis immense, je suis monstrueuse, cette hache m'a démesurée (...) Que ferais-je du soleil aujourd'hui, moi qui étincelle de douleur ? (...) La séparation sépare.

Les faits fulgurent : qui essuiera jamais ce crachat ? (...) qui réduira l'espace entre nos flancs ? Qui me rendra l'ombre de ton corps sur mon corps ?<sup>1</sup>

Dans ce passage, la séparation est une présence mortifère, qui met en péril le troisième corps et se donne à voir à travers le spectacle cauchemardesque d'une hache tranchant le « nous », lieu représentant la fusion heureuse des consciences des amants. Plus encore, la femme devient toute entière accablée par la séparation de sorte que son corps subit une transfiguration pénible (« Je suis immense, je suis monstrueuse, cette hache m'a démesurée », « moi qui étincelle de douleur »), une transfiguration due à l'œuvre de la douleur sur l'image corporelle.

Si le regard est convié pour montrer l'insécurité accompagnant tout départ de l'être aimé, il ne reste pas moins que les yeux sont souvent un canal de communication privilégié entre les amants car ils participent du langage érotique, de l'avènement du corps de l'amour. En effet, dans cette fiction, le regard consolide le désir et provoque la réalisation des amants en tant que Sujets. Dans l'exemple qui suit, par l'intermédiaire d'un regard-à-regard, la fusion entre la narratrice-personnage et T.t. est ressentie dans une sorte de plénitude prenant racine dans une prise de conscience d'un « l'échange d'être », d'une identification corporelle où la séparation sexuelle est désactivée.

Il nous arrive de nous regarder, allongés de flanc et immobiles, les yeux ouverts et stupéfaits d'être deux personnes en état d'échange d'être : celui-là que je regarde est plus moi que moi-même. Il ne peut exister d'amour plus pur et plus direct.<sup>2</sup>

Dans d'autres passages, sous l'effet de la réciprocité du regard amoureux, « les arrivées » mettant fin à la séparation des amants, sont assimilées à la naissance d'yeux nouveaux, « nus » et « laiteux » comme ceux d'un nourrisson :

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., pp.108-109.

<sup>2</sup> Ibid., p.125.

« (Après avoir tranché les faux cordons) qui avaient menacé de m'étrangler (...) Il me vint enfin des yeux, et ces yeux étaient nus (...) »<sup>1</sup>  
 Lorsque (T.t) revenait vers moi à travers les eaux bleues et les eaux rouges, T.t. avait ouvert ces yeux d'origine dont la couleur était ce beau opaque, brouillé, laiteux qui n'appartient qu'au nourrisson.<sup>2</sup>

Ces « yeux de lait », au creux duquel se réalise l'« être ensemble »<sup>3</sup> des amoureux, constitue un lieu hautement symbolique : de cette nouvelle naissance que fait advenir ces yeux non corrompus par la socialisation, émerge un corps jouissif libéré des différences sexuelles, des représentations genrées. La femme et l'homme se regardent et s'appréhendent mutuellement d'une manière apaisante en-dehors du conflit des sexes : l'homme n'est plus l'ennemi et la femme n'est plus un être inférieur.

Insister donc sur « ces yeux d'origine » chez T.t., l'homme désirant, c'est retrouver le fil perdu de la lointaine origine où Adam et Ève n'étaient qu'une seule et même chair, où le corps de l'homme était un contenant sécurisant où se logeait le corps féminin : « chacun veut le corps entier de l'autre dans lequel il a tout. »<sup>4</sup>

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que l'union charnelle des amants ne se fait nullement dans la hâte. Car, paradoxalement, dès lors que le corps s'offre au regard, les appétits de l'œil s'assouissent dans la lenteur. « Lente festinans » est l'expression qu'utilise la narratrice, à maintes reprises, pour souligner l'art de la lenteur qu'elle pratique en amour. Autrement dit, c'est la fonction scopique qui travaille cette lenteur bénéfique pour le couple car elle rythme l'approche amoureuse et perdure la fusion des corps. À titre d'exemple, quand la narratrice s'incarne dans la Gravidia devant T.t. en essayant de recréer la démarche<sup>5</sup> de celle-ci, la jouissance est exacerbée par lenteur que prend le regard à

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.17.

<sup>2</sup> Ibid., p.171.

<sup>3</sup> Ibid., p.22.

<sup>4</sup> Ibid., p.68.

<sup>5</sup> Dans notre roman, une grande importance est accordée au regard fantasmatique que fixe Norbert sur la Gravidia. En effet, le récit insiste à différents emplacements sur l'idée que Norbert fait des efforts acharnés pour retrouver dans la réalité du regard, la femme à « la démarche fière ». Norbert recherche constamment des yeux des femmes (dans la rue, au marché...) pouvant par leur démarche faire renaitre brusquement de ses cendres, devant lui, la Gravidia :

mettre de la distance entre le propre corps de la narratrice en marche et l'homme, l'objet du désir :

(...) la distance nous donne la beauté de nos formes vues de plus en plus loin. Mes yeux à vingt mètres le bercent, à dix mètres le cernent, à cinq mètres le couvrent, à trois mètres le caressent d'une seule caresse dépliée. Là ne bouge pas, ne bouge pas, mes yeux sont pleins et ouverts. Yeux pleins de ta chair, ventres éclairés.<sup>1</sup>

L'expression « yeux pleins de ta chair » renvoyant métaphoriquement au point culminant de la jouissance, insiste symboliquement sur le plaisir de voir comme moteur d'une relation amoureuse qui se veut échange entre sujets et non aliénation comme c'est le cas souvent dans les sociétés occidentales. Nous avons vu, au chapitre I (page 23), comment les images de la féminité renvoient au péché et à la soumission. Et nous avons aussi exploré comment cette facticité menant la femme à subir un rapport de force en amour<sup>2</sup>, transpose toute relation avec les hommes sur un terrain de conflits et d'inconfort. Dans *Le Troisième corps*, l'utilisation narrative de l'activité du regard escamote les représentations traditionnelles de la pulsion sexuelle et du sentiment amoureux car elle met en scène une acceptation mutuelle des deux libertés, féminine et masculine.

Dans cette réforme cixousienne des représentations romanesques du corps, le regard est doté d'une autre fonction importante : miner la littérature masculine œuvrant à mettre en scène un regard mâle en train de déshabiller l'objet- femme. En effet, chez Cixous, malgré que le corps des amants, soit un objet de vision, il ne reste pas moins que sa

---

« Norbert Hanold demande à la jeune fille de s'allonger pour lui (...) car si la jeune fille répétait la scène du rêve, il la reconnaîtrait (...) si la jeune fille voulait bien se prêter à la mort, il pourrait en croire ses yeux, elle n'aurait pas besoin de mourir réellement, car il lui suffirait d'imiter la position mortelle pour qu'il soit sûr d'avoir celle qu'il avait déjà vue (...) » H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.32.

<sup>1</sup> Ibid., p.21.

<sup>2</sup> S. de Beauvoir montre justement comment l'homme part en l'amour comme s'il se prépare à faire la guerre : pour l'homme, réussir à provoquer « la soumission amoureuse de la femme » en usant de sa force est le seul exploit digne d'intérêt. Et la liberté de la femme dans cette affaire n'est que fioriture. C'est comme si la femme existait que pour être dominée, malmenée et violentée : « Le jour où il sera possible à la femme d'aimer dans sa force et non dans sa faiblesse, non pour se fuir mais pour se trouver, non pour se démettre mais pour s'affirmer, alors l'amour deviendra pour elle, comme pour l'homme, source de vie et non mortel danger. » *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p.110.

dimension plastique et organique est voilée voire même occultée. Si la littérature masculine étale la chair de la femme en se focalisant sur les parties érogènes de celle-ci, l'écriture cixousienne, quant à elle, ne prosaïse<sup>1</sup> jamais l'amour en dénudant crument la corporéité féminine. Ce que cherche Cixous dans cette entreprise, c'est d'aller sous les apparences corporelles et déterrer ainsi le sujet qui s'y cache. Et ce sujet de papier est fait d'un corps « neutre », féminin et masculin à la fois, en-deçà du marquage organiste du sexuel. Dans un des passages du roman, nous lisons : « Surtout pas de premier couple, pas de paire qui engendre, pas de fonction reproductrice. Je veux être une fille unique est vierge et à refaire. <sup>2</sup>»

## 2.2 « L'œil qui se voit voir de tous parts » ou le regard utopique

Dès la première lecture du *Troisième corps*, un aspect important de l'écriture cixousienne est mis en évidence : l'abondance des occurrences appartenant au champ notionnel du regard. Effectivement, à côté du regard désirant investissant la trame narrative de bout en bout, se tient un autre type de regard très présent lui aussi : il s'agit d'un regard caractérisé par sa capacité étonnante à explorer à la fois le monde et les profondeurs indicibles du corps.

Effectivement, lorsque la narratrice-personnage est habitée par le rêve, le regard qui prévaut, à ce moment, est celui d'un regard au champ de vision démesurément agrandi car l'espace onirique est propice à des comportements perceptifs hors nature : la femme voit en rêve ce que normalement elle ne peut voir en réalité. En effet, dans le quotidien de son savoir sur les êtres vivants, les objets et le monde, l'être humain ne peut transcender, par son regard limité, le caractère parcellaire de la réalité. L'être humain appréhende que des fragments et bien souvent, comme nous l'avons signalé à la page 14, il est plus renseigné sur le corps d'autrui que sur son propre corps. De plus, les dictats de la culture et de la socialisation façonnent voire handicapent le regard en lui infligeant des frontières symboliques à ne pas dépasser (tabous, interdits...) Le rêve est donc un instrument

---

<sup>1</sup> Il est intéressant de remarquer qu'une autre tendance marque la littérature féminine de la deuxième moitié du XX siècle. En effet, un nombre important d'écrivaines (comme Catherine Millet, Monique Wittig et Marie Darrieussecq) donne une visibilité exagérée et pornographique à la corporéité féminine pour dénoncer la chosification de la femme. Ces fictions féminines, en mettent en scène des hommes pratiquant l'amour comme un viol, détournent la littérature masculine au profit des revendications féministes.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.98.

nécessaire pour Cixous car il permet de doter l'œil de nouvelles capacités scopiques et épistémophiliques.

Ce type de regard onirique qui vient contredire les lois de la nature, s'affirme, dès le départ, cosmique, voyageur et en constance recherche du troisième corps, corps de l'amour et de la réalisation effective du « nous » :

(T.t.) me somme : Rêve à nous. Je tourne en direction de nous mais en ce tour je disparaissais, et je suis expulsée : car il peut y avoir rêve mais il n'y a pas de nous ; je me réveille dans un autre lieu de sommeil, où je m'enfonce à nouveau en direction de nous ; je parviens sur une haute profondeur, un lointain de nous d'où je commence à faire visuellement l'histoire du corps : je me hâte, je me presse et me remémore, je vois le corps où je suis depuis les origines et de part en part, j'y suis et bien que vu l'ici le corps connu soit géant, je le vois de tous les côtés à la fois, ce qui me suppose l'œil géant de Dieu (...) je suis le dehors et le dedans, l'œil qui se voit voir de tous parts, il est le maître géant, l'éditeur de la Loi, je suis l'édit qui se fixe.<sup>1</sup>

Ici, le regard onirique procure à celle qui le détient le pouvoir d'anéantir toute barrière séparant le corps actuel, incomplet et fragile, du corps mythique des origines heureuses où l'être humain pouvait prétendre cohabiter sur une même horizontalité spatiale avec Dieu : la femme se confond, grâce à ses pérégrinations incessantes à la recherche du Sujet, à l'œil représentant la Loi divine. Et puisque cet œil est omniscient et puissant de par son autorité absolue qui s'affirme en-deçà des contingences humaines, il devient indubitablement instrument de connaissance profonde de soi et du monde pour la femme voyageuse/rêveuse en quête de sens.

Nous voyons se dessiner à travers ce rapprochement métaphorique entre l'œil de la Providence et l'œil féminin/neutre des origines, une véritable convocation de l'intertexte biblique judéo-chrétien: toutes les interrogations de l'homme, ses incapacités liées à son corps périssable, ses angoisses, émanent de ses yeux et amorcent l'ascension de l'esprit vers la lumière divine (l'omniscience, le Beau, la perfection, la plénitude...)

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.111.

Et ce n'est pas par hasard aussi que la narratrice se plait à convier un autre intertexte religieux : en nommant son amant T.t., Thot – dieu égyptien de l'arithmétique, de la parole et des scribes – la narratrice utilise « la surdétermination symbolique »<sup>1</sup> de ce nom pour souligner l'idée d'un œil qui veut retrouver son intégralité originelle afin d'atteindre la lumière de la connaissance. En effet, dans la mythologie égyptienne, Thot aide Horus, le fils d'Osiris, à retrouver les différents morceaux de son œil : au cours d'un combat, Seth, l'oncle jaloux, arrache l'œil gauche d'Horus, le coupe en six morceaux et le jette dans le Nil. À l'aide d'un filet, Thot récupère, au départ, les cinq morceaux de l'œil et avec de la persévérance, il réussit aussi à retrouver le sixième morceau qui manque. Après quoi, il rend à Horus ce fameux œil et réalise ainsi pour celui-ci l'intégrité physique et symbolique qui lui fait défaut. Depuis, l'œil d'Horus est considéré comme symbole de connaissance et Thot comme maître salvateur menant l'Égypte vers la lumière vitale du savoir.

Sous cette perspective, T.t. semble incarner aux yeux de la narratrice, ce salvateur, cet être hors du commun qui complète son regard, le dote d'un pouvoir de vision totalitaire, presque divin. Il faut le dire, dans la pensée cixousienne, un fossé a surgi au long des âges entre deux types de regard : le regard primordial omniscient et le regard féminin terrestre. Pour elle, le premier est affranchi les obstacles voulant restreindre son champ de vision et le second, vain et limité, désavantage la femme en la cloitrant dans le système de représentations phallogocentriques fallacieuses. En ce sens, T.t. et l'amour qu'il prodigue à la narratrice, colmate la brèche du regard et conduit à la connaissance communelle, à l'anéantissement du gouffre de l'ignorance séparant le féminin du masculin : « T.t. dit que nous allons partir créer le monde, que nous allons tout découvrir en nous (...) fais-moi. Sache-moi. Toi. Née de nous ?<sup>2</sup> »

La découverte du « nous » s'affirme ainsi une chevauchée effrénée vers les méandres de l'intériorité indicible du corps. Une fois libéré par le mouvement du rêve, le monde de toutes les possibilités du corps, le regard féminin devient fureteur et aucun recoin du corps ne lui reste secret car il explore chaque parcelle de chair : il prend conscience aigüe du dedans et du dehors et le Sujet devient dès lors poreux, offert plus facilement aux supputations sensorielles :

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.126.

<sup>2</sup> Ibid., 128.

Je suis le centre et la limite de ce royaume, la peau de son existence, par laquelle il respire et se protège. J'ai ce regard enveloppant sur lui qui procure au corps, ici le mien, la sensation de se voir intimement. Le dehors retourné gante le dehors.<sup>1</sup>

Plus encore, quand la narratrice jouit intensément de l'amour qu'éprouve son amant pour elle, elle absorbe tout son corps dans l'acte de voir- le sens de la vue s'habille de tous les sens à la fois- au point de s'identifier physiquement et psychiquement à un troisième corps immortel comme l'était « l'Androgyne primordial », lieu par excellence de la connaissance infinie et non corrompue de l'altérité et de la différence (sexuelle, culturelle, linguistique...):

Que naitrait-il du désir de T.t. ? Notre immortalité : il travaille le temps avec la force d'un titan, afin de le renverser. Déjà nous avons façonné le lieu de notre immortalité : il se trouve à l'intersection de nos deux désirs tendus tous droits, issus du même côté de nos langues unies et silencieuses, et qui, ayant pères et mères, origines et infini se présente tout à coup de l'autre côté, sous la forme d'un troisième corps qui dans le miroir de mes yeux et à son image qui dans le miroir de ses yeux est à mon image : en ce corps nous sommes échangés jusqu'à l'extrémité de la ressemblance ; en ce corps nous nous traduisons.<sup>2</sup>

C'est à juste titre que Françoise Delfromont désigne l'écriture cixousienne comme étant une aventure « épique » au pays du corps. Selon l'auteure, Cixous ne s'intéresse nullement au corps superficiel, apparent, mais au corps fantasmé, pulsionnel et profond qui se refuse obstinément à la représentation. En effet, l'exploration cixousienne du monde indicible prend une seule direction : immersion totale et violente dans les territoires obscurs de la chair encore jamais explorés en littérature.

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.126.

<sup>2</sup> Ibid., p.215.



Il s'agit d'un voyage vertigineux, non au centre de la terre, mais au centre du dedans, un voyage épique qui nous fait patauger dans le sang des entrailles rouges, presque jusqu'à l'insupportable. C'est le corps profond, totalement.<sup>1</sup>

En somme, ce qui arrive à l'œil, dans l'écriture cixousienne, ne peut être assimilé à une fiction commune, banale, car, face à l'aspect limité du regard (d'ici bas), Cixous, propose pour son personnage féminin, une expérience à la fois onirique et mythique qui parvient à lui accorder une nouvelle activité visuelle où sentir, savoir et pouvoir œuvrent dans un même mouvement vers la réalisation de la liberté féminine.

### 3. Le regard chez Assia Djebar

Dans le roman *Vaste est la prison*, deux types de regard sont mis en scène. Dans un premier temps, nous allons explorer la mise en écriture de la thématique de la femme regardeuse, pour ensuite, nous pencher sur la problématique de la reconquête du pouvoir de l'œil à travers l'instrumentalisation diégétique de la caméra.

#### 3.1 « La femme- regard »

Dans la première partie de *Vaste est la prison*, « L'Effacement dans le cœur », Isma, femme mariée, raconte la passion amoureuse qu'elle a ressentie à l'égard d'un homme plus jeune qu'elle, l'Aimé. Au début de cette partie, elle décrit comment, grâce à une sieste réparatrice - un moment désigné comme étant un repos marquant la césure définitive entre l'avant et l'après de la passion - elle reprend goût à la vie et se libère ainsi définitivement du pouvoir de cette rencontre avec l'autre masculin, une rencontre qui l'a privée de la sérénité de son corps pendant treize longs mois.

Il convient de rappeler, toutefois, que malgré que cette passion soit considérée par Isma comme étant une inhibition, « une maladie <sup>2</sup> », il ne reste pas moins qu'elle l'a menée à prendre une conscience aigüe de l'inconfort qu'encourt la femme, en Algérie, si elle laisse libre cours à ses désirs. En effet, à l'instar des femmes de son pays, elle a intériorisé

---

<sup>1</sup> Françoise, Delfromont, « L'épopée du corps », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise Van Rossum- Gyon et Myriam Diaz-Diocratez (dir.), Rodopi, 1990, p.97.

<sup>2</sup> Assia, Djebar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, p.21.

à jamais les tabous sexuels et les interdits. Au fil du récit, nous voyons bien comment, en se heurtant à la culpabilité<sup>1</sup> et à la hchouma, elle oblige douloureusement son corps à réprimer ses élans. La violence faite au corps est telle qu'elle est ressentie comme une asphyxie, une mort.

Rien de plus logique donc qu'en refusant le désir sexuel clandestin qui s'inscrit en dehors des liens du mariage, Isma se voue toute entière, avec « une violence d'affamée<sup>2</sup> », à la contemplation du visage de l'Aimé car le visage semble l'unique refuge qui lui reste pour épancher son désir loin des dictas sociaux. Aussi le visage de l'être aimé est-il intensément regardé afin de remédier en quelque sorte à l'inaccessibilité de l'objet du désir :

(...) si je me trouvais dans un groupe ou dans une salle encombrée, vite, je me retirais dans un coin, puis me retournais : surgissait, comme d'un cadre pictural placé là par nécessité, le visage de l'Aimé qui bavardait, qui écoutait, qui s'absentait : de loin, livrée à ma solitude volontaire, je lui jetais un regard brûlant, le plus concentré possible.<sup>3</sup>

C'est ainsi que dès la première rencontre, la fonction haptique de l'œil est mise au service de la passion amoureuse : le regard d'Isma vient tâter avidement du regard le visage de l'Aimé, à la recherche d'explication plausible à cette « maladie » des sens qui l'ébranle. En voyeuse donc, elle scrute, à l'abri des regards, les moindres détails de la physionomie faciale de l'Aimé, des détails qui pourraient l'éclairer davantage sur cette orgueilleuse et énigmatique personnalité qui l'attire :

(...) tâcher de saisir avec précision le grain de la peau, la courte cicatrice à un coin des lèvres, vérifier en un éclair ce que j'avais cru percevoir dans un flou

---

<sup>1</sup> Dans cette course à contre-courant du désir, le sentiment religieux est très présent : Isma à maintes reprises convoque la *fatiha* comme un talisman pour se prémunir contre la tentation de la chair : « Par trois fois, je prononçai le nom d'Allah. Le soir même, descendant l'escalier et parvenant au sixième étage, je constatai, presque malgré moi, que le bureau de l'Aimé restait allumé dans ce hall déserté. Je me fige face au mur, plongée soudain dans le noir. Je pose mon front contre le mur froid, je récite de bout en bout la *fatiha*, cette fois, scrupuleusement : me prémunir contre un élan inconsidéré ! De ma main tâtonnante, je retrouve l'interrupteur, je rallume ; je soupire : « Enfin » et je pense, le cœur vidé : « Le danger est parti ! »

H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., pp.44-45.

<sup>2</sup> Ibid., p.28.

<sup>3</sup> Ibid., p.26.

premier, à savoir la ligne du nez rectiligne mais décrochée par rapport au front, aux yeux en creux, aux méplats du profil osseux, cette tombée du nez qui rendait la physionomie distante, orgueilleuse, avec l'imperceptible déséquilibre d'une face d'oiseau – impression vivace à la toute première entrevue, ce détail du regard distant m'avait donné envie d'entendre la voix qui y correspondait, sa vibration, son timbre (...) <sup>1</sup>

Mais dans cette passion, un autre besoin irrépressible vient nourrir le désir de regarder, c'est graver à jamais, dans la mémoire, l'image de l'être aimé pour mieux s'interroger la séparation survenue, par le truchement d'un regard introspectif, sur le pourquoi de cette fièvre qui a vouée le corps à une réclusion implacable. L'écriture joue, d'ailleurs, ici, un rôle capital puisqu'elle permet à la narratrice/Djebar de darder sereinement sur « les ruines » de cette passion, un regard réflexif pouvant « susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. <sup>2</sup>»

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que l'Aimé devient très vite actif lui aussi dans cette attraction amoureuse qui se nourrit d'une véritable rhétorique du regard. Effectivement, lors d'une scène de danse, Isma devient conscience des sentiments qu'elle inspire à l'Aimé, car, en se mouvant toute seule sur la piste de danse, elle se sent sous les feux du regard ardent du jeune homme : « Le jeune homme donc s'avança jusqu'à la lisière de la pénombre ; s'assit, regarda dans ma direction sans me fixer vraiment, ne bougea plus. Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cette nuit. <sup>3</sup>»

Cette fameuse danse devant l'homme regardant, est présentée comme une célébration de la visibilité du corps féminin. La raison peut en être sa relation directe aux désirs du corps, à l'expression libre de la sensualité féminine :

Mon corps, auparavant porté par le saxo, semblait avoir libéré quel influx en moi, et en dehors de moi ? De quel mystère sourd et liquide avait-il été, malgré lui, l'intercesseur ? Plus prosaïquement, et pour l'anecdote, je compris que je devenais attentive à quelqu'un d'autre. Ainsi un homme m'avait regardée danser et j'avais été « vue ». Bien plus, je me sentais avec une conscience

<sup>1</sup> Assia, Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp.26-27.

<sup>2</sup> Ibid., p.298.

<sup>3</sup> Ibid., p.61.

aiguillée, heureuse (rien à voir avec l'amour-propre, ou la vanité narcissique, ou la coquetterie dérisoire...) d'être vraiment « visible » pour ce jeune homme, lui presque un adolescent au regard meurtri.<sup>1</sup>

Devenir « vue » implique aussi rupture symbolique par rapport à l'ordre établi qui veut voiler la femme dans un linceul d'invisibilité et donc vouer le corps féminin à une « aphasie » éternelle de ses mouvements. Cette danse du désir devant le regard sexué, est donc, pour la narratrice une réalisation de l'être, une prise de conscience de sa propre réalité en tant que femme à la fois désirable et désirante : « Visible pour lui seul? Pour moi donc, par là même.<sup>2</sup> » Mieux encore, un acte réfractaire faisant clamer son individualité contre les outrances de la collectivité patriarcale. C'est à juste titre, que Diana Labontu-Astier souligne l'importance capitale du regard féminin chez Djébar. À ses yeux, le regard, sous la plume djébarienne, est un des lieux par excellence de l'intersubjectivité (passerelle entre le moi et le monde), une arme redoutable aux mains des femmes car capable de « faire la guerre, mais aussi l'amour.<sup>3</sup> »

Pour nous, une autre scène de *Vaste est la prison* mérite également d'être examinée pour cerner encore mieux cette problématique du regard féminin sur laquelle nous nous interrogeons. Dans un passage<sup>4</sup>, Isma raconte comment, au cours d'une dispute au sujet de la passion qu'elle ressent pour l'aimé, en la frappant, son époux a prétendu l'« aveugler ». Pour Isma, cet acte agressif, paraît « étrange ». Pourtant, l'allusion est bien évidente : c'est bien au pouvoir de l'œil féminin que l'époux semble s'attaquer en premier. L'insulte « femme adultère » qui accompagne, d'ailleurs, cet acte violent laisse entendre ce verdict : le regard féminin est source de désordre et lieu de déviance sexuelle.

Anna Rocca<sup>5</sup> rappelle comment, dans le monde maghrébin, l'œil féminin est considéré comme une partie érogène car substitut de l'appareil génital féminin : à cause de sa forme

---

<sup>1</sup> Assia, Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.64.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djébar*, Université de Grenoble Alpes, 2012. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01138092>, consulté le 22/05/2015 à 10.20.

<sup>4</sup> Assia, Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp.82-85.

<sup>5</sup> Anna, Rocca, Assia Djébar, *Le corps invisible : voir sans être vu*, University of Louisiana, 2003. p 04. [etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/unrestricted/Rocca\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/unrestricted/Rocca_dis.pdf), consulté le 20/02/2016, à 12.30.

et du pouvoir de séduction qu'il peut engendrer, l'œil féminin est diabolisé et frappé ainsi de lourdes restrictions (baissement des yeux, voile du visage et des yeux...)

L'époux semble reprendre donc, à travers la violence physique et verbale qu'il use à l'encontre de sa femme, le discours misogyne de sa communauté<sup>1</sup>, un discours où le regard féminin est honni pour le pouvoir qu'il pourrait restituer au corps féminin. En d'autres termes, l'époux chute, face à la réalité féminine qu'il s'acharne à croire perverse, dans une peur inavouable, témoin de l'éternelle fracture qui frappe la relation conjugale dans le monde musulman.

### 3.2 L'œil-caméra ou le regard palimpseste

Dans *Vaste est la prison*, en consacrant sept chapitres numérotés, intitulés « Femme arable », à la relation de quelques fragments de sa première expérience cinématographique<sup>2</sup>, Isma/Djebar réfléchit sur la dimension symbolique que revêt à ses yeux, l'œil de la caméra. En effet, c'est à dessein que la narration de quelques prises de plan, dans ce roman, cède rapidement la place à un examen attentif de ce que pourrait apporter cet œil artificiel pour la libération de la femme dans le monde arabo-musulman.

Pour Isma/Djebar, il est clair, dès le départ, que positionner son regard derrière la caméra, c'est provoquer un renversement optique : la femme était l'objet qui s'offrait soumis au regard masculin<sup>3</sup> et voilà qu'elle est devenue celle qui voit, « la regardeuse ».

---

<sup>1</sup> Dans un passage de *Vaste est la prison*, Isma insiste justement sur l'héritage de haine à l'égard du féminin que perdurent les comportements de son époux. En effet, lors de l'altercation entre l'époux et l'Aimé dans un cabaret, Isma, déjà très meurtrie par la fuite de l'Aimé, fait le constat amer que son époux, dans l'aveuglante fureur qu'il manifeste, ne fait, en fin de compte que rejouait « le rôle que, depuis des générations, la mémoire de la ville lui assignait : (son) ennemi. » (page 107.) En d'autres termes, l'époux fait allégeance à la loi du groupe en adoptant les mêmes représentations phallogocratiques.

<sup>2</sup> Il s'agit d'un long métrage, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, sorti en 1977.

<sup>3</sup> Il ne s'agit pas seulement du regard des hommes de la communauté, mais également du regard des colonisateurs. En effet, dans son œuvre, Djebar a souvent décrit ce type de regard en termes de vol d'intimité féminine : les colonisateurs ont figé l'Algérienne dans l'image de l'odalisque orientale et l'ont obligée à subir un paraitre mensonger qui l'a dépossédé d'elle-même (« Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur. » (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Des femmes, Paris, 1980. p.173.)

L'écrivaine va plus loin dans sa réflexion en affirmant que le voyeurisme des envahisseurs français qui s'incrétait dans les harems, ne diffère nullement du voyeurisme de l'homme arabe. À ses yeux, le premier a vite laissé place, après l'indépendance du pays, au second :

Cela entend bien que, grâce au pouvoir de cet œil salubre, la femme amorcera son émancipation loin du voyeurisme mâle. Dans le passage ci-dessous, la narratrice rappelle comment, en pratiquant impunément une ingérence implacable sur le corps féminin, le regard mâle oblige la femme à se parquer dans l'enfermement :

Car ils épiant, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! Tu vas, ainsi étouffée, au marché, à l'hôpital, au bureau, au lieu de travail. Tu te hâtes, tu tentes de te faire invisible. Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles, qu'ils espèrent voir tes cheveux, ton cou, ta jambe, au cas où le vent soulève ton voile. Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais "dedans", confinée, cantonnée. Incarcérée.<sup>1</sup>

En considérant, donc, de plus près, les retombées de cette « exclusivité scopique des hommes <sup>2</sup> », l'instrumentalisation de la caméra, pour Djébar, va permettre aux femmes de se soustraire aux regards masculins et de retrouver dès lors le corps qui leur échappait lorsqu'elles se voyaient constamment vue.

Il s'agit aussi de récupérer symboliquement le seul « trou » que les hommes ont laissé à la femme après l'avoir ensevelie dans un voilement du corps et de l'esprit, et d'en faire, par le truchement de l'œil-caméra, un instrument de pouvoir menant au changement :

Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil (...) Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance, cette fente étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant. Nous toutes, du monde des

---

« Ce regard-là, longtemps on a cru qu'il était volé parce qu'il était celui de l'étranger, hors du harem et de la cité. Depuis quelques décennies – au fur et à mesure que triomphe ça et là chaque nationalisme –, on peut se rendre compte qu'à l'intérieur de cet Orient livré à lui-même, l'image de la femme n'est pas perçue autrement: par le père, par l'époux et, d'une façon plus trouble, par le frère et le fils. »

A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, op.cit., 173.

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 175.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, op.cit., p. 175.

femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons.<sup>1</sup>

Il est intéressant de remarquer que, dans cet extrait, Isma insiste sur cette idée : regarder derrière l'œil de la caméra n'est pas seulement un acte individuel mais un acte collectif (« nous ») car catalyseur de tous les regards féminins à la fois. Effectivement, se sentant dépositaire de l'héritage des aïeules, fait à la fois de cris et de détresses silencieuses, la narratrice appelle les regards des femmes cloitrées à se confondre au sien afin de faire advenir des commencements libérateurs rendant efficace la lutte contre l'oppression phallocratique.

Ce regard djebarien se veut ainsi regard palimpseste où vibrent, à l'unisson, les voix féminines d'hier et d'aujourd'hui :

Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois « nôtre ». Unique regard perçant les murs des siècles passés, s'échappant hors des maisons-tombeaux d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré. Redonnant lenteur et relief au rythme des choses.<sup>2</sup>

Autrement dit, il ressort de ce type de regard qui reprend en chœur toutes les voix ensevelies, une évidente volonté de revenir vers le passé lointain pour réveiller la mémoire du corps féminin et de projeter ainsi vers l'avenir un meilleur destin pour les femmes du cloître actuel.

Selon Giuliva Milò<sup>3</sup>, ce n'est pas par hasard que Djebbar alterne, dans *Vaste est la prison*, les différents fragments du tournage filmique avec l'histoire des femmes de sa famille (la grand-mère, la mère, les tantes...) Pour l'auteure, la raison qui a présidé à cette démarche djebarienne, c'est la nécessité qui s'est fait sentir de rappeler, justement, qu'un lien consubstantiel existe entre le passé et le présent des femmes de la communauté : toutes ces femmes, d'hier et d'aujourd'hui, partagent le même sort, la séquestration et l'isolement. Et c'est alors que l'œil de la caméra revêt une importance capitale, car il

<sup>1</sup> A. Djebbar, *Vaste est la prison*, op.cit., 174-175.

<sup>2</sup> Ibid., p.174.

<sup>3</sup> Giuliva, Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebbar*, Peter Lang, 2007, p.109.

permet de faire sourdre un regard introspectif capable de faire échapper « un cri de rébellion » et de « démasquer », par là même, l'enfermement de ces « séquestrées/isolées » du monde islamique.

Dans la vision djebarienne, l'œil-caméra est un moyen subversif au même titre que l'écriture car ces deux espaces d'expression concourent vers le même but : le renversement des codes du système phallogentrique. En effet, à l'instar du travail scripturaire, « l'image-son » a le pouvoir de mettre à mal l'idéologie du masculin dominant en dotant la femme d'une réelle autorité discursive : l'écrivaine/cinéaste veut impérativement participer à l'avènement de nouvelles représentations du féminin pour déconstruire le mythe de l'Éternel féminin qui sévit non seulement dans les mentalités mais aussi dans toute forme d'expression artistique.

Djebar décrit justement en termes de voracité (« c'est elle (...) derrière la caméra (...) qui dévore le monde. <sup>1</sup>»), cette volonté d'aller chercher, orchestrer, dévoiler, en utilisant la caméra, un « espace neuf <sup>2</sup>» au féminin le plus loin possible des schèmes de la phallogentrie. Et comment réaliser cet exploit sinon écouter attentivement son corps de femme (ses pulsions, ses sensations, ses désirs...), forger des images, toujours, à partir d'un regard vierge de tout contrôle culturel et social pouvant corrompre le but auquel il a été destiné au départ, à savoir la dénonciation de l'enfermement féminin :

(...) je travaille en femme, dans une recherche qui plonge dans mon rythme physique, qui ausculte mes sensations de plus en plus ténues. Qu'est-ce que « tourner » pour moi, sinon tenter de regarder à chaque fois du premier regard, d'écouter de la première écoute ?<sup>3</sup>

Ici, Djebar rejoint volontiers les féministes françaises qui considèrent que le premier pas vers la libération de la femme consiste à imprégner la matière signifiante des mouvements pulsionnels du corps<sup>4</sup>. L'écoute des non-dits du corps est primordiale pour invalider les

<sup>1</sup> A. Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.174.

<sup>2</sup> Ibid., p.200.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Nous conseillons la lecture de l'essai de B. Jandey, *Ecrire l'indicible : écriture subversive*, qui s'attache à montrer que la force de l'écriture féminine réside justement dans le seul espace qui échappe au patriarcat, à savoir le corps. L'auteure remarque que des innovations importantes ont été réalisées dans l'écriture féminine



représentations traditionnelles car les énergies du corps sont authentiques et donc non perverties par l'ordre phallocratique.

Assistée donc par la caméra, Djébar n'entend pas accaparer inutilement le pouvoir masculin qui s'acharne à maintenir l'hierarchisation entre le féminin et le masculin car il s'agit pour elle, de façonner une réconciliation durable entre les sexes dans le monde arabo-musulman et d'en finir ainsi avec ce temps où « les femmes appellent secrètement tout époux « l'ennemi »<sup>1</sup>.

En somme, l'un des principaux aspects de l'écriture djébarienne, c'est de s'interroger constamment sur le rôle que joue le regard dans la cristallisation des conflits entre le masculin et le féminin au Maghreb. En effet, face aux tensions, à l'ignorance, et au mal-être parasitant la rencontre avec l'autre sexe, au Maghreb, les notions « regarder » et « être regardé », renseignent sur le destin de malheureuse auquel est vouée la femme. Alors, face à l'assujettissement de l'œil que subit la femme, Djébar propose de prendre l'œil de la caméra comme moyen pour de se réapproprier le pouvoir scopique et d'en faire une arme pouvant construire un avenir meilleur pour la condition féminine.

#### 4. Le regard chez Malika Mokeddem

Notre étude dans cette dernière partie de notre chapitre entend se consacrer à deux types de regard que fait émerger l'écriture de M. Mokeddem. Seront donc pris en compte le voyeurisme des hommes et le regard désirant.

##### 4.1 Le voyeurisme mâle

Les premières occurrences du regard figurent dans le chapitre inaugural de *L'Interdite*. En effet, dans ce chapitre, le chauffeur de taxi qui conduit Sultana au village de Ain-Nekhla, manifeste une curiosité « cinglante » vis-à-vis de celle-ci, une curiosité émanant d'un regard qui se comporte agressivement : « Il démarre en me jetant de fréquents regards

---

parce que toutes les strates de l'activité scripturaire des femmes se trouvent sous-tendues par l'expérience corporelle : dans l'immersion dans les profondeurs du corps, les écrivaines prennent conscience que l'écriture doit être réformée pour mieux traduire leurs revendications et leurs désirs.

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit.,p. 107.

dans le rétroviseur. Petits coups d'œil allumés, affamés qui me jaugent comme si j'étais un puzzle en vrac qu'il ne savait comment entamer. <sup>1</sup>»

Dans ce chapitre où la narration est assumée par Sultana, le récit décrit à maintes reprises, l'acuité malsaine de ce regard masculin : une bonne partie de ce chapitre raconte comment la narratrice doit faire face à ce regard de plus en plus intrusif « qui s'arrogé tous les droits » et qui enfreint tous les « rites d'interaction » auxquels doit répondre généralement toute communication. David Le Breton nous dit justement combien le « face-à-face » est régi par une codification sociale qui tolère rarement les débordements d'un regard trop insistant : étant « régulateurs d'interaction », les directions que prennent les yeux de personnes ne se connaissant pas, doivent être neutres sinon indifférentes pour éviter que la tonalité de l'échange ne devienne marque d'intimidation et d'indiscrétion :

Dévisager l'autre est une attitude qui appelle la désapprobation. L'ordre symbolique qui régit les rencontres fonctionne comme une discipline, une morale de l'action réciproque dont la transgression engendre le malaise de l'acteur qui se sent victime d'une indiscrétion ou une insolence que rien ne justifier.<sup>2</sup>

Les intentions malveillantes de l'homme sont, donc, d'emblée révélées à travers le regard. Elles viennent de la tendance à voir en la femme un être nuisible que l'on doit impérativement démasquer. D'ailleurs, la question de savoir à quelle famille appartient Sultana, vient dès le premier contact visuel, orienter le dialogue entre les deux personnages sur un terrain de malaise :

Ma valise à la main, je me dirige vers un taxi.  
 -Peux-tu m'emmener à Ain Nekhla, s'il te plaît?  
 -Tu es la fille de qui? s'inquiète, d'un ton abrupt, le chauffeur (...)  
 -De personne (...)  
 -Alors tu vas chez qui, à Ain Nekhla?  
 -Chez personne.

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, Grasset, Paris, 1993, p.11.

<sup>2</sup> Le Breton, *Des visages*, op.cit., p.160.

-Il n'y a pas d'hôtel à Aïn Nekhla. Comment peux-tu n'aller chez personne ? Ici, même un homme ne peut aller « chez personne » ! Personne, ça n'existe pas chez nous !  
-Personne, ça n'existe pas ! Et il n'y a pas d'hôtel !<sup>1</sup>

Sultana ne reste nullement amorphe face à ce regard inquisiteur car très vite elle use elle aussi de son regard pour contraindre l'homme de cesser son « interrogatoire ». Aussi l'échange devient-t-il une joute de regards : « L'homme m'observe dans le rétroviseur avec des yeux satisfaits. Nos regards s'accrochent, se mesurent, s'affrontent. Le mien le nargue, lui dit sa vilénie. Il baisse les yeux le premier. Je sais qu'il m'en voudra de cet affront. <sup>2</sup>»

Il est important de souligner que l'instrumentalisation du regard féminin en ce lieu du roman n'est pas gratuite chez M. Mokeddem. En effet, le regard qu'utilise Sultana pour se défendre, est hautement dénonciateur car il exprime l'idée que la femme doit s'approprier le pouvoir du regard qui a été depuis longtemps un privilège typiquement masculin : si l'homme détient son propre regard et s'il en use librement, il peut être aussi de même chez la femme si celle-ci œuvre à son émancipation. Névine El Mossery<sup>3</sup> note bien comment le regard des personnages féminins dans les romans mokeddemiens, est inscrit dans la subversion. En analysant les différents comportements que manifestent les personnages féminins face aux hommes dans le roman *Des rêves et des assassins*, l'auteure désigne le regard rebelle de Kenza, le personnage principal, comme l'une des stratégies réfractaires contre la loi du Père. Plus encore, elle affirme que M. Mokeddem célèbre sciemment ce comportement réfractaire du regard pour rompre publiquement (à travers le travail de l'écriture) toute attache qui la lierait à l'idéologie phallocrate de la primauté du clan et par conséquent à cette société maghrébine qui l'a opprimée à un moment donné.

Et ce pouvoir que procure le corps féminin est célébré aussi dans une autre séquence où Sultana décide de braver les hommes du village en devenant soudain très « visible » dans un lieu qu'ils considèrent définitivement comme le leur. En effet, en faisant fi du tabou exigeant que la femme soit interdite de certains lieux et cachée du regard masculin, Sultana décide de marcher dans le cortège de l'enterrement de Yacine. Et les menaces du

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp. 15-16.

<sup>2</sup> Ibid., p.14.

<sup>3</sup> Névine, El Mossery, *Témoignages fictionnels au féminin : Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Rodopi, 2012, pp.115-116.

maire, le chef du FIS, ne font que renforcer cette visibilité car Sultana, animée d'une volonté récalcitrante contre l'intégrisme, se détache du groupe sous les yeux des hommes qui la regardaient pour prendre la tête du cortège.

Il est important de signaler que M. Mokeddem s'en prend au comportement malveillant du regard masculin tout le long du roman car l'observation prédatrice à laquelle se livre le chauffeur vis-à-vis de Sultana n'est pas un cas isolé. En effet, plusieurs autres séquences montrent au lecteur comment les hommes du village agressent avec leurs regards les femmes : l'isotopie du regard violent s'y déploie avec insistance pour traduire la persistance de l'insécurité corporelle à laquelle les femmes sont sujettes car cette violence du regard mâle les poursuit jusqu'à même les lieux publics. Dans l'exemple qui suit, Sultana reçoit le regard masculin même dans la rue, un espace qui n'est pas considéré, au Maghreb, comme une sphère exclusivement masculine :

En sortant de l'hôpital, je flâne sans but. Pas longtemps. Très vite, la fièvre des yeux force mon indifférence, m'interroge et m'interrompt. Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres. Je ne flâne plus. Je fends une masse d'yeux. Je marche contre des yeux, entre leurs feux.<sup>1</sup>

Cette idée du voyeurisme mâle prend encore plus d'ampleur et de consistance quand M. Mokeddem convoque la voix d'un personnage étranger au village et à la culture du pays, comme témoin de ce phénomène. En effet, par l'effet de l'amarrage du point de vue dans la conscience de Vincent Chauvet, le lecteur est informé de près de cette réalité algérienne. Dans les fragments cités ci-dessous, Vincent, en observateur attentif, intercepte à maintes reprises l'avidité insistante et la misogynie qu'exprime le regard des hommes à l'égard de Sultana :

Je ne voudrais pas être une femme ici. Je ne voudrais pas devoir porter en permanence le poids de ces regards, leurs violences multiples, attisées par la frustration.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 118.

<sup>2</sup> Ibid., p.93.

Un groupe d'hommes, devant l'hôtel, ne nous lâche pas des yeux. Ils n'ont pas l'air avenants.<sup>1</sup>

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le texte joue sur la description du physique du chauffeur pour essayer d'expliquer ce voyeurisme impénitent :

Je me contente d'observer l'homme avec attention. Sa veste est sale et déchirée. Ses yeux, qui s'affolent dans le rétroviseur, portent deux gouttes de pus aux angles intérieurs. Une mouche ne quitte l'un que pour l'autre. Ses paupières sont rouges et œdémateuses. Conjonctivite, pensé-je avec détachement. Combien a-t-il d'enfants à charge? Huit? Neuf, dix ? Combien a-t-il usé de femmes ?<sup>2</sup>

Dans ce passage, en praticienne, Sultana ausculte du regard le paraitre du chauffeur : après avoir noté son regard agressif, elle remarque ses yeux malades et ses vêtements piteux. Aussi brosse-t-elle le portrait social de l'homme, un portrait où le comportement prédateur du regard s'avère intrinsèquement lié à la misère et à l'ignorance. Le cas d'ailleurs de la « koulchite » - métaphore d'une pathologie envahissant le corps tout entier- qu'elle repère chez les villageois lors de ses harassantes auscultations à l'hôpital, confirme bien cette hypothèse de la détresse sociale, culturelle et économique qui gangrène la société algérienne :

Je vois une koulchite aiguë, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. Elle vient de se marier. Je vois une koulchite chronique, cri muet et gangrène du quotidien chez une mère prolifique : onze enfants et le mari ne veut toujours pas entendre parler de contraception, je vois une koulchite terminale, un cœur qui baratte du vide dans un corps d'argile. C'est une femme de quarante ans, sans enfant (...) Quand la pauvreté se double d'ignorance, le mal le plus banal évolue vers l'incurable, le mortel.<sup>3</sup>

Notons également que la description du regard du chauffeur a une autre finalité : en précisant le portrait moral et physique du personnage, Mokeddem insiste sur l'idée qu'au Maghreb le regard de l'homme est perverti par l'éducation et les conventions sociales. A

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.148.

<sup>2</sup> Ibid., p.23.

<sup>3</sup> Ibid., pp.183-184.

des moments différents du roman, Sultana fait remarquer justement que l'éducation que reçoivent les garçons, transforme leur perception de la féminité par l'association de la femme au péché et à la déviance. La perméabilité existant entre le monde adulte et enfantin est néfaste car elle écarte les enfants de leur « innocence » en contaminant leur manière d'être au monde. Les enfants du village, dans la rue, proféraient des insanités à l'égard de Sultana sans la connaître. La violence verbale et le regard malsain qu'ils affichent à l'égard même d'un féminin anonyme ne sont qu'une réverbération des frustrations des adultes où l'autre sexe est une menace.

Nous pouvons, donc, sans peine dire que le thème du regard malsain des hommes, dans notre roman, est quasi obsessionnel. Rien que dans les paroles de la petite Dalila, ce type de regard est récurrent, il prend même une allure fantastique. Observons quelques exemples :

(...) ici les gens ne regardent pas, Ils zyeuent. Ils ont leurs yeux collés sur ta peau, collés sur toi jusqu'au sang, comme des sangsues, comme des sauterelles, partout sur toi, même sous tes habits et même, ça fait des boules dans ta poitrine. Ça te fait tromper les pieds pour te faire tomber.<sup>1</sup>

(...) les yeux ont la misère concentrée, tout l'enfer dans la pupille. Elle dit qu'à cause de cet enfer, les yeux sont brûlants et brûlés. Ils peuvent pas regarder. Ils peuvent que zyeuter. Il faut qu'ils touchent, qu'ils palpent, qu'ils pincent les choses comme les aveugles font avec leurs mains, juste pour savoir ce que c'est. Moi je crois qu'elle a raison, ma sœur Samia.<sup>2</sup>

Ici, les yeux sont au cœur de plusieurs images symboliques du viol d'intimité corporelle (l'agression de l'épiderme). De l'image de l'attaque des insectes (« sangsues », « sauterelles ») à celle de la curiosité tactile (ils « touchent », « palpent », « pincent », l'œil est représenté à l'aide du registre faisant référence à l'imaginaire cannibalesque où l'enveloppe corporelle est agressée, malmenée, vidée de sa substance pour satisfaire une voracité impérieuse. Et dans cette économie d'imageries qui se veut fantastique, l'œil a

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.143.

<sup>2</sup> Ibid.

perdu à jamais la faculté de regarder car sa volonté secrète est de goûter avidement au corps féminin. « Zyeuter » devient ainsi la seule activité qui lui reste.

L'horreur de sentir des yeux d'hommes se planter sur sa peau pour satisfaire des appétits charnels, réactualise inévitablement l'atrocité du destin féminin. Et c'est à cet effet, que M. Mokeddem exprime la nécessité pour la femme de contrer l'agression de ce regard sexué, à travers le rêve que raconte la petite-fille Dalila, un rêve où l'œil malveillant de l'homme est symboliquement désarçonné, tué pour n'être qu'un trou inoffensif :

J'ai rêvé que j'étais le Tambour (...) Je marchais dans les rues de Tammar et je frappais sur le bendir (...) Dans les rues, les hommes et les garçons me regardaient. Et tous les yeux qui collaient, je leur criais fort, très fort. Ça faisait éclater les yeux comme du verre qui casse. Les figures étaient drôles, avec des trous rouges à la place des yeux. Et moi je riaais. Et mon cri fusillait encore et encore d'autres yeux. Tac ! Tac ! Tac ! Comme quand les femmes jettent du sel dans le feu pour brûler le mauvais œil. Ça pète, ça pète, ça pète.<sup>1</sup>

Dépourvus de leur corps, les hommes et les garçons de Tammar sont des yeux qui collent à la peau de Dalila. Aussi ces attouchements malsains engendrent-ils chez la petite fille une réaction de défense, le cri jubilatoire. En effet, le personnage féminin de Mokeddem réussit à se délivrer du regard masculin collectif en usant d'un cri primitif d'avant la socialisation, lieu de résonance heureux d'un être féminin prenant une conscience aigüe du pouvoir de son corps qui redevient « vierge de toute culture » face à l'adversité mâle.

Sans doute, la focalisation interne est ce qui rend très présent pour le lecteur le phénomène de l'agression visuelle que développe la narration dans notre roman. En effet, abolir la distance qui pourrait éloigner le lecteur des événements racontés en amarrant le point de vue dans une conscience féminine (Sultana, Dalila...), c'est faire creuser encore plus la problématique de l'objectivation de la femme. Autrement dit, par un tel procédé scripturaire, le lecteur est amené à se rapprocher du désordre du corps féminin que le regard des hommes a engendré car, bien souvent, la présence des personnages masculins ne se manifeste qu'à travers une partie de leur corps, les yeux. Plus encore, l'illusion de se

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.210.

voir vue comme un objet est renforcée par le processus identificatoire qu'engendre la focalisation interne.

#### 4.2 Le regard salvateur

Chez M. Mokeddem, si la question du voyeurisme mâle s'inscrit toujours en filigrane dans l'écriture, la question du regard dans la passion amoureuse est plus sûrement celle qui travaille aussi la relation entre personnages. En effet, à côté du regard masculin, négatif et violent, se tient un autre, apaisant et désirant.

En effet, dans *L'Interdite*, le regard de l'homme n'est pas toujours objectivant car l'activité visuelle se tissait entre Sultana et Yacine, n'est nullement corrompue par les lois phallogocratiques de la communauté qui s'acharment à voir dans l'œil de l'homme un instrument de contrôle répressif de la femme. Sous les yeux de Yacine, Sultana passe de l'état d'objet à l'état de sujet. Autrement dit, dans la réciprocité du désir qu'encourage l'échange des regards entre ces deux personnages, il n'est plus question d'une activité visuelle chosifiante, mais plutôt, d'un regard mâle qui reconforte, colmate la béance de l'être féminin :

Avant Yacine, je regardais sans voir. Mes yeux, couverts d'une pruine tenace de mélancolie, je les avais mis au rebut, dans le grenier de mes rejets. Depuis si longtemps qu'ils étaient ainsi, mes yeux, comme deux fruits pourris sur leur branche. Je ne sais par quel hasard, un jour, je les ai retrouvés au fond de ceux de Yacine. Immergés dans les siens, ils s'y sont frottés, décrottés de l'abstinence, de l'aveugle absence, l'absence de tout qui est comme un trou dans le néant. Ils me sont revenus avec des paillettes de joie sur un lustre d'insolence. Avec des frissons inconnus. Avec enfin, une possible espérance, encore sans objet.<sup>1</sup>

Ici, l'enfermement de Sultana d'avant la rencontre avec Yacine, est décrit en termes de cécité. En effet, prisonnière des « différentes figures de la tyrannie », Sultana subit le sentiment de la perte de soi à travers la perte du désir de voir. Et c'est le regard de Yacine qui introduit une rupture dans le monde hostile qui entoure Sultana en ce sens qu'il

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp.63-64.



la désinhibe en lui rendant le plaisir du regard : du regard passif car refoulé « au rebut », le regard devient lumineux, baigné d'« espérance » dans la réciprocité du désir.

Dans le passage ci-dessous, la lumière<sup>1</sup> qui est associé aux yeux de Yacine se forge comme haut lieu de la réconciliation avec le monde. La métaphore filée de la nature joyeuse et dansante qui est développé dans ce passage insiste justement sur la métamorphose heureuse d'un être féminin qui, grâce aux yeux d'un homme aimant, se réfléchit sur un monde devenu soudain accueillant :

Des yeux de Yacine m'est venue la lumière, sans que je l'y ai cherchée. Alors le ciel s'est élevé, s'est déployé en symphonies : l'aube tremblait comme un do dans un instant de nacre. Les diamants du zénith explosaient en feux d'artifice. Les violons du crépuscule étiraient leurs soupirs jusqu'à la flambée du désir. Le rire de la lune effeuillait les étoiles.<sup>2</sup>

La fascination amoureuse est telle que les deux personnages deviennent dans ce commerce communicationnel du regard, des Sujets à part entière, profitant à chaque fois de « l'instant libéré » en dehors des « peurs » et des exils aliénants. Plus encore, malgré l'éloignement de Yacine, Sultana a intériorisé à jamais le regard de celui-ci en l'empruntant à chaque fois pour « projeter »<sup>3</sup> sur le monde une subjectivité optimiste :

Peut-être avons-nous réappris à voir ensemble ou l'un par l'autre comme deux grands malades qui, lentement, revenaient par le même regard, vers la vie.

---

<sup>1</sup> La critique a bien remarqué que l'association de la lumière au regard est un thème bien littéraire car il est naturel dans l'imaginaire du regard que « l'œil, organe de la vue, soit associé à l'objet de vision, c'est-à-dire la lumière. » Jean, Morency, *Un roman du regard, La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, Université Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, Collection «Essais», n° 3, 1985, p. 14.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.64.

<sup>3</sup> Jean Morency distingue deux activités de l'œil : voir et regarder. La première consiste à « recevoir » l'information émanant des objets regardés : c'est le travail de l'organe en train d'enregistrer, d'explorer le monde. La seconde consiste à « projeter » la subjectivité de la conscience regardante sur l'environnement : « Si avec le regard semble commencer la véritable activité de l'œil, il ne faut toutefois pas oublier que ce dernier met également en œuvre une autre fonction tout aussi essentielle: la vue. Jean Paris remarque ainsi que pour parler de « rayon visuel» autrement que par métaphore, il faut supposer à l'œil deux fonctions, « l'une qui consiste à recevoir ce rayon de l'extérieur comme impression sensible, et c'est voir, l'autre qui consiste à le diriger vers l'extérieur, chargé d'une intention, et c'est regarder ». La différence saute désormais aux yeux: voir c'est recevoir, regarder, c'est projeter. » J. Morency, *Un roman du regard, La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, op.cit., p. 9.

Maintenant, je le crois. Depuis, l'autre avait beau être loin, il était toujours là dans cette attention même, portée seulement à vivre l'instant libéré. Depuis, du fin fond de mes peurs, j'observe le monde à travers la lumière des yeux de Yacine.<sup>1</sup>

D'autres regards masculins sont mis en scène pour insister sur cette idée d'une activité visuelle comme passerelle entre le féminin et le masculin. En effet, c'est d'abord par le regard que Vincent est tombé amoureux de Sultana. Quand il l'aperçoit pour la première fois dans le bar de l'hôtel, ses yeux sont attirés par les caractéristiques physiques de celle-ci (« Mince, teint chocolat, cheveux café et frisés comme ceux de Dalila (...) »<sup>2</sup>). Mais c'est surtout les yeux qui retiennent toute son attention car recelant « un mystère ardent<sup>3</sup> », ils le font frémir. Décrit par le texte comme étant un « regard de l'ailleurs », le regard de Sultana, par sa différence, constitue le contact originel à partir duquel émerge le sentiment amoureux de Vincent, un sentiment qui va s'intensifier à chaque entrevue avec elle.

C'est aussi le regard appréciateur de la beauté féminine qui est convoqué pour montrer que l'exercice du regard masculin n'est pas toujours une épreuve pour la femme. Quand Sultana prend un soin particulier à se « refaire une beauté<sup>4</sup> » après une nuit de réminiscences douloureuses, Salah et Vincent reçoivent ce retour à la vie avec un regard insistant. D'ailleurs, elle accueille cette attention particulière de leur regard avec « un regain de plaisir<sup>5</sup> ». Cette valorisation qui passe par l'image que construit l'autre masculin du corps féminin confirme que « notre image du corps et de ses différentes parties est influencée (...) par l'intérêt que leur porte autrui (à travers ses regards, ses gestes, ses paroles, sa façon de les toucher...) »<sup>6</sup>

En somme, dans l'écriture de Mokeddem, il existe deux types de regards antinomiques. D'une part, la première activité scopique qui est mise en scène est une épreuve pour Sultana car elle est totalitaire et agressive : le voyeurisme mâle objective le corps de la femme, le déshumanise au point de l'associer au vice, au péché. Chez Mokeddem, ce type de regard masculin est symptomatique d'une société qui souffre

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.64.

<sup>2</sup> Ibid., p.92.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.123.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Edmond, Marc, *Psychologie de l'identité : Soi et le groupe*, DUNOD, Paris, 2005, p.42.

profondément à cause de l'ignorance et de la misère. D'autre part, une autre activité visuelle investit elle aussi la diégèse : le regard mâle dans l'économie du désir, un regard permettant à Sultana de prendre conscience de sa condition de sujet. Ce type de regard qui rêve de fusion et d'accomplissement dans l'amour se forge comme un terrain d'entente entre le féminin et le masculin.

### Chapitre II : La présence de femme dans l'espace

Nous ne pouvons entamer ce chapitre sans rappeler que l'espace n'existe pas indépendamment du corps humain. En effet, les spécialistes s'accordent à dire que l'espace n'est nullement antérieur au corps dans la mesure où c'est le corps qui lui donne sens par le processus d'appropriation qui lui fait subir. Dans *La phénoménologie de la perception*<sup>1</sup>, Merleau-Ponty a justement récusé le point de vue prétendant que l'espace est un contenant vide qui attend d'être investi par la vie sociale. Et le philosophe de poursuivre que l'approche du phénomène « espace » doit se fonder sur celle de l'expérience dans la mesure où l'expérience de la spatialité est le produit de l'interaction qui se fait entre le corps humain et l'espace. Autrement dit, « il ne peut pas y avoir d'espace s'il n'y a pas de corps. <sup>2</sup>»

Cette réalité de la qualification de l'espace par le corps humain offre un autre élément de réponse : l'espace n'est guère accessoire mais un élément vital pour l'homme. En effet, adhérant à une perspective essentiellement géographique, Henri Lefebvre<sup>3</sup> affirme que le rapport entre le corps et l'espace est d'une importance capitale car étant chargé de sens (d'images et de symboles) de la part de ses « usagers », l'espace fait l'objet de luttes et de conflits. C'est pour cette raison que l'espace peut transformer le corps, l'altérer ou le tuer : « L'investissement spatial, la production d'espace, ce n'est pas un incident de parcours, mais une question de vie ou de mort.<sup>4</sup> »

Ce phénomène de l'inséparabilité de la corporéité et de la spatialité se voit clairement à travers les différentes stratégies que déploie le système des valeurs phallogocentriques dans

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Sait-Amand, 1945.

<sup>2</sup> Francine, Barthe-Deloizy, *Les spatialités du corps : Des pratiques ordinaires aux expériences extrêmes*, Géographie, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2010, p.40.

<sup>3</sup> Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000, p. XXV.

<sup>4</sup> Ibid., p. 479.

le processus du modelage et de l'annexion de l'espace. Etant le siège des relations de pouvoir entre les sexes, l'espace est un terrain de conflits : l'homme a de tout temps concurrencé la femme dans toute spatialité, qu'elle soit privée ou publique, intime ou sociale. Plus encore, l'homme considère l'espace comme, à la fois, le signe de son hégémonie, et le territoire de l'exercice des valeurs auxquelles il croit.

Partant de ces considérations, nous allons étudier dans ce chapitre les aspects et les valeurs des espaces représentés dans notre corpus, qui sont en relation avec la corporéité des personnages.

### 1. Le traitement de l'espace chez Violette Leduc

Dans ce premier mouvement de notre chapitre qui est consacrée à l'analyse du roman de *L'Affamée*, nous allons examiner l'espace intime qu'est le réduit, le café, la relation antinomique qui s'érige entre la ville et la campagne et enfin, la portée symbolique du mouvement physique du corps féminin dans l'espace.

#### 1.1 « Le réduit », lieu de la réclusion

À la lecture de *L'Affamée*, le premier espace intime qui a attiré notre attention est celui du logement exigu qu'habite la narratrice-personnage. Ce lieu qui est dénommé « le réduit » tout le long du roman, est présenté comme une spatialité ambivalente. D'un côté, ce lieu de petites dimensions est malheureux car il est témoin de la passion qu'endure la narratrice. Plus encore, il est souffre-douleur subissant silencieusement une violence implacable due à la folie de cette femme qui se sent indésirable :

Me voici encore, prête à vivre de toi, réduit. J'ai criblé tes murs avec mes cris. J'ai éclaboussé ton plafond avec mes prières en folie. Ton plafond n'a pas de bonheur. Je trépigne, je hurle en le menaçant (...) Ton plancher ne connaît de moi que la loque. Je n'ai pas dansé dans mon réduit. Il n'a pas eu la caresse de la valse. Je l'ai frappé avec mes poings. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.125.

Dans un autre passage du roman, la description dysphorique en dit long sur ce misérable réduit où mêmes les objets sont ternis par l'exil sévère du corps :

Cette demi-pauvreté qui a un lit, une cuvette, une table, un évier, un placard, une poubelle, un réchaud à gaz. Je le respecte : je ne veux pas le transformer. Il m'enlève à ma laideur. C'est mon souverain. <sup>1</sup>

Mes objets se morfondent dans la fidélité (...) La poussière est leur suaire. <sup>2</sup>

D'un autre côté, cet espace est un refuge car la narratrice s'y sent à l'abri du regard de l'autre. En effet, malgré son aspect repoussant, le réduit reste comme même le seul endroit « fidèle » pouvant éloigner la narratrice des jugements des autres. D'ailleurs, le lien entre la femme et le réduit est tel que chaque moment passé dans un autre endroit est considéré comme une trahison vis-à-vis de ce lieu protecteur. Dans le passage qui suit, la narratrice ayant beaucoup bu, une personne anonyme l'emmène dormir chez elle. Très vite, elle ressent un inconfort poignant parce qu'elle n'est pas revenue, cette nuit, dans son réduit :

(...) je me laisse emmener chez cette personne. Je ne découche jamais. J'ai honte de trahir mon réduit (...) Je crains cette famille. Ils ne m'ont pas vue me dissimuler dans leur lit. Je n'ose pas fermer la porte à clé. Je regrette mon verrou que je tire jour et nuit (...) J'ai abandonné mes objets. Ils m'attendent (...) Je ne plaquerai pas mon réduit. <sup>3</sup>

Dans sa thèse, *Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête d'identité chez Colette, Leduc et Djébar*. Stéphanie Boibessot<sup>4</sup> souligne l'importance vitale du réduit aux yeux de Leduc /la narratrice de *L'Affamée*. Pour elle, la conquête de l'espace du monde extérieur, dans *L'Affamée*, passe en premier lieu par la prise de possession du réduit : souffrant de l'exil social, la narratrice s'acharne à s'approprier son petit logement pour réaliser « un retour à soi », un retour qui se veut à la recherche d'un peu de bonheur. Car lorsque l'irruption de l'autre n'a laissé qu'un vide, un manque et que le sujet se trouve isolé par rapport au groupe, son Moi est attaqué, comme si on lui avait arraché une parcelle

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.34.

<sup>2</sup> Ibid., p.10.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 32-33.

<sup>4</sup> Stéphanie Boibessot, *Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête d'identité chez Colette, Leduc et Djébar*, Sous la direction de Béatrice Didier, soutenue en 2003, Paris 8, pp.213-214.

de son identité. En d'autres termes, conquérir cet espace intime, équivaudrait au colmatage de la béance de l'identité.

L'auteure souligne, toutefois, que ce retour à soi se solde d'échec car il est avorté par une souffrance corporelle intenable annulant toute tentative de « saisissement de soi ». De plus, une autre raison vient aggraver cette dépossession de soi, c'est l'environnement immédiat du réduit qui est lui aussi hostile : un voisinage indifférent, des poubelles à proximité, bruits de l'immeuble rappelant sans cesse un monde de l'autre auquel une femme esseulée ne peut prétendre.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'ayant jamais eu une discussion à vive voix avec Madame, au sujet de la passion qui la ronge, la narratrice agit sur son réduit comme s'il s'agissait d'un amoureux pouvant partager ses peines : « Prends-moi, réduit. Creuse-toi encore. Je veux te pénétrer avec mes peines. Oublions la mort qui a rêvé ici. Recueille-moi, réduit. Je n'allumerai pas.<sup>1</sup> » Ici, la personnification du réduit qui passe par le tutoiement et le champ lexical notionnel de l'union charnelle montre bien à quel point la narratrice perçoit cet espace vécu comme un dedans/corps sécurisant à partir duquel elle peut épancher toutes les meurtrissures de son corps sans honte.

Il est convient de souligner, à ce titre, que chaque rencontre avec Madame dans un lieu public, est une épreuve dans la mesure où la honte vient achopper toute tentative de communication. Aussi le réduit, s'affirme-t-il comme seul espace de l'authentique du corps où l'amour, malgré l'indifférence de Madame, éclate au grand jour et s'affranchit, par sa puissance même, des dictas du monde extérieur qui faisaient brider les élans d'un corps féminin - homosexuel et laid - qui ne correspondait guère aux modèles de féminité admise.

### 1.2 Le café de « celle qui lit »

Dans *L'Affamée*, le café mérite une attention particulière car il est le lieu matriciel à partir duquel les actions de celle qui dit « je » prennent tout leur sens. En effet, cet espace sur lequel s'ouvre notre roman, motive le plus souvent les déplacements de la narratrice-personnage : le café est une destination privilégiée car c'est le lieu où se déroulent la

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.125.

plupart des entrevues avec Madame. C'est pour cette raison que cet espace s'habille d'une charge symbolique importante : il n'est plus un banal lieu public mais plutôt le territoire de l'être aimé. L'expression « son café » est d'ailleurs souvent utilisée pour souligner l'appartenance de Madame à cet espace.

Le café est aussi le lieu où s'exerce implacablement l'indifférence de Madame à l'égard de la narratrice. En effet, dès l'incipit, on nous raconte comment l'activité de lecture accapare toute l'attention de Madame au point de lui faire oublier l'existence de la narratrice. Dans un passage sur lequel nous avons déjà travaillé, nous avons montré comment, pendant sa lecture, Madame ne prêtant guère attention à ce qui l'entoure, projette celle qui se consume pour elle dans le délire : celle qui dit « je » se voit métamorphoser en jeune bûcheron qui s'adonne à tailler, dans une rage monstrueuse, un arbre. « Cette tuerie verte<sup>1</sup> » qui s'étale sur plusieurs paragraphes est scandée par la répétition de l'énoncé « elle lit<sup>2</sup> » pour insister justement sur cette activité de lecture étouffant la spatialité du café. Ce n'est plus un café quelconque, mais un espace traumatisant, inhospitalier : « Le café où elle va me fait peur.<sup>3</sup> »

Il est intéressant de remarquer que le café est, aussi, le théâtre de l'attente douloureuse. En l'absence de « celle qui lit », la narratrice s'y abîme dans une imagination délirante fortement désagréable car elle voit des choses qui n'existent pas envahir cette spatialité hostile :

Je m'assieds dans les parages de sa table qui est occupée (...) J'enlève la tasse, la soucoupe, le plateau. Je prends la serviette du garçon. Je frotte, j'astique. Sa table est nette. Elle est ma relique (...) Quelqu'un demande si elle est libre. Le garçon qui est là pour la garnir avec des consommateurs dit oui. Je l'appelle. Je lui donne un pourboire. Il l'accepte, mais la table doit être occupée. Je fais signe à la porte. Elle s'ouvre. Quatre loups invisibles traversent la salle. J'en installe un à chaque pied. Ils piétinent puis ils deviennent réels. La faune du café s'éclipse. La table est une souveraine soutenue par quatre loups. Elle n'est pas là, mais j'ai fait garder l'objet.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.160.

<sup>2</sup> L'énoncé « elle lit » apparaît trente quatre fois au cours de ce fragment délirant (de la page 57 à page 160).

<sup>3</sup> Ibid., p.59.

<sup>4</sup> Ibid., p.23.

Dans ce passage, la table de Madame est fétichisée, au sens psychanalytique du terme. La narratrice prend un soin particulier à l'astiquer comme s'il s'agissait d'un objet personnel de l'être aimé. Plus encore, des loups féroces sont mandés pour garder cet objet précieux. Dès lors, le café est déserté de toute présence humaine, que vient seule habiter alors la présence conquérante des loups, ces alliés fantasmatiques d'une femme en mal d'amour.

Cette appréhension de l'espace chez la narratrice de *L'Affamée* confirme que l'espace n'existe pas en soi, mais par l'être humain qui l'investit et agit sur lui. Autrement dit, les deux espaces, café et réduit, n'ont de sens que parce qu'ils suscitent des mouvements intérieurs (émotions et sensations). C'est d'ailleurs pour cette raison que ces deux lieux entrent en opposition car si le réduit, malgré le dénuement qu'il offre, est perçu comme spatialité plus au moins sécurisante, le café, quant à lui, se charge d'une forte valeur négative à cause du danger qu'il représente.

Florence Paravy souligne, à juste titre, comment l'appréhension de l'espace est fortement modelée par les « projections subjectives » que l'être humain fabrique à l'égard de telle ou telle spatialité :

L'espace est (...) un champ de projections subjectives, qu'elles soient individuelles ou collectives, qui déterminent la perception même. Lieux, objets et mouvements se répartissent en catégories antinomiques, dont le statut axiologique régit les réactions et les motivations du sujet par rapport à son espace vécu.<sup>1</sup>

Dans *L'Affamée*, donc, l'espace n'est pas un simple décor qui est programmé pour recevoir les actions des personnages, mais, c'est surtout le foyer duquel se fabriquent des représentations spatiales qui ne sont que le prolongement du monde du dedans animant les attitudes et les mouvements du corps.

---

<sup>1</sup> Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1980)*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.8.



### 1.3 La ville/La compagne

Dans notre roman, un autre espace diégétique est mis en scène : la ville. En effet, c'est la ville de Paris qui constitue le cadre général des actions de celle qui dit « je ». Et malgré que cet espace ne soit décrit que rarement, - la ville garde un caractère anonyme tout le long du roman, seul le toponyme « Paris » vient indiquer qu'il s'agit bien d'une ville connue- il ne reste pas moins qu'il symbolise par la mobilité du corps qu'il implique, l'errance intérieure que subit la narratrice-personnage.

Effectivement, dans Paris, la narratrice-personnage va et vient pour épier ou recevoir Madame après chaque retour de celle-ci. Cette ville n'est pas seulement un espace public, la spatialité où s'exercent le regard de l'autre, mais surtout un espace où se pratique une expérience pédestre motivée le plus souvent par la présence de l'être aimé. « Je veux rester dans sa ville. <sup>1</sup> » déclare, à maintes reprises, celle qui dit « je » pour souligner sa dépendance à l'égard de cet espace qui est définitivement associé au ressenti de son corps amoureux.

Toutefois, l'absence de Madame déclenche aussi les déplacements de cette marcheuse invétérée. En effet, à chaque voyage, la narratrice se met à sillonner la ville à la recherche d'un apaisement (« Son départ est un cadavre que je porte sur le dos. <sup>2</sup> ») Elle se rend, par exemple, au pied de l'immeuble où habite Madame : en épiant de loin, elle espère retrouver la présence de celle qu'elle attend. Plus loin, on la voit trainer sans but dans des lieux publics parisiens (squares, cafés, rues) et découragée comme à chaque fois, elle continue sa marche inlassable : « Quand j'ai desséché un endroit, je m'en vais. <sup>3</sup> »

À cause de cette absence, même le déplacement devient fantasmagorique. Dans un micro-récit (pages : 43, 44, 45, 46), la narratrice se rend à un hôpital croyant que Madame a eu un accident. L'inquiétude est telle qu'elle sombre rapidement dans une rêverie douloureuse. Après avoir parcouru tous les endroits et recoins de l'hôpital à la recherche de l'être aimé, elle s'introduit dans la salle B, la morgue. Ce lieu ralentit longuement sa progression dans la spatialité car l'inertie relative à la mort conduit son esprit à se perdre

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.10.

<sup>2</sup> Ibid., p.109.

<sup>3</sup> Ibid., p.107.

dans une projection en ce sens qu'il y a déplacement du sentiment de malaise sur cet espace mortuaire :

J'arrive dans la salle B. Je ralentis. Je vois les formes. Je ne vois pas les mouvements (...) Je possède quarante lits avec quarante disciplines définitives (...) Ma vie est devenue si fluette qu'elle passerait dans un trou d'aiguille (...) Je les attends encore. Ils me découragent : ils ont trop d'avance sur moi. Leur soumission me navre.<sup>1</sup>

Cette errance au cœur de Paris est perçue donc comme une expérience hautement dysphorique. Le corps est tellement ébranlé par la douleur, qu'il croit être attiré par les endroits délabrés. Dès lors, le corps et la spatialité malheureuse s'interpénètrent au point de devenir une même chair :

Mon square est un incompris. Jusqu'à dix heures du matin il n'aura que moi. Je ne me fais pas prier par les endroits déshérités. Je me colle à lui. Nous sommes nés ensemble. Il n'est pas animé, pas parfumé, pas gracieux. Les oiseaux fuient ses marronniers. Les bancs sont inconfortables.<sup>2</sup>

Par ailleurs, une autre spécialité est convoquée dans notre roman, il s'agit de la compagne. En effet, dans cette incapacité de se défaire de l'aphasie de la communication amoureuse, celle qui dit « je » quitte souvent la ville de Paris pour se rendre dans le monde rural. Et ce déplacement est réalisé que quand Madame est absente. En effet, quand celle-ci voyage ou ne fréquente pas le café pendant une durée plus au moins longue, la narratrice va au village pour essayer d'oublier sa solitude : « Je veux rester dans sa ville. Le vendredi je cours à la compagne. Je voyage en camion.<sup>3</sup>»

Le caractère apaisant de la compagne possède une résonance indiscutable chez les âmes en peine. Chez la narratrice de *L'Affamée*, non seulement le village est le lieu où s'opère la fuite momentanée loin des tourments de l'amour, mais aussi, se réalise la fusion heureuse d'avec la nature. Si de son réduit, elle se rendait compte « qu'aucun bruit (de

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>2</sup> Ibid., p. 252.

<sup>3</sup> Ibid., p.10.

l'immeuble) n'est pour (elle)<sup>1</sup> », ici, dans le village, les bruits sont avenants. L'espace devient donc ouvert et se laisse convoiter par cette femme qui cherche inlassablement un refuge :

À la campagne, pendant que je m'endors, je pense à cet espace qui entoure la maison. C'est une perspective réchauffante. Quand je marche seule, l'espace est mon faste. Il faut quitter la ville, il faut vivre dans ce village où sont les bruits de bêtes et bruits d'arbres. À la campagne, la nuit ne cesse de palpiter.<sup>2</sup>

Plus encore, c'est la campagne qui s'oppose à la ville. La nuit dans le monde citadin est douloureuse et cahoteuse car elle est « courtisée par la mort<sup>3</sup> », une mort que les hommes et leurs bruits, appellent par leur réveil triste et froid de chaque matin. Au village, par contre, l'univers sonore (mugissement de bêtes, bruits de sabots, envol d'oiseaux...) réconcilie le corps avec lui-même car justement la nature par sa coloration audible détourne le Moi des tendances masochistes qui l'accablaient en ville. En d'autres termes, la campagne devient un dérivatif empêchant le corps de se plaindre dans la rumination du mal qui le ronge.

### 1.3. Rêver la chute

Dans *L'Affamée*, la rue est un espace de la marge par excellence. Espace médian entre l'intériorité du café et l'intériorité du réduit, la rue est non seulement le théâtre du regard de l'autre, mais également le lieu où s'exerce péniblement une recherche inlassable en vue de revoir Madame. Dès lors, nombreux déplacements qui animent la narratrice-personnage dans cette spécialité horizontale s'entrecroisent avec une descente dans une spécialité verticale hautement dangereuse. Observons cet exemple :

Dans la rue étroite, j'ai dit (à Madame) : « J'ai perdu quelque chose. » J'ai ralenti. Je jouais une comédie. Les distances sont moins longues quand je la quitte. Elle m'attendait. Elle lisait (...) Je suis tombé dans un trou. J'ai mis du temps à pénétrer la masse de la boue. Je m'accrochais au trottoir avec mes mains. Je me retenais dans l'orifice de l'égout (...) La boue était un manteau

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.95.

<sup>2</sup> Ibid., p.96.

<sup>3</sup> Ibid.

froid. Je ne pouvais pas poser mes pieds (...) la boue me serrait (...) sur le trottoir celle qui lisait me cherchait (...) Elle passait à côté du trou (...) J'ai desserré mes lèvres. L'ordure est rentrée (...) la boue a végété dans mes dents. Derrière j'avais l'eau de l'égout (...) J'ai craché. Son goût je le connaissais, puisque je mange toujours seule (...) J'ai glissé encore. J'ai pénétré la boue (...) J'avais une bouche plein de cheveux (...) Je ne pouvais plus lui dire ce que je voudrais lui dire.<sup>1</sup>

Ici, pendant que celle qui dit « je » marche côte à côte avec Madame, elle ralentit et se voit engloutie par la boue. En effet, un trou en plein rue l'avale forçant son corps à lutter contre une asphyxie des plus pénibles : la boue qui devient de plus en plus tenace attaque l'orifice buccal et s'y engouffre implacablement. Ce scénario fantasmatique qui est déclenché par l'échec d'avoir une bouche qui a du mal à vocaliser, à mettre en mots le ressenti amoureux (« Je ne pouvais plus lui dire ce que je voudrais lui dire »), dessine une image de la chute (le trou et l'imaginaire d'immondices), une spatialité en rupture, une rupture qui annule tout espoir de communication horizontale avec l'être aimé.

Cette scène de descente dans la profondeur gloutonne de la terre qui est animée par une forte pulsion de mort, n'est pas un cas isolé dans notre roman. D'autres fragments relatent justement cette chute (du haut en bas) que vit la narratrice-personnage quand elle affronte ses démons intérieurs. Observons un exemple :

J'abreuve la bouche de l'égout suivant mes capacités. Je suis la chose vivante et laide qui peut se soulever de terre (...) Je retrousse ma manche (...) j'introduis mon bras dans la bouche d'égout. L'acte se fait trente fois. Se supprimer trente fois (...)<sup>2</sup>

Ici, cette plongée répétitive (« L'acte se fait trente fois ») dans l'abîme de l'ordure est significative du sens que se fait la narratrice de l'espace de la marginalité. En effet, elle perçoit la spatialité du bas comme une déchéance pouvant traduire fidèlement l'étouffement de son être, l'écart irrémédiable se creusant entre elle, la femme laide qu'elle est, et Madame, l'être aimé, venant d'une hauteur inaccessible.

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.56.

<sup>2</sup> Ibid., p.219.

En somme, dans *L'Affamée*, l'écriture de l'espace n'est pas anodine. L'espace est tel qu'il devient un véritable personnage au même titre que la femme qui l'investit : le café, le réduit, la ville et la campagne ne sont pas de simples toponymes, mais des corps d'affects et de fantasmes pour le corps indésirable et malheureux de la femme qui essaye de les posséder pour compenser la dépossession de l'amour qu'elle subit. Et cette interpénétration entre l'espace et la femme est un piège même pour le mouvement, la mobilité car, les déplacements vers l'être aimé, se doublent d'une descente, d'une chute mutilatrice pour le corps.

## 2. Le traitement de l'espace chez Hélène Cixous

Dans cette partie consacrée à l'analyse de l'écriture de l'espace chez H. Cixous, nous allons examiner d'une part, l'habitation du corps amoureux et d'autre part, l'espace du lit d'où émergent les rêves et la mobilité imaginaire du corps féminin.

### 2.1 L'espace du troisième corps « où il n'y a pas de loi »

Dès les premières lignes du *Troisième corps*, le lecteur est à la recherche d'indices de localisation spatiale des actions qui puissent renforcer « le processus d'identification (qui) le conduit à intégrer les balises spatiales du protagoniste, à ancrer dans sa perception du monde et à situer l'ici et l'ailleurs par rapport à sa position dans l'espace.<sup>1</sup> » Cependant, très vite, une indétermination toponymique déroutante vient contrarier la lecture : l'ancrage du corps de la narratrice-personnage est difficile à établir vu que la première spatialité qui est mise en scène n'est nullement géographique mais d'une toute autre nature : le corps de l'amour.

En effet, quand advient la fusion amoureuse avec le personnage T.t., et ceci dès le début du roman, le corps de la narratrice acquiert un nouveau territoire généré par le mélange, le métissage, le croisement du féminin et du masculin. Et cette nouvelle entité de chair n'est pas le produit d'un travestissement, encore moins d'une ressemblance corporelle et sexuelle avec l'autre, mais d'une nouvelle habitation de corps désignée

---

<sup>1</sup> R. Bouvet, « cartographie du lointain : lecture croisée entre carte et texte », dans R. Bouvet et B. El Omari (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p.281.

comme étant un contenant sécurisant, pourvu de nouvelles dimensions organiques (tissus, os, yeux, organes de motricité...) :

(...) mais c'était dans l'instant qui précédait ma réapparition que je reconnaissais, à la forme de ses parois et à l'odeur de ses tissus, la cage thoracique dans laquelle je palpiais (...) <sup>1</sup>

Mais aujourd'hui, ici, où sont ma chair et mes os ? Je veux arriver, mais je n'ai pas de corps où paraître. <sup>2</sup>

(...) chacun veut le corps de l'autre dans lequel il a tout. <sup>3</sup>

Ainsi il faut comprendre l'absence de décor initial dans lequel évoluent les personnages du *Troisième corps* non en termes d'une déconstruction spatiale, mais comme « un projet d'architecture <sup>4</sup> » permettant à la fiction de bâtir de nouveaux territoires pour le corps : « En faisant venir le « Troisième corps », (H. Cixous) fait venir le monde comme espace à bâtir. <sup>5</sup> »

En effet, notre roman ne fait nullement du troisième corps, un espace déjà bâti, définitif et limité, mais un nouveau corps-espace heureux pouvant accorder à la femme, dans la pluralité qu'il charrie ( le même et l'autre), pas une seule naissance qui ne tardera pas d'ailleurs à fossiliser l'être féminin dans l'inertie, mais des naissances répétitives qui adviennent inlassablement grâce aux unions charnelles répétées « Cette mise au monde interrompue <sup>6</sup> » est ainsi le point de départ de nouveaux lieux pour le corps féminin d'ici-bas.

Car, il faut le dire, dans la réalité culturelle et sociale, le Sujet féminin est engagé dans une géographie carcérale où des limites sont imposés aux mouvements du corps et de l'esprit. Pour Cixous, cette géographie symbolique que le phallogentrisme a instituée et qui est à l'origine de la dépossession de la femme, doit être remplacée, dans la fiction, par une autre qui soit générée dans et par le lieu de la naissance du couple amoureux, un lieu où les

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.16.

<sup>2</sup> Ibid., p.46.

<sup>3</sup> Ibid., p.68.

<sup>4</sup> Mireille, Calle-Gruber, « La naissance du troisième corps », *Rue Descartes*, 2001/2 n° 32, p. 111-130. DOI : 10.3917/rdes.032.0111, consulté le 07/08/2016, à 14.30.

<sup>5</sup> Ibid., p.130.

<sup>6</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.17.

possibilités du corps sont appelées à changer : « Le troisième corps prendra force et âme dans ce qui n'a encore jamais été vu ; transportera le là-bas ici ; fait le futur maintenant. <sup>1</sup>»

Cette fiction dessine, donc, un espace sans limites dans lequel le corps féminin n'est jamais statique, mais bien au contraire, animé de prouesses motrices hors nature. Il s'agit d'un corps en mouvement, constamment voyageur, traversant l'Histoire à la recherche de sens :

Ecoute, dis-je à T.t. ? (...) sais-tu où nous sommes ? je ne sais plus où je suis, ça se déplace sans arrêt, malgré moi, je suis assise sur tes genoux et cependant j'a traversé nos siècles, je voyage, une voix sans timbre m'emmène, qui peut-être ma voix d'ailleurs ou du fond.<sup>2</sup>

Cette traversée fulgurante de l'Histoire va mener la narratrice à habité d'autres lieux de corps, d'autres corps de l'amour qui surgissent ici et là, dans le récit, grâce au travail du rêve. Au chapitre II de la première partie (pages 12 et 13), nous avons montré justement comment l'événement « du troisième corps » (de la narratrice et de T.t.) se trouve traversé par d'autres histoires d'amour : celle de Jeronimo et de Josépha, celle de la Marquise d'O et de son amant le conte F, et enfin celle de Hanold et de la Gradiva. Et dans cet entrecroisement de fragments et dans les différents vécus qu'il convoque (par association, aussi, la conscience de la narratrice évoque des souvenirs relatifs à son père et à sa mère au cœur même des histoires d'amour qu'elle relate), aucun espace n'est définitivement celui du texte (Santiago du Chili, Pompéi, Orléansville (la ville de Chlef), Palestine, Mer Rouge...)

Aussi le lecteur est-il propulsé dans une toponymie très riche : grâce à ces différentes habitations de corps, la narratrice semble parcourir la terre entière, du Nord jusqu' au Sud et de l'Ouest jusqu'à l'Est. Plus encore, cette errance fait éclater l'espace privé/espace public car les structures architecturales symboliques s'ouvrent pour accueillir le mouvement, la vie et l'ailleurs. Autrement dit, pas d'espace fermé, inaccessible, mais une

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.261.

<sup>2</sup> Ibid., p.187.

spatialité grande ouverte faisant écho à « une image d'un corps gonflée, étirée, agrandie jusqu'à l'horizon. <sup>1</sup>»

Un autre motif semble à l'origine d'une telle écriture de la mobilité. Il s'agit d'inscrire en filigrane le malheur de la diaspora juive, un peuple errant à la recherche désespérée d'un ancrage géographique durable. Le nomadisme du corps est ainsi non une malédiction, mais une nouvelle Terre Promise où le monde tout entier s'affirme comme spatialité accueillante, ouverte et réconfortante.

## 2.2 Le lit errant ou l'ailleurs fantasmatique

*Le troisième corps* ne déroule guère de décor réaliste pour la simple raison qu'il est sous-tendu par une dynamique onirique où rêve nocturne et rêverie diurne œuvrent à convoquer une géographie fantasmatique refusant les conventions spatiales du romanesque. En effet, dans ce récit onirique, l'éclatement spatial qui est symptomatique de l'absence d'une trame narrative en bonne et due forme, fait que le lecteur ait l'impression de ne pas savoir de quel espace il s'agit tellement la cadence du rêve fait se dérouler rapidement plusieurs espaces à la fois.

Toutefois, malgré l'éclatement spatial du roman, un espace reste dominant : le lit. En effet, le lit a une importance capitale car, souvent, il est centre référentiel de l'énonciation narrative (le lieu d'où émerge la narration onirique). D'un lit de sommeil, à un autre, nous voyons, donc, la narratrice, quitter la réalité objective pour voyager dans l'imaginaire onirique, pour célébrer, hors les lois phallogocratiques, les retrouvailles avec l'inconscient.

L'espace du lit, dans notre roman, tire son importance de multiples fonctions qu'il remplit. En effet, outre sa fonction de foyer du rêve, il héberge une autre activité importante aux yeux de la narratrice-personnage : la lecture.

On peut lire la *Gradiva* par morceaux, pourvu que l'ordre du tout soit respecté.  
Je m'éveillais je m'endormais, entre les deux je lisais, je lus tout je dormais je relisais. Tout cela réitéré. Lecture, éveil, sommeil, lecture, éveil (...) <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Monique, Rémy, « Cixous en langues ou les jeux de la féminité », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise van Rossum-Guyon, Myriam Díaz-Diocaretz (dir.), PUV, Paris, 1990, p.192.



Ailleurs dans le roman, la narratrice nous dit comment elle affronte le sommeil (« la nuit ») pour se réserver à la lecture, une lecture qui se veut à la recherche du secret de la Gradiva, la femme de cendres, qui a su pratiquer aisément la « démarche fière » - ce mouvement symbolique que seules les femmes libérées des dictats phallogocratiques savent réaliser aisément :

Le lit avait durci, je lui résistais. Ensuite j'étais allongée sur le côté, en haute nuit et c'était moi qui la taillais en pièces, l'effritais, la pulvérisais en la broyant entre mes os et l'ossature du lit. Chaque fois que l'une de nous gagnait, la nuit ou moi, le lit s'apaisait (...) cependant je lisais. À aucun moment, même au plus noir, le fil du sens ne fut rompu : je reprenais la Gradiva au mot où j'avais du la laisser pour repousser un assaut.<sup>2</sup>

Ici, le fil est tellement ténu entre le sommeil et la lecture, que nous avons l'impression que la narratrice n'est pas en train de lire le livre de Jensen mais plutôt ses propres rêves qui sont traversés par la figure de la Gradiva.

Ce rapprochement que la narratrice veut installer entre le sommeil ( le monde onirique) et la lecture n'est nullement gratuit dans la mesure où elle insiste à travers le déroulement, tour à tour, (nous sommes même tentés de dire de façon concomitante) de ces deux activités dans un même espace (le lit), sur l'importance d'un lieu pour la femme, d'un lieu où commencent les supputations d'une lecture active, intelligente, faisant voyager l'être féminin dans des contrées qui sont exclusivement réservées au masculin : la femme peut être elle aussi active et productrice, comme l'homme, de par l'intelligence qu'elle peut mobiliser.

Dans le même ordre d'idées, il est important de signaler combien H. Cixous tient à subvertir définitivement l'espace du lit en le dotant d'une importance capitale dans ses récits. Effectivement, à travers la mise en scène du lit comme espace de transgression des schèmes de la culture, H. Cixous escamote une des images les plus pernicieuses qui a été fabriquée au sujet de la femme. Dans son célèbre essai, « Le sexe ou la tête », l'écrivaine,

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.37.

<sup>2</sup> Ibid., p.38.

dans un travail de décodage du langage qui « prend la culture au mot<sup>1</sup> », montre comment la femme est associée à l'inertie du lit car à la question « Où est la femme ? », la culture, répondra : « Elle est au lit. » Autrement dit, la femme est toujours « allongée » dans un lit, prête « à accoucher à l'infini. »

Cette association de la femme au lit, nous dit H. Cixous, se retrouve en premier lieu dans les contes. Histoire de la Belle aux Bois Dormant est un bel exemple d'une représentation de la femme comme un être qui dort et qui n'est jamais qu'en position début. C'est-à-dire, un être passif, inerte, soumis complètement à l'autre masculin (en effet, dans ce conte, c'est un prince qui réussit la délivrance de la dormeuse). Pour Cixous, cette délivrance n'est que leurre puisque l'homme va river la femme à un autre lit afin qu'elle perpétue la descendance.

Nous comprenons mieux alors la valeur symbolique qui est accordée au lit dans *Le Troisième corps* car il y a là matière à renverser les hiérarchies établies entre le féminin et masculin (féminin : passif, absence de pouvoir / masculin : actif, pouvoir). En effet, ce lit devient espace d'affranchissement du féminin quand il devient un espace de discours, une fabrique de l'acte scripturaire. Autrement dit, le lit n'est pas seulement le sommier et sa parure où le corps se repose mais c'est aussi le lit d'où s'écoule l'écriture.

Il n'y a plus de place ici pour moi, les papiers doués d'autonomie croissent et se multiplient, ma main d'étend, elle me donne de l'argent, elle sort de tous les côtés, elle monte, elle emplit. Je fais sauter le sixième mur in extremis et T.t. me hisse hors de la mère. Où aller ? T.t. dit que nous allons partir, que nous allons créer le monde, que nous allons tout découvrir en nous (...)²

Ici, le lit s'affirme comme lieu potentiel de l'écriture à partir du monde onirique qu'il convoque dans la réalité du couple. En effet, ce n'est pas pour rien que la narratrice implique son amant T.t. dans la narration en le dotant de statut de narrataire, constamment interpellé ; car une telle invite à l'autre masculin oriente la relation amoureuse sur un terrain de partage, d'échange et de don de soi et ceci commence justement par le rêve (ou

<sup>1</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », Les Cahiers du GRIF, n° 13, 1970, p.7.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.128.

la rêverie) qui est verbalisé, mis en mots dans un commerce communicationnel qui se veut aussi intense que les fusions amoureuses. Creuser la voie/voix de l'écriture dans le sillon du monde fantasmatique qui trouve un auditoire chez l'autre masculin, s'est, donc, se frayer un chemin vers la découverte du « nous », vers l'accomplissement du Sujet.

Pour ne pas dénaturer justement cette mise en mots du rêve, cet instant présent du surgissement de l'inconscient, H. Cixous prend le lit comme premier espace de travail. Jean - Michel Rabaté, rapporte comment H. Cixous capte dans l'instant même de son réveil ses rêves pour ne pas les laisser sombrer dans l'oubli ou la déformation : « le cahier à côté du lit<sup>1</sup> » et « le stylo noir très gros » constituent le matériel de base utilisé afin de garder une trace constante et authentique de ce monde évanescent.

### 2.3 La marche stellaire

Dans *Le Troisième corps*, la mise en action de l'espace passe principalement par la marche. Toutefois, il ne s'agit pas d'une marche désintéressée et sans but, mais une marche vouée toute entière à la recherche de sens. En effet, la marcheuse, dans notre roman, pratique constamment, grâce à ses pérégrinations entre le monde réel et le monde du rêve, « les mystères de la verticalité<sup>2</sup> » : « Le pied gauche posé en avant, et le droit qui se dispose à le suivre, ne touche le sol que de la pointe de ses orteils, cependant que sa plante et son talon s'élèvent presque verticalement.<sup>3</sup> »

Il est important de signaler que cette mobilité hors du commun n'est pas l'apanage de la narratrice car d'autres personnages savent aussi marcher de la sorte :

Je connaissais bien cette position, je la pratique moi-même. T.t. marche aussi en déroulant les muscles de la marche. Cette façon que nous avons de mimer l'élévation, l'envol, ne trompe pas : ceux qui la pratiquent se repèrent

---

<sup>1</sup> Jean - Michel, Rabaté, « Puissances sans visages : des rêves d'Hélène Cixous », dans *Rêver croire penser : autour d'Hélène Cixous*, Bruno Clément, Marta Segarra (dir.), CompagnePremière / Recherche, Paris 2010, p.218.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.52.

<sup>3</sup> Ibid., p.21.

immédiatement, ils savent, à la verticalité du pied, vers où, vers quel heureux espace de puissance vous être tendu.<sup>1</sup>

T.t., l'autre masculin a su adopter cette « démarche fière », cette posture décrite en termes d'un nouveau langage du corps, d'un privilège que donne le corps aux personnes qui ont réussi leur affranchissement des contingences socioculturelles. En effet, par l'amour qu'il prodigue à la narratrice, il a fait advenir à partir de l'espace du troisième corps, un lieu d'où commence l'anéantissement des différents conflits qui généralement handicapent l'accomplissement de l'individu en tant que Sujet. Cet « envol », cette « élévation » du corps qualifie bien « les êtres qui n'ont pas peur de passer<sup>2</sup> » les frontières géographiques et symboliques.

La figure de la Gradiva qui apparaît, ici, et, là, dans notre roman, par des surgissements épisodiques dans la narration du vécu de l'héroïne, constitue un autre exemple pertinent. En effet, la mise en scène de ce personnage qui a gravé sa trace dans l'esprit de Norbert Harold, par l'image d'une mobilité féminine sûre d'elle-même, rompt avec la fixité des clichés qui entourent le personnage féminin. H. Cixous convoque justement cette histoire pour dire combien la fascination que ressent le jeune archéologue pour ce personnage de cendres, n'est pas motivée par les attraits physiques que nous trouvons constamment galvaudés dans la littérature masculine (généralement les parties érogènes du corps féminin) : l'attraction qu'éprouve l'homme vis-à-vis de cette femme trouve une autre source, l'aisance gracieuse d'une mobilité féminine non aliénée, symbole du passage de la femme du statut d'objet à celui de sujet.

De plus, refusant l'idéologie phallogratique qui a toujours éloignée la femme des sphères de sens en arguant que la faiblesse et le manque de rationalité féminines sont d'ordre biologique, donc naturel, H. Cixous fait de l'organique des personnages féminins en mouvement une effraction pour signifier que la femme peut réussir à avoir les mêmes privilèges de mobilité que l'homme (mobilité physique, intellectuelle et affective). Se mouvoir, donc, à la recherche de sens, c'est acquérir du pouvoir, c'est amener la femme à transcender les espaces de confinement pour mettre un terme à la réification de son corps.

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.52.

<sup>2</sup> Ibid., p.22.

Pour comprendre la relation qui existe entre genre, espace et pouvoir, il convient de préciser comment s'est produite l'organisation phallocratique des espaces. Les chercheurs sont unanimes quant à l'organisation abusive de l'espace. Ils affirment qu'en Occident, sous le joug de la domination masculine, l'espace a été appréhendé à partir d'une organisation spécifique des rôles attribués à chaque sexe. « L'homme reste associé prioritairement aux rôles publics et "instrumentaux", la femme aux rôles privés, esthétiques et affectifs [...] »<sup>1</sup> Ainsi, la femme est mise à l'écart, de l'espace de la vie publique où s'exerce le pouvoir, à cause, à la fois, de sa prétendue incompetence intellectuelle et de sa faiblesse biologique. Dès lors, ces restrictions de la mobilité féminine ont forgé, à travers le temps, différentes inégalités sexuelles, sociales, économiques et politiques entre les sexes.

Il est intéressant de remarquer que cette mobilité féminine qui se veut impérieuse, incessante, dans *Le Troisième corps*, fait se dessiner une spatialité fictive que nous trouvons très peu en littérature du XX siècle : c'est carrément le cosmos qui semble être exploré par la narratrice.

Ici où nous sommes, le soleil est à la verticale au-dessus de la tête de T(ou)t, au bout d'une ligne droite qui nous traverse et reteint la lune à l'autre bout. Nous sommes à équidistance de la Lune et du Soleil, sur le lit d'air où je taille, rame, plonge, faufile, sous la dictée de T (ou)t, autour de l'arbre de la méconnaissance (...) Nous regardons la danse de la terre autour du soleil (...) La terre se déplace avec la régularité fascinante d'une pendule.<sup>2</sup>

Ici, la narratrice et son amant T.t. quitte l'espace terrestre pour s'engager dans une verticalité ascensionnelle. Cette échappée vers la Lune et le Soleil qui fait revivre symboliquement la spatialité heureuse d'Adam, l'Androgyne d'avant la chute originelle, insiste sur le fait que les êtres humains peuvent prétendre à une expérience spatiale autre.

---

<sup>1</sup> Gilles, Lipovetsky, *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 1997, p.16.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., pp. 224-225.

Cette conception d'un espace utopique venant s'opposer à celui déjà existant (réel) est donc un renversement de la géographie carcérale du monde d'ici-bas : pour en finir symboliquement avec cette mobilité du corps féminin sous contrôle patriarcal, résultat d'un dualisme organisant l'espace en catégories opposées et oppressives (espace féminin/espace masculin, espace fermé/espace public, espace domestique/ espace du dehors, corps / esprit, haut / bas, droite/gauche ...), notre roman met en scène une « marche stellaire », laquelle pourvoit à la fois la femme et l'homme du pouvoir d'aller vers le sens, vers la connaissance mutuelle.

En somme, les représentations socioculturelles relatives à l'espace ont toujours incommodé Hélène Cixous. Aussi l'écrivaine fait-elle table rase de tout ce qu'on croit savoir de l'écriture de l'espace : dans *Le Troisième corps*, les espaces irréels, fantasmés concurrencent les espaces réels de l'enfermement féminin. Et dans ce bouleversement radical de la diégèse, le corps bénéficie d'une mobilité utopique et mythique reconnaissant pour le sujet féminin une liberté à la fois physique et intellectuelle, orientée vers la découverte et reconnaissance de l'autre.

### 3. Le traitement de l'espace chez Assia Djébar

Dans *Vaste est la prison*, nous analyserons, dans un premier temps, trois spatialités importantes : le hammam, la chambre et le(s) territoire(s) du travail, pour ensuite, nous intéresser au rôle de la mobilité du corps féminin dans l'espace.

#### 3.1 Hammam, lieu de la sensualité retrouvée

Au Maghreb, si le patriarcat œuvre à déployer sa domination sur tous les espaces, il n'en demeure pas moins qu'un lieu semble échapper à ce système oppressif : le hammam. En effet, si dans la vie de tous les jours, la femme s'affaire dans un rythme effréné pour s'occuper de mari, enfants et parents en respectant les rôles assignés par la société, au hammam, elle dispose plus librement de son corps loin du regard masculin. Autrement dit, au hammam, le contrôle social sur le corps féminin est désactivé car cette spatialité constitue un territoire clos qui exclut l'intrusion physique et symbolique de l'homme. Plus encore, l'homme ne peut interdire à la femme de fréquenter un tel endroit car ce privilège

est communautairement admis. C'est à juste titre que l'œuvre djebarienne exploite à chaque fois cette spatialité comme emblème de féminité absolue dans le monde arabo-musulman, comme le souligne si bien Christa Catherine Jonas : « A. Djebbar met l'accent sur la féminité vécue, voire « féminité idéale pensée » dans ce lieu en toute intimité et en dehors de tout regard masculin.<sup>1</sup> »

*Vaste est la prison* revient sur l'importance du hammam. Effectivement, le premier décor mis en scène est celui du hammam qui a marqué l'enfance d'Isma. En effet, ce lieu qui a été fréquenté par la petite Isma chaque samedi, s'impose à la mémoire par les images d'un lâcher-prise de corps féminins qu'il contient. Isma en spectatrice attentive remarque que des baigneuses de toutes souches sociales y prennent soin de leur corps faisant « de la cérémonie du bain « un rituel interminable.<sup>2</sup> » Aussi, beauté féminine dévoilée, relaxation, parfums, parure (bijoux et vêtements), fruits et boissons rafraichissantes, conversations féminines, rendent-ils possible le recouvrement du corps sensuel auquel la femme ne pouvait prétendre dans un autre espace.

Cette dimension érotique du corps fait écho à l'aspect sexué du hammam. En effet, l'eau chaude et l'eau froide, la moiteur, la vapeur sont autant d'éléments suggérant fortement le féminin. Plus encore, cette liquidité reconfortante est associée à la mère, au ventre protecteur où les chaînes sociales et culturelles sont cassées car, le temps d'un bain au hammam, la femme se réconcilie avec son corps, avec sa nudité retrouvée, sans avoir peur du voyeurisme mâle. Dans *Ombre sultane*, par exemple, l'image du « cocon maternel<sup>3</sup> » qui est attachée au hammam est associée à une autre symbolique non moins remarquable. Effectivement, la purification du corps biologique par l'eau est assimilée à une renaissance<sup>4</sup> dans la mesure où la souffrance, l'enfermement du corps féminin y sont neutralisés. Ainsi, à chaque bain maure, la femme réapprendra à découvrir, grâce à la force

<sup>1</sup> Christa Catherine, Jonas, « La représentation du corps féminin dans le hammam fictionnel maghrébin », dans *Penser le corps au Maghreb*, Monia Lechheb (dir.), Karthala, Paris, 2012, p. 126.

<sup>2</sup> A. Djebbar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.12.

<sup>3</sup> A. Djebbar, *Ombre sultane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, p.163.

<sup>4</sup> Dans *Ombre sultane*, une autre scène renforce cette idée de renaissance, de baptême par l'eau : « En silence, j'ai empli d'eau chaude une tasse de cuivre ; j'en déversai le jet sur tes épaules, puis sur ta chevelure. Tu t'es accroupie à genoux et tu m'as dit » :

— Continue ! Que tu sois bénie ! Cela me fait tant de bien... » (p.161)

Ici, En déversant l'eau sur Hjila, Isma réussit à la soulager car le mouvement de l'eau sur le corps est ressenti comme un lavage de la souillure du viol marital. Aussi, cette eau chaude donne-t-elle une nouvelle naissance pouvant effacer les stigmates d'un corps malheureux.

purificatrice de l'eau une pure relation avec son corps où l'exploration de sa dimension de Sujet est possible : « dans cette dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de renaissance (...) <sup>1</sup> »

A. Bouhdiba affirme justement que le hammam a de tout temps été intimement lié au féminin car il porte une charge érotique importante générée par les fantasmes sexuels qui sont nourris dès la petite enfance, des fantasmes que mêmes les configurations corporelles de cette spatialité de l'intimité - chambre chaude, chambre froide et antichambre - animent fortement : « un lieu fortement érotisé, surévalué sexuellement. On peut même dire que c'est un milieu utérin. Il l'est psychiquement. Il l'est oniriquement. Il l'est physiquement et topographiquement aussi. Sa forme en labyrinthe est fort significative. <sup>2</sup> »

Dans *Vaste est la prison*, ce rapprochement métaphorique entre le corps érogène et le hammam n'a rien de fortuit. Dans un autre lieu du texte, la narration ralentit le temps de plusieurs paragraphes pour décrire « l'antre magique » qu'est le hammam pour la sexualité : Isma écoute attentivement le récit de son mari décrivant une séance au hammam comme prélude à la reconquête de l'amour. En effet, en revenant sur les différents moments de son bain (épilation, massage, parfum, relaxation) et les mets (les beignets sucrés et les grenades) que lui réservait sa mère à son retour, l'époux signifie qu'il vivait ces « délices<sup>3</sup> » comme préambule, promesse « d'une nouvelle nuit de noces<sup>4</sup> ».

Très vite, Isma reprend à son compte le récit en s'imaginant prendre un bain à son tour :

J'aurais voulu être à sa place : comme lui, décider d'aller au bain, de me plonger dans les vapeurs d'étuve, de me brûler au chaud et au froid, de grelotter, de m'épiler le corps entier, le corps nu maculé de boue verdâtre, puis rendu à son ivoire translucide, j'aurais voulu me parfumer ensuite tous les creux et jointures, avant de recevoir les bénédictions des baigneuses à la première porte, j'aurais voulu m'emmitoufler de multiples serviettes à la deuxième porte, m'envelopper les cheveux de guirlandes de jasmin et de roses à la troisième

<sup>1</sup> A. Djébar, *Ombre sultane*, op.cit., p.12.

<sup>2</sup> A. Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, op.cit., p. 210.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.12.

<sup>4</sup> Ibid., p.99.



porte, m'habiller et me coiffer, les pommettes rougies, la tête enturbannée de taffetas avec paillettes, et franchir le dernier seuil !

J'aurais voulu être accueillie, moi aussi, à la maison avec, sur une table basse, des oranges, des grenades entrouvertes et le thé fumant pour tous. <sup>1</sup>

Ici, chaque étape est décrite avec minutie et une lenteur voluptueuse pour mimer à la fois la sensualité que dégage le hammam et le désir ardent de la femme de vivre une fois encore cette sensualité. Dès lors, cette séance de bain imaginée vient en contrepoint au récit du mari pour signifier que malgré que le patriarcat a fait que « la femme n'a droit à sa jouissance<sup>2</sup> », il ne reste pas moins qu'il existe un espace où la femme peut célébrer sans contraintes ses retrouvailles avec le corps jouissif.

### 3.2 La chambre ou la faillite de l'espace intime

Pour Isma, la chambre conjugale est le signe de son enfermement. La proximité physique et intime qu'elle vit avec son mari détourne la chambre de sa fonction en tant qu'espace intime car la relation au sein du couple s'est étiolée au fur et à mesure des années : « Nous n'étions plus un couple ; seulement deux anciens amis qui ne savent plus se parler. <sup>3</sup> » C'est pour cette raison que la narration s'arrête rarement pour décrire cette chambre : par une telle éclipse d'un espace diégétique, Isma/Djebar s'attache à insister sur l'idée que cet espace vécu, si important dans la vie d'une femme, ne lui a rien apporté.

Cette mésentente communicationnelle et charnelle entre la narratrice et son mari que la chambre conjugale abrite, renseigne, donc, sur la faillite de l'espace intime/privé pour la femme dans le monde arabo-musulman. En effet, cette spatialité est subie<sup>4</sup> douloureusement car elle est envahie par les dictats du patriarcat, lesquels condamnent la femme à y subir une spoliation sexuelle et identitaire. Mais il est important de signaler que mêmes les autres espaces qui constituent la maison, subissent le même sort. Antje Ziethen rappelle que même si

<sup>1</sup> A. Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.99.

<sup>2</sup> Luce, Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977, p. 181.

<sup>3</sup> A. Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.51.

<sup>4</sup> Selon Florence Paravy, il existe trois modalités d'espace dans les œuvres romanesques : espace subi, espace convoité et espace dominé. Ces modalités définissent le rapport du héros à l'espace diégétique. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 42.

(...) la femme (est) associée à la sphère privée dans le discours patriarcal, la maison ne lui offre aucun espace intime, la cantonnant à de simples lieux de service (...) Elle est une hôtesse dans le salon, un chef dans la cuisine, une mère dans les chambres des enfants, une maîtresse dans la chambre à coucher ou un chauffeur dans le garage. L'homme, par contre, jouit d'espaces privés où il peut poursuivre ses études, ses lectures (bibliothèque, bureau, fauteuil) ou ses passe-temps (garage, sous-sol).<sup>1</sup>

Il est intéressant de remarquer que cette réalité de la chambre conjugale, dans notre roman, devient plus pesante quand Isma commence à vouer une passion amoureuse à l'Aimé. En effet, nous voyons, dans un des passages que nous avons déjà analysé, comment cette passion mène le couple à se séparer pour la première fois. Sous l'influence de l'insatisfaction amoureuse, Isma se refuse à son mari et va même lui avouer sa passion pour l'Aimé. Frustré, le mari <sup>2</sup> la bat impitoyablement. Dès lors, dans la mêlée de cette violence, le salon où se réfugie la narratrice, pour ne pas « céder à l'habitude (...) à la quête muette de l'époux », devient « espace de cauchemar et d'effroi du corps.<sup>3</sup> »

### 3.3 La femme au bureau

Dans le même ordre d'idées, notons que, dans *Vaste est la prison*, le bureau est, pour un temps, le lieu de substitution de l'espace charnel qu'est la chambre conjugale. En effet, en travaillant dans le même immeuble, Isma et l'Aimé ressentent une « complicité », une tentation charnelle que la proximité spatiale ne fait qu'encourager. Dès lors, ne pouvant se voir plus d'une heure par jour, les deux personnages dialoguent constamment par la ligne du téléphone intérieur :

Une fois, nous avons dû parler plus de deux heures continûment ; à la fin, l'illusion m'avait prise de nous trouver dans la même chambre, chacun à un bout, installés dans le noir, et, de fait, nous nous étions tellement oubliés que je

<sup>1</sup> Antje, Ziethen, *Géo/Graphies : La Poétique de l'Espace (Post) Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, University of Toronto, 2010. [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen\\_Antje\\_201011\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen_Antje_201011_PhD_thesis.pdf), consulté le 15/05/2016 à 15.30.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.84.

<sup>3</sup> Ibid., p.85.

n'avais pas allumé dans le bureau, la nuit s'était insinuée, m'avait engloutie ; lui  
- même convint de la même négligence.<sup>1</sup>

Ici, l'ambiance qui règne au bureau d'Isma, efface les contours de l'espace de travail pour dérouler l'intimité d'une chambre plongée dans le noir. À défaut de l'assouvissement du désir par un rapprochement corporel et charnel entre Isma et l'Aimé, l'espace du bureau devient abri, loin du regard de la société, d'une « distraction incoercible<sup>2</sup> » où le plaisir vient par l'écoute de la voix. De plus, le sentiment d'être écouté et compris renforce le lien entre ces deux êtres qui se sentent incompris par une société qui étouffe.

De cette relation hasardeuse avec l'Aimé, car interdite par la société et l'espace même du travail, Isma paie le prix : « Cette poussée se transformait en colère contre moi-même.<sup>3</sup> » Ébranlée, mal à l'aise face à cette attirance qu'elle entretient de jour en jour en dialoguant au téléphone avec celui qu'elle aime, Isma se condamne à la torture de sa conscience où la *hchouma* se met à l'œuvre. Aussi, ces sentiments amoureux clandestins sont-ils perçus comme une folie, une possession et non une bénédiction.

Toutefois, outre la valeur d'espace intime que revêt le bureau, une autre, capitale, définit ce territoire du travail : il s'agit d'insister sur l'idée que la femme a réussi à échapper au cantonnement de la sphère domestique en investissant la sphère professionnelle. En effet, l'importance du monde du travail des femmes est telle, dans notre roman, qu'elle devient souvent objet de narration. Isma prend le temps de raconter ses préoccupations professionnelles. Le travail rythme son quotidien : chaque matin, elle se dirige vers son lieu de travail et ne lésine guère sur le nombre heures consacrées à ses activités professionnelles car, souvent, le travail la retient tard au bureau.

Pour Isma, l'activité professionnelle n'est pas une simple occupation mais une véritable passion. Elle utilise volontiers le mot « labeur<sup>4</sup> » pour signifier que le travail constitue une des occupations fondamentales de sa vie. Plus encore, ce monde devient pour elle une échappatoire quand sa vie sentimentale la tourmente. À titre d'exemple, quand la

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp.40-41.

<sup>2</sup> Ibid., p.39.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

relation avec son mari se complique, elle se voue avec acharnement à son travail pour oublier, essayer de combler la béance du manque : « le travail, qui rend sourd, muet et sourd, dans une richesse de l'absence.<sup>1</sup> »

Par ailleurs, c'est aussi le travail qui motive les déplacements, les errances entre les espaces. Avant le tournage de son film, Isma décide de faire une recherche documentaire sur l'héritage des voix féminines de son pays. Dès lors, elle parcourt plusieurs villes, villages et « cités populeuses, HLM encombrées de ruraux déracinés ; parfois, dans des quartiers anciens, maisons mauresques avec un citronnier ou un oranger au milieu du patio<sup>2</sup> » pour restituer la richesse du patrimoine et rétablir ainsi la vérité historique sur l'Algérie. Ce travail nomade entraîne Isma, par conséquent, à « s'oublier dans les autres<sup>3</sup> », à apprécier la liberté en se déplaçant comme bon lui semble dans l'espace.

Cette effraction symbolique de l'espace masculin par le travail se révèle de manière prégnante quand Isma « dirige<sup>4</sup> » la réalisation d'un long métrage. En instrumentalisant l'œil de la caméra, la narratrice prend conscience du pouvoir qu'elle détient. Plus encore, par son regard neuf (c'est-à-dire, non corrompu par les représentations déjà galvaudées par la culture) sur le monde, elle déséquilibre l'échelle du pouvoir érigée par l'idéologie phallogratique en devenant productrice de sens à son tour. En d'autres termes, elle prend sa revanche sur l'homme en « prenant part à la construction du monde.<sup>5</sup> » Cette réalité du pouvoir intellectuel de la femme est clairement énoncée à un moment du récit : « Premiers « plans » de mon travail : une certaine défaite de l'homme.<sup>6</sup> »

### 3.4 La mobilité du corps contre la confiscation de l'espace

Dans *Vaste est la prison*, l'héroïne Isma est celle qui sort, marche, travaille, déambule dans les espaces. Le récit est rythmé en fonction de sa mobilité car elle le fait avancer par

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.113.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 46-47.

<sup>3</sup> Ibid., p.46.

<sup>4</sup> Dans *Vaste est la prison*, le verbe « diriger » a toute une teneur symbolique. En effet, Il est important de signaler qu'à travers la dichotomisation qui frappe la relation entre les sexes, jamais la femme n'apparaît comme dirigeante car on a toujours pensé que c'est un rôle que seul l'homme pouvait remplir. Isma dirige une équipe de dix-neuf personnes et cette performance la rend heureuse car pour la première fois une femme, en véritable « patron », travaille à la « réalisation » en images-sons.

<sup>5</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op.cit., p.169.

<sup>6</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.173.

son corps aspirant à la liberté. D'ailleurs, elle se désigne volontiers comme « affamée du dehors<sup>1</sup> », marcheuse invétérée. Et ce qui anime une telle « faim de marche<sup>2</sup> », c'est le besoin urgent d'évacuer la douleur :

« Comme il fera bon vivre désormais », me dis-je (...) Il va être si délectable de marcher, d'aimer marcher pour marcher, d'admirer le blanc violacé de la chaux des façades à la première aube, d'écouter l'éclaboussure des rires d'enfants, ils perleront hors des balcons, leur gerbe fusera à ma face...<sup>3</sup>

Dans ce passage, Isma nous dit comment la mobilité pédestre est synonyme du retour à la vie. En effet, délivrée enfin, après une sieste réparatrice, de l'emprise néfaste de la passion amoureuse qu'elle vouait à l'aimé, elle anticipe sur le plaisir de se laisser entraînée par la marche. Exister, donc, c'est propulser son corps, à travers le mouvement, à la découverte de soi et du monde, c'est encourager son corps à aimer la marche gratuite, désintéressée, juste pour le plaisir de le faire.

Dans un autre passage, pendant un séjour à Paris, Isma flâne dans les rues pour retrouver l'apaisement qu'elle a cru perdre à jamais aux côtés de son mari, un mari qui, dans sa colère, a voulu l'aveugler.

Ces jours à Paris me furent parenthèse bienfaisante : me trouver toujours dehors. Légère et soulagée d'être libre ; heureuse surtout d'avoir conservé mes yeux. Marcher dans la foule, et regarder avidement jusqu'à m'oublier. Exaltation émerveillée de me savoir passante anonyme, passante étrangère ! À force de regarder dans la nouveauté, la multiplicité, la répétition des paysages, des visages, ne devenir que regard !<sup>4</sup>

L'expression « ne devenir que regard » permet d'interpréter symboliquement l'imprégnation/ la reconquête de l'espace par l'expérience scopique. La flânerie a réussi, donc, à restituer le plaisir du regard à cette femme qu'un homme a voulu, un jour, *castrer* les yeux pour l'empêcher de goûter à la liberté du corps.

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 22.

<sup>2</sup> Ibid., p. 50.

<sup>3</sup> Ibid., p. 23.

<sup>4</sup> Ibid., p.309.

David Le Breton n'a pas manqué de faire remarquer que la simple fait de marcher a des vertus considérables car à travers une telle expérience corporelle, l'on apprend à bien écouter son corps, à évoluer dans l'espace pour célébrer sereinement la rencontre avec soi-même, les lieux et les autres. Marcher est, dès lors, un véritable exercice de liberté : « La marche est une expérience de liberté, une source inépuisable d'observations, de rêveries, une jouissance heureuse des chemins propices aux rencontres inattendues et aux surprises. <sup>1</sup>»

C'est justement pour cette raison que A. Djébar insiste pour que les femmes sortent, marchent afin qu'advienne « la maîtrise du regard et de l'espace.<sup>2</sup>» Car, pour bousculer l'ordre patriarcal, quoi que de mieux qu'un affront par un corps féminin qui se plaît à se mouvoir, un corps féminin qui fait face au voyeurisme mâle par sa visibilité mobile et insistante.

Nous l'avons bien compris, l'écrivaine fait du mouvement physique du personnage féminin un motif important pouvant asseoir une réflexion probante sur la ségrégation de l'espace au Maghreb. À notre sens, dans notre roman, un micro-récit mérite une attention particulière car il résume parfaitement cette problématique de l'enfermement féminin.

Il s'agit de l'histoire de Hania, la femme qui est qualifiée symboliquement par le texte par l'expression « celle qui s'en va<sup>3</sup> » En effet, habitant un HLM surpeuplé dans Alger, cette ancienne voisine d'Isma n'a pu oublier l'oasis de son enfance près de Biskra. Alourdie par une cinquième grossesse, elle demande à son mari de lui permettre, comme à chaque fois, d'aller dans son douar. Cependant, la belle famille refusant que Hania parte, celle-ci perd la voix. Ainsi, la voyant dans cet état, la belle-mère plaide pour qu'elle rejoigne sa famille, à l'oasis, le temps d'accoucher.

Ce retour parmi les siens ne tarde pas à faire sortir Hania de son mutisme. Plus encore, cette renaissance de la voix est accompagnée d'un retour de la femme à la gaîté et à la confiance en soi, un retour que l'espace ouvert qu'est l'oasis semble célébrer joyeusement :

---

<sup>1</sup> D. Le Breton, « Marche », dans *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano (dir.), Quadrige/PUF, Paris, 2007, p.545.

<sup>2</sup> Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 116.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.309.

(...) je quitte cette ville, je vais chez les miens ; je parle à peine là-bas, mais ma voix revient comme un filet, un tout petit filet. Surtout, j'accouche parmi mes sœurs, ma mère et ma tante à mon chevet. « Le septième jour, après avoir enfin présenté le petit au jour et lui avoir donné un prénom, nous dansons toute la nuit, sous les palmiers, près de l'oued ! Je revis ! Et le bébé est alors si beau, plein de vigueur. Je reviens confiante. Je chante chaque matin...<sup>1</sup>

Malheureusement, le retour vers le mari (en racontant son histoire à Isma, Hania n'appelle jamais son mari par son prénom, la seule désignation qui le signale, c'est le prénom « Lui <sup>2</sup>») se solde par une nouvelle grossesse impromptue. Ici, le corps de Hania se fait langage : la perte de la voix et les grossesses successives sont à interpréter comme un refus de la claustration car ils signifient le désir de sortir de la ville du confinement pour aller vers le village, lieu de liberté apaisante.

Il est intéressant de remarquer que ce refus devient plus radical quand Hania souhaite ne plus revenir vers son mari : « La prochaine fois, ce que je me souhaite, murmura-t-elle avec dureté, une bonne fausse couche, ou sinon rester là-bas, ne plus revenir vers Lui !<sup>3</sup> » Ce souhait est exaucé car la fausse couche survenue, Hania trouve la mort. Et étant enterrée à son village, elle réalise enfin un retour définitif à la terre de son enfance, terre échappant à l'autorité masculine. La ville surpeuplée qui est sous le joug du patriarcat et l'oasis, territoire portant en son sein les souvenirs heureux d'un corps libre, sont deux spatialités se chargeant de significations antithétiques justifiant ainsi la mobilité d'une femme à la recherche de la paix intérieure et du bonheur. Cette histoire émouvante nous raconte, donc, symboliquement comment la conquête spatiale est un besoin vital pour la femme. D'ailleurs, le récit ne nous montre-t-il pas comment une femme préfère mourir que de continuer à vivre dans la claustration (au sens spatial du terme) ?

En somme, dans un souci de dévoilement des inégalités entre le féminin et le masculin au Maghreb, l'écriture djebarienne problématise sciemment la relation entre corps et espace : en partant de réalités sociologiques et culturelles façonnant l'espace et ses représentations, l'écrivaine tente de dénoncer l'étouffement auquel est confronté le corps

---

<sup>1</sup> A. Djebar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.312.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

féminin dans une spatialité sous le joug d'un contrôle patriarcal constant. Aussi pour mettre en faillite la ségrégation de l'espace, Isma et bien d'autres personnages sont-ils constamment présentifiés comme des corps qui marchent à la recherche d'un ancrage spatial sécurisant, pérennisé et affranchi des conflits entre les sexes.

#### 4. Le traitement de l'espace chez Malika Mokeddem

Dans ce dernier mouvement du chapitre, nous allons nous intéresser à trois espaces significatifs (l'hôpital, le ksar et le désert) et à la mobilité/nomadisme du corps féminin.

##### 4.1 L'hôpital, lieu de l'oubli de soi

Dans *L'Interdite*, nombreuses sont les séquences qui ont pour cadre l'hôpital de Ain-Nekhla. En effet, après la mort de Yacine, aucun médecin ne s'est trouvé sur place pour les consultations quotidiennes. Dès lors, le maire demande à Sultana de remplacer Yacine dans ses fonctions pour un temps. Cette tâche nouvelle qui s'est présentée au néphrologue l'absorbe totalement car les salles d'attente étant combles, ses consultations se déroulent sans arrêt.

Quoique l'hôpital de Ain-Nekhla ne soit qu'un lieu d'exercice temporaire pour Sultana, il revêt pourtant un rôle thérapeutique, car l'acharnement à vouloir s'oublier dans la douleur des villageois dans un tel lieu est justifié par un désir de retrouver l'apaisement, de se réconcilier avec soi-même : « Les douleurs, les gémissements des autres m'apaisaient. <sup>1</sup> »

Cet espace n'a pourtant rien de sécurisant. Exorciser ses propres douleurs en s'immergeant corps et âme dans les maux des autres, c'est se condamner à jamais à une détresse irréductible. Dans le passage ci-dessous, la souffrance collective qui est rendue par l'image d'un charnier est plus qu'éloquente : la narratrice est tellement ébranlée par les corps misérables de ses compatriotes qui viennent désespérément chercher remède à la

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.184.



« gangrène du quotidien <sup>1</sup> », qu'elle a l'impression d'être atteinte au plus profond d'elle-même :

Je vois. Je pique. Je couds, je vois. Je pique. Je plâtre. Je vois. Je pique. J'incise.  
Le buvard de mon être boit. Quand ils sont tous partis. Le dard de leur mal est en moi, lancinant. Les relents de leur détresse étouffent l'atmosphère. Le cabinet me fait l'effet d'une fosse commune, surpeuplée. J'ouvre la fenêtre. Des âmes mortes s'échappent en fumée. <sup>2</sup>

Par ailleurs, ce lieu semble à l'image de l'indigence de la population locale. Effectivement, cette spatialité est caractérisée par la quasi absence de matériel médical, d'installations appropriées et de pénurie d'eau et de médicaments. Sultana va tenter d'ailleurs avec les moyens de bord qui s'offrent à elle dans cet endroit misérable, de soulager tant bien que mal les patients.

Dès lors, cet ancrage spatial temporaire qu'est l'hôpital dans notre roman, encourage un double regard : d'une part, un regard orienté vers soi-même, très attentif aux mouvements douloureux du corps et d'autre part, un regard tourné vers l'extérieur permettant, en témoin, de critiquer la précarité sévère de la communauté féminine, une précarité qui est désignée volontiers par le texte comme une « Koulchite <sup>3</sup> », une pathologie « symptomatique des séismes et de la détresse au féminin. <sup>4</sup> » Autrement dit, l'évolution de Sultana dans la spatialité de l'hôpital provoque la germination, ici et là dans le texte, de métadiscours sociologique voire même psychanalytique sur les mécanismes sociaux, économiques et politiques qui handicapent la société algérienne et assignent ainsi la femme au destin d'éternelle recluse.

La fonction de thérapeute que remplit Sultana dans le laboratoire de la détresse de la société algérienne qu'est l'hôpital de Ain-Nekhla, est, à cet effet, hautement symbolique car c'est bien une femme, ici, qui tente, par ses actions à portée humaniste, ses pensées les plus intimes et ses commentaires incisifs, la difficile mission de dénonciation.

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.183.

<sup>2</sup> Ibid., p.184.

<sup>3</sup> Ibid., p.183.

<sup>4</sup> Ibid.

Il est important de signaler, par ailleurs, que l'hôpital est un lieu fortement emblématique. En effet, en ce lieu Sultana a pu entamer ses premiers pas vers l'autonomisation : pendant l'adolescence, Sultana allait souvent à l'hôpital pour trouver refuge auprès de son médecin traitant, Paul Challes - qui la soignait de son anorexie sévère- et de sa femme Jeanne qui professait en tant que sage-femme. En fréquentant ce couple travaillant sans relâche à soulager la population locale, la jeune Sultana commençait à mieux supporter le poids de sa solitude :

Je me réfugiais auprès de Paul. Je rédigeais des ordonnances sous sa dictée. Je faisais des pansements sur ses indications. J'insistais sur ses directives auprès de patients dont je soupçonnais la négligence... Je me dissolvais dans l'intensité de son activité.<sup>1</sup>

#### 4.2 Le ksar

Dans notre roman, le ksar se forge comme l'un des lieux les plus importants concernant la corporéité traitée par la narration. En effet, le ksar est, pour reprendre les termes de G. Bachelard, « localisation des souvenirs »<sup>2</sup> : c'est dans sa « seule impasse<sup>3</sup> » que Sultana a vu le jour, mais c'est aussi à l'abri de ses murs que Sultana a vécu son enfance et son adolescence. Cette spatialité est donc chargée « de forces imaginaires<sup>4</sup> » à cause des souvenirs qu'elle charrie : souvent dans le roman, Sultana voit défiler devant ses yeux sa vie passée dans ce « cœur labyrinthique (de terre), ourlé de dunes, frangé de palmiers.<sup>5</sup> »

Cependant, en lisant la description de ce lieu mémoriel, on est loin de l'exotisme architectural des ksour que convoitent habituellement les touristes car ce village traditionnel de Ain-Nekhla est devenu un lieu agonisant soumis aux aléas du temps et à l'indifférence implacable des hommes :

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.60.

<sup>2</sup> Gaston, Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p.36.

<sup>3</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.11.

<sup>4</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.182.

<sup>5</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.12.

(...) je découvre une énorme bourgade. Elle a poussé comme une tumeur dans les flancs du ksar. Je ne connais pas ces rues qui s'offrent, nues, au sadisme du soleil. Le ksar manque à mes yeux. Les sinuosités de ses venelles capturaient des songes, abritaient les fuites et les mélancolies. Les entrelacs de lumière et d'ombre des passerelles et des terrasses, emboîtées, et les ocres des murs de terre, tressaient une harmonie. Maintenant ces constructions, en ruine avant même d'être achevées, étalent leurs fissures, leur chaos et leurs ordures, symboles de la laideur et de la stupidité des temps. <sup>1</sup>

Sachant d'ailleurs que le ksar a été depuis longtemps déserté par la population locale, Sultana décide de ne plus fouler le sol de ce lieu qui n'est plus qu'un « éboulis de mémoires<sup>2</sup> ».

Il est intéressant de remarquer que, dans notre roman, la redondance de l'idée du délabrement du ksar est très significative. Le corps saccagé du ksar fait écho au corps malheureux de Sultana. C'est carrément une projection de l'intime qui trouve dans la détérioration de l'espace du ksar une incarnation des blessures du passé. Dans le passage ci-dessus, Sultana dit à Vincent comment une partie d'elle –même qui est restée accrochée à cette spatialité dysphorique, lieu de l'éternel exil, ne cesse de la malmenier et de l'a renvoyée toujours vers le passé douloureux :

Oui, l'enfant que j'ai été et qui en veut à l'adulte de lui avoir survécu. Elle l'a reniée. Elle l'a répudiée. Elle l'a déshéritée et morcelée. Restée dans son ksar, elle y erre en rasant les murs avec des yeux éteints sur des ruminations sans issue, sans oubli. Cependant, elle ne manque pas de persécuter celle demeurée en vie. Elle la bride et la tient toute. Elle est son premier exil. <sup>3</sup>

Comme nous l'avons signalé précédemment au chapitre 2 (partie I), le ksar est littéralement et symboliquement le lieu de la marge. En effet, c'est dans l'une des maisons du ksar que Sultana a été irrémédiablement ébranlée par le meurtre de sa mère et le décès de sa petite sœur. C'est aussi dans les rues de ce village que Sultana devient l'interdite : étant victime d'une rumeur disant que sa famille est maudite, elle est rejetée et persécutée

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.33.

<sup>2</sup> Ibid., p.119.

<sup>3</sup> Ibid., p.151.

par les villageois. Le drame est tel que la petite fille décide de trainer derrière elle à l'aide d'une ficelle une boîte de conserve en guise de sonnaille pour l'avertir de toute approche humaine.

Bref, pour toutes ces raisons, le ksar représente la survivance d'un drame intérieur formant ainsi une béance qui signale le déchirement de la narratrice-personnage. Sultana ne se dirige-t-elle pas sous l'emprise du délire, à la fin du roman, vers ce lieu en ruines ? Que cherche-t-elle dans cet endroit à l'écart du monde sinon de retrouver cette partie d'elle-même qui a été écrasée par les fantômes du passé ?

### 4.3 Le désert

Le désert a depuis toujours nourri l'imaginaire littéraire de manière insistante. Sous l'emprise du mystère émanant des atmosphères désertiques, l'homme de lettres a été invité à goûter à une autre expérience du réel, une expérience qu'il s'est acharné d'ailleurs à vouloir peindre avec les mots pour essayer de figurer au mieux cette insoutenable attraction qu'exerce sur lui cet espace indicible se refusant obstinément à la représentation.

Si pour certains, le désert est synonyme de malaise et d'immensité absurde et cruelle, chez M. Mokeddem, cet espace incarne souvent des valeurs positives. En effet, M. Mokeddem a depuis toujours associé l'immensité et le vent du désert à l'expérience de la liberté : « Moi, l'attentive au sens des mots, celui de désert me résumait et me donnait envie de fuir.<sup>1</sup> » Plus encore, étant une descendante de nomades, l'écrivaine considère le désert comme lieu des racines et point d'attache identitaire.

Dans *L'Interdite*, le retour au village natal coïncide avec des retrouvailles chaleureuses avec l'espace désertique. Effectivement, dès l'approche du désert, le corps de Sultana est envahi d'une euphorie nostalgique ; elle sent, au vrai sens du terme, un son de flûte venant du désert proche couler en elle, faisant ainsi tendre tout son corps vers cette agréable rencontre : « Je colle mon ouïe à cette flûte ténue au fond de moi.<sup>2</sup> » C'est aussi par l'odorat que la jeune femme reçoit de plein fouet la chair ardente de l'espace désertique.

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *Mes Hommes*, Grasset, Paris, 2006, pp. 64-65.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.21.

Juste dans la vieille voiture du chauffeur qui l'a conduite au village de Ain-Nekhla, s'est infiltré un souffle de sable aux relents vivaces du désert : « L'odeur de ce sable, seul baiser d'accueil. Il est parfumé de cette herbe qui pétillait dans la soupe au blé concassé.<sup>1</sup> »

Cette euphorie qui est née d'un sentiment de fusion entre le corps et l'espace du désert n'est pas un fait nouveau. En effet, en revenant sur un souvenir de l'adolescence dans lequel Sultana se voit en train d'écouter le médecin Paul Challes lire des poèmes, la description du ressenti à ce moment-là fait état d'une osmose du corps et des attributs du désert (sable, vent, brindille morte, goutte d'écume...) :

(...) j'étais aspirée. J'étais le grain de sable qui, pris dans cette ivresse démesurée, vole et nargue les terres percluses du désert. J'étais la brindille morte qui se remet à chanter. J'étais la goutte d'écume emportée par le délire d'un typhon...<sup>2</sup>

Ici, la métaphore filée minéralise le corps au point d'établir un lien intime entre l'humain et la nature : l'appétit de l'ouïe étant happé par le plaisir, c'est tout le corps de l'adolescente qui est aspiré dans les entrailles du désert.

Cette interpénétration entre la corporéité et l'espace désertique se révèle porteur de message en rapport avec la dénonciation des dictats du patriarcat. En effet, le désert par les forces élémentaires qu'il recèle semble contenir le corps qui souffre pour le soulager les blessures qui lui sont infligées par le rejet des hommes. Sultana sentant ses « sens opprimés et confinés<sup>3</sup> » à cause de la société, ne peut trouver que refuge dans cet espace de néantisation symbolique de toute force oppressive.

L'importance du désert prend une dimension encore plus significative quand la narratrice-personnage se rend en voiture et en pleine nuit sur l'erg.<sup>4</sup> La force terrible du déchainement du vent désertique qui s'attaque à la voiture est décrite comme un anéantissement formidable du monde :

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.20.

<sup>2</sup> Ibid. p.62.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.195.

La voiture tressaute sur les cailloux du reg. Dans le désert, un véhicule n'est qu'un cafard (...) Mon pied qui accélère, accélère, n'y change rien. Collé à la vitre, le désert me darde, me nargue, son néant. Désert intégriste, macabre, qui fait le mort et attend l'orgasme rouge du vent (...) Les pierres, larmes des regs, désespoirs solides qui s'incrument dans le moindre empan de terre. Les pierres roulent et coulent sur le morne déploiement de l'éternité (...) Je tousse, crache du sable (...) Les gens ne sont que des poux qui parasitent le désert. Il se lave d'eux dans les transes d'Eole. Dans ce souffle céleste, le désert est une folie sublime à vivre, une mort joyeuse qui chevauche le monde. Gloire à ses rousses cavalcades.<sup>1</sup>

Le récit insiste le temps de plusieurs paragraphes à rapporter avec maints détails la rage destructrice du désert qui a pris pour cible même le corps insignifiant de Sultana. Engluée dans le vent, la jeune femme est prise d'assaut par le sable de tous parts. Cette mise en scène de la violence des éléments de la nature peut être interprétée comme la manifestation d'un profond malaise, d'un reflet d'un divorce radical que ressent la femme vis-à-vis de la société, d'autant plus que la suite du roman nous indique bien qu'il s'agissait d'un délire (Vincent a affirmé à Sultana qu'il n'a pas eu de vent de sable ce jour-là).

Tout le long de *L'Interdite*, donc, le désert constitue un espace à la fois déstabilisant par l'énergie formidable qu'il charrie et accueillant par les rêveries qu'il encourage. Les personnages ne peuvent jamais oublier sa présence tellement cette spatialité se déploie obstinément dans leur regard et participe ainsi à façonner leur présence diégétique. À notre sens, le personnage de *L'Interdite* le mieux présentifié par le désert est celui de la petite Dalila. Effectivement, la petite fille se rend très souvent sur l'erg et escalade une dune pour se livrer à des rêveries solitaires ; ce rituel sur lequel insiste souvent le roman interpelle et séduit les autres personnages (Yacine, Sultana et Vincent). D'ailleurs, toutes les rencontres qui se déroulent entre les personnages et la petite fille ont un seul point d'ancrage : une dune de l'erg.

Aux yeux de la petite fille, l'erg, par le fait même qu'il est « mer des rêves », incarne des valeurs contraires à celles que véhicule la communauté du village. Le regard, la pensée et le corps tout entier trouvent dans cette spatialité impérieuse un exutoire, une

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp.195-196.

liberté que jamais les lois patriarcales ne permettraient pour l'être féminin : quand elle veut échapper aux tensions familiales et au joug de ses frères, la petite fille se livre intensément à la contemplation du désert, une contemplation qui se forge comme fusion heureuse avec l'objet regardée. Dans un passage, elle déclare à Vincent :

(...) le sable, c'est pas de la terre. Le sable, y a du soleil dedans. Moi, je me dis que le sable, il est tombé du soleil. Il est pas de la terre. Le sable, il fait de la lumière et des étincelles. La terre, elle, elle fait que de la boue ou de la poussière. (...) Et aussi le sable, il bouge, il va partout même dans ta bouche et dans tes yeux fermés. La dune, elle se déplace. Elle change de forme. Des fois, elle est comme la poitrine d'une très très grosse maman, des fois comme son ventre. (...) Et puis il vole, le sable. Dans le vent, il va jusqu'au ciel. Il éteint le ciel. Dans le vent, il voyage, il crie, il pleure, il danse.<sup>1</sup>

Ici, l'isotopie du mouvement qui innerve la description du sable, des dunes et du vent montre bien la relation particulière unissant la petite Dalila au désert car avec une telle image, nous voyons bien comment, au regard de la petite fille, l'austérité aride des éléments désertiques laisse place à un univers accueillant et plein de vie.

#### 4.4 « La maladie de l'espace » ou le nomadisme du corps

Nous avons remarqué, depuis le début de notre travail, que la mobilité des personnages dans *L'Interdite* est d'une importance capitale. En effet, la mobilité du corps est à l'origine de l'intrigue du roman : le déplacement de Sultana et de Vincent vers Ain-Nekhla provoque des tensions diégétiques et fait progresser ainsi le récit. Et c'est précisément là que se situe le contre-discours mokeddemien : la mobilité des protagonistes vers d'autres espaces dans un souci de recherche de soi s'oppose à la stagnation qui semble caractériser l'esprit rétrograde des hommes du village.

Sultana est, par excellence, le prototype de l'être nomade. Elle transgresse, dans ses déambulations toujours insatisfaites, les frontières, les obstacles établis par l'autorité patriarcale. Elle a entamé cette mobilité qui se voulait à la fois corporelle et intellectuelle, d'abord, en quittant sa ville natale afin de suivre des études secondaires à Oran, puis, en

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp.100-101.

immigrant en France pour étudier la médecine et enfin en professant en tant que néphrologue à Montpellier. Et dès son retour à Ain-Nekhla, elle n'a pas hésité à faire valoir aux hommes son droit d'aller où bon lui semblait : en marchant à la tête du cortège funéraire de Yacine n'a-t-elle pas justement réaffirmer avec force son autonomisation, son détachement définitif par rapport au corps de la communauté ?

Cette marche de Sultana dans le cortège funéraire et l'attitude agressive<sup>1</sup> des hommes à la vue d'un tel affront venant d'une femme, rappelons-le, est une scène qui renseigne bien sur croyances et interdits qui pèsent sur la mobilité féminine au Maghreb. En effet, le corps-objet féminin, présumé immobile et asservi à une spatialité restreinte et codifiée par la séparation des sexes, est devenu, ici, par effraction, un corps hors normes et par conséquent, dangereux. Mernissi écrit à ce propos :

Une femme est toujours une intruse dans l'espace appartenant aux hommes puisqu'elle est un adversaire par définition. Une femme n'a pas le droit d'utiliser les espaces réservés aux hommes. Si elle y entre, elle trouble l'ordre établi et la tranquillité de l'esprit de l'homme. En réalité, le simple fait qu'elle se trouve là où elle ne devrait pas être constitue un acte d'agression.<sup>2</sup>

En s'interrogeant sur les mécanismes du dévoilement et par conséquent de la dénonciation mis en place dans le roman mokeddemien *Mes hommes*, Bendjelid Faouzia rappelle, à juste titre, qu'au nom de la *fitna* qu'incarne le corps féminin, au Maghreb, la femme est assignée à résidence surveillée de la sacralisation. Le confinement et l'occultation deviennent, alors, le sort inavoué qui lui est réservé afin de préserver l'intégrité de l'homme. Et de l'auteure d'ajouter que, justement, l'écriture de M. Mokeddem joue sur cette réalité de la réclusion féminine pour la contrebalancer par la

---

<sup>1</sup> Le cortège s'ébranle. Nous suivons, Khaled, Salah et moi. Dans le groupe de tête, un homme se retourne plusieurs fois. Le feu de ses yeux est sans équivoque. Il finit par rebrousser chemin et venir vers moi.

-C'est le maire, me souffle Khaled.

- Madame, tu peux pas venir ! C'est interdit !

(...) Salah m'entraîne avec lui. L'homme en reste coi. Nous le dépassons. Se ressaisissant, il nous emboîte aussitôt le pas en hurlant la *chahada* comme une imprécation vengeresse, un appel pressant à la colère divine que nous encourageons. M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.31.

<sup>2</sup> Fatima, Mernissi, *Sexe, idéologie, islam*, Paris, Tierce, 1983, p.165.



génération d'un récit prenant origine « dans un dévoilement délibéré des manquements à la norme.<sup>1</sup> »

Il est important de signaler que le nomadisme chez Sultana devient quasi obsessionnel. À maintes reprises, en monologuant avec elle-même, elle se sent tenaillée entre le désir de se sédentariser une fois pour toute auprès de l'homme qu'elle aime – « J'observe Salah et je me dis que ce retour au pays aurait pu être celui de l'amour retrouvé : Salah ou Vincent...<sup>2</sup> » - et l'envie incessante d'aller ailleurs pour satisfaire cette partie d'elle-même souffrant de « la maladie de l'espace<sup>3</sup> ».

D'autres personnages féminins de *L'Interdite* sont désignés comme étant nomades par la rébellion exprimée par leur corps qui est en mal d'espace : la petite Dalila et sa sœur Samia. Si la première est en perpétuelle recherche du mouvement et d'évasion à travers le rêve, « le plus grand des espaces » pour oublier son mal-être, son sentiment d'étrangeté, la seconde a tout quitté en Algérie pour retrouver une mobilité nomade en France pouvant la faire résister à la résignation : « Dans ses lettres, Samia, elle dit qu'elle marche tout le temps dans les rues. Il faut marcher pour le trouver, l'espace? Comme les nomades?<sup>4</sup> »

Ce nomadisme qui est symptomatique d'une relation problématique avec l'espace de la communauté est renforcé dans notre roman par la volubilité discursive qui est à son tour voyageuse en quête d'émancipation. Le discours de la petite Dalila constitue un bon exemple de cette parole que nous avons qualifiée, précédemment, de nerveuse. En effet, en vivant dans l'espoir d'une mobilité effective, la petite fille profère à l'intension des autres personnages (Sultana et Vincent), dans son innocence d'enfant malheureux, une parole de vérité explicitant la marginalité et les difficultés auxquelles est confrontée la femme dans le village. Ainsi, même si la petite fille ne réussit pas à atténuer la réalité de l'exil, l'autre peut, tout au moins, prendre conscience, à travers le dévoilement qu'encourage la

---

<sup>1</sup> Bendjelid, Faouzia, « Le dévoilement comme espace d'un discours féministe dans *Mes hommes*, roman autobiographique de Malika Mokeddem », dans *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, sous la direction de Robert Elbaz et Françoise Saquer-Sabin, L'Harmattan, Paris, 2014, pp. 86-87.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.185.

<sup>3</sup> Ibid., p.98.

<sup>4</sup> Ibid., p.56.

communication, du dur tribut de la soumission féminine. Dans le passage ci-dessous, c'est Sultana qui dialogue avec la petite Dalila :

- C'est quoi ton travail ?
- Je suis médecin.
- Comme Yacine.
- Oui. Nous avons fait une partie de nos études ensemble, Yacine et moi.
- Et ton père ?
- Je n'en ai pas.
- C'est pour ça que toi tu t'en fous, tu peux partir et revenir quand tu veux. Tu as personne qui veut te marier bessif et t'empêcher d'étudier et de marcher et trouver l'espace que tu veux. Pour que les filles puissent revenir, il faudrait, peut-être, que tous les pères et tous les garçons soient morts.
- Ses yeux, agrandis, me fixent sans ciller, sans me voir. Durant quelques instants, elle demeure tendue, tout à ses ruminations, à ses conflits intérieurs.
- C'est depuis que ta sœur ne vient plus que tu as de telles pensées ?
- C'est depuis que je suis toute petite (...) <sup>1</sup>

En somme, dans *L'Interdite*, l'espace est révélateur car est toujours rattaché au manque, à l'aliénation du corps. L'hôpital est justement un lieu qui témoigne d'une société livrée à elle-même, d'une société où la femme est enchaînée à une détresse intenable. Le ksar est aussi un lieu dysphorique qui est présentifiée à l'image d'un corps souffrant. Toutefois, le désert s'affirme comme spatialité émancipatrice par la force qu'il recèle. Cette spatialité hautement symbolique s'ouvre sur un ailleurs dynamique où le corps peut prétendre à une mobilité intellectuelle et physique qui vient désagrégier les frontières et les interdits. D'ailleurs, la mise en scène du nomadisme du corps chez notre écrivaine est une alternative aux dictats totalitaires visant à cantonner la mobilité du corps féminin dans une géographie carcérale.

### **Corps féminin, authenticité du regard et reconquête des espaces interdits**

L'écriture du regard dans notre corpus est intéressante sur bien des égards. Dans le texte français, le regard est dessiné comme insoumis car il se donne la liberté d'errer dans

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.136.

un champ visuel démesuré. Dans *L'Affamée*, l'activité visuelle est fortement commandée par un corps en détresse. Autrement dit, c'est tout le corps qui s'engage dans l'acte de voir. Aussi la saisie visuelle du monde et des autres est-elle architecturée au grès d'un exil sévère du corps : le corps dénonce son malaise sans vergogne. *Le Troisième corps* déroule lui aussi une vision totalitaire, utopique même, dans la mesure où l'accomplissement de l'union charnelle dans le troisième corps, corps de Androgyne primordial, mène la narratrice à profiter d'une acuité visuelle hors nature. C'est dire que la réalisation du Sujet féminin commence par l'affranchissement du sens le plus noble du corps, la vue.

Dans le corpus algérien, le regard est aussi hégémonique car les narratrices-personnages veulent « faire voir », mettre à nu le rapt de liberté dont les femmes sont victimes au Maghreb. Chez Djébar, la femme se fait présence par son regard, mieux encore, elle prend l'œil-caméra pour dénoncer publiquement des inégalités culturelles et sociales entre le féminin et le masculin. Regardeuse, donc, elle accapare le pouvoir de l'œil qui a été longtemps refusé aux femmes. Chez Mokeddem, le même regard dénonciateur agit dans la diégèse : Sultana se voit vue, perçue comme objet de désordre par les hommes du village. Aussi le lecteur est-il amené via le filtre des yeux de cette femme traquée des regards masculins à ressentir l'objectivation du corps et la violence misogyne qu'encourage l'intégrisme.

Un autre point commun entre nos deux textes est à relever : nos quatre écrivaines donnent une importance capitale au motif du regard désirant. En effet, de part et d'autre, la narration joue sur la mise en scène d'un œil féminin qui désire l'Autre. Il s'agit d'insister sur l'idée d'un corps jouissif au féminin où l'érotisation de la vision rappelle que la femme, elle aussi, détient la puissance de la jouissance. Il faut d'ailleurs signaler que de tout temps, la jouissance a été une affaire d'hommes car la société l'avait consacrée comme étant un privilège typiquement masculin. Et s'il arrive qu'une femme éprouve du plaisir et le revendique comme un droit, elle est vite taxée d'élément perturbateur de l'ordre. À ce propos, Marie-Hélène Seguin rappelle justement que « si la femme est associée à la sexualité, jamais elle n'a le droit d'éprouver le plaisir. Lorsqu'elle le fait, elle est jugée diabolique, perverse ou pécheresse.<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> Marie-Hélène, Seguin, *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truisme de Marie DARRIEUSSECQ et Clara et la pénombre de José Carlos SOMOZA*, Mémoire de Maitrise, 2011, p.16.

L'analyse a, toutefois, décelé un écart important entre les deux expressions littéraires que nous abordons ici : chez V. Leduc et H. Cixous, la narratrice-personnage est dotée d'une force visuelle lui faisant voir des choses défiant le vraisemblable auquel le lecteur est généralement habitué. En effet, dans *L'Affamée*, c'est le regard fantasmé, surgissant tantôt du délire et tantôt du rêve, qui monopolise l'agir d'une femme dans la détresse du désir. Aussi les mouvements intérieurs du corps affluent au dehors et fabriquent une vision irréaliste du monde et des autres. Une telle écriture met le lecteur au contact direct avec l'inconscient. Dans *Le Troisième corps*, l'écriture est plus audacieuse car des éléments mythico-religieux et oniriques pourvoient l'activité du regard d'une omniscience radicale, lieu par excellence de la transcendance du féminin, d'une élévation spirituelle qui permet symboliquement à la femme de jouir d'une liberté scopique comme celle que détenait l'Androgyne des origines.

Chez Djebbar et Mokeddem, par contre, l'écriture du regard ne déstabilise guère l'illusion réaliste, le but premier de ce procédé étant de représenter, le plus fidèlement possible, dans la diégèse un contexte social qui s'acharne à être défavorable à l'émancipation féminine. Autrement dit, pour dénoncer les tensions existant entre le féminin et le masculin au Maghreb, la plupart du temps, les écrivaines transcrivent un regard constamment aux prises avec la trame sociale et culturelle dans laquelle il évolue. C'est « le retour au référent », « le retour du réel vécu <sup>1</sup> » qui semble en fin de compte, être à l'origine d'un tel choix scripturaire.

Le même phénomène de la réappropriation du thème du regard en écriture est à noter au sujet de l'écriture de l'espace. Effectivement, les écrivaines françaises comme les écrivaines algériennes ont réussi symboliquement la reconquête de l'espace en dessinant des personnages en train de vivre une projection de leur subjectivité sur les lieux et l'environnement. Il s'agit d'un procédé qui entend l'affirmation de la relation symbiotique existant entre le corps féminin et la spatialité, entre le dedans et le dehors. Dans le texte français, l'érotisation de l'espace qui est une résultante d'un désir puissant d'une fusion apaisante avec la spatialité conduisant vers l'Autre, l'être aimé, génère une toponymie fantasmatique des plus déroutantes. La narratrice-personnage de *L'Affamée*, dans son

---

<sup>1</sup> Charles, Bonn, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action* n°7-8, Paris, Marsa Éditions, pp.201-204.

égarement déliriel, greffent sur les lieux réels (réduit, café, les rues de Paris) les mouvements, les soubresauts de son corps malheureux et insatisfait. Aussi des imageries invraisemblables peignent-elles des expériences spatiales à l'état brut, immédiates et éloignées de la culture.

Dans *Le Troisième corps*, c'est aussi le *dedans* qui se répand, s'incruste dans la spatialité. En effet, dans ses rêveries toujours en mouvement, la narratrice-personnage a l'impression d'investir une spatialité autre car les frontières toponymiques réelles et les limites du corps sont transcendées grâce à l'infraction imaginaire que suscite la mobilité intellectuelle qui est acquise grâce à l'émancipation du corps tout entier.

Dans le texte algérien, les lieux et l'environnement naturel influent sur le personnage féminin jusqu'à en devenir un prolongement de la corporéité de celui-ci. Dans *Vaste est la prison*, le hammam, spatialité charnelle par excellence, tisse avec l'intimité de la femme un lien puissant où l'érotisme revendique pour le corps une liberté conquérante loin de l'ingérence physique et symbolique de l'homme dominant. Dans *L'Interdite*, le désert est « l'immensité intime <sup>1</sup> » d'un corps féminin en quête incessante d'un ailleurs réconfortant. Cette spatialité et les éléments qui la constituent balayaient symboliquement par leur force formidable les carcans d'une société violente voulant vouer la femme à l'inertie des interdits spatiaux.

Une autre similitude entre les deux textes est à relever. De part et d'autre, beaucoup d'importance est accordée à la mobilité du personnage féminin. En effet, nos écrivaines font du mouvement un aspect dominant du corps féminin : le mouvement n'est pas une simple fonction sensori-motrice, mais la raison d'être du sujet féminin. Chez Violette Leduc, le corps en mal d'amour marche incessamment dans les rues et les lieux en espérant retrouver l'être aimé. Cette déambulation qui ne tarde pas à devenir délirienne indique la nécessité d'une libération du corps par le mouvement. Chez Hélène Cixous, c'est carrément la terre entière que la femme semble sillonner afin qu'advienne le sens, la rencontre avec l'Autre. Plus encore, la mobilité devient stellaire, cosmique car le corps est doté de nouvelles capacités motrices et intellectuelles prouvant que la femme n'est nullement un être inférieur, inactif et incapable.

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.169.

Dans le corpus algérien, la mobilité physique est loin d'être anodine. A. Djébar comme M. Mokeddem mettent en scène des marcheuses invétérées. Dans *Vaste est la prison*, c'est tout le corps d'Isma qui semble engagé dans les différentes échappées pédestres émaillant la trame. Un tel désir de mouvement montre bien que la femme agit par son corps contre les limitations toponymiques et géographiques qu'a instaurées la phallocratie. Dans *L'Interdite*, Sultana est plus téméraire : elle transgresse l'espace masculin en s'imposant aux regards des hommes par sa mobilité à la fois intellectuelle (réussite sociale et professionnelle) et physique. De plus, à la faveur de son nomadisme et celui des autres personnages féminins (la petite Dalila et sa sœur), s'effritent les imageries fallacieuses de L'Éternel féminin qui fabriquaient de la femme un être nuisible qu'il faudrait surveiller de très près afin de pérenniser l'ordre socioculturel.

Il est important, toutefois, de signaler que malgré les similitudes que nous avons repérées, nos deux textes divergent sur un point important. En effet, dans le texte français, le plus souvent, la spatialité diégétique se dessine comme floue et invraisemblable car ne renvoyant à aucun référent spatial réel. Dans *Le Troisième corps*, par le truchement de l'activité onirique, la spatialité à travers laquelle évoluent la narratrice-personnage et son amant s'affirme comme étant surréaliste, du côté de l'inconscient et donc refusant toute logique réaliste. Dans *L'Affamée*, la distorsion spatiale est flagrante car le délire déforme l'espace environnant pour en faire le gîte d'un imaginaire corporel et érotique encouragé par des hallucinations péremptoires. Dans ces deux romans le primat est donc donné à une mise en écriture d'une spatialité échappant à ces catégorisations phallocratiques de l'espace que la littérature traditionnelle se plaît à reproduire.

Chez A. Djébar et M. Mokeddem, le principe d'illusion réaliste et de vraisemblance est maintenu. L'ancrage spatial des personnages fonctionne comme un duplicata des lieux réels parce qu'il met à nu la ségrégation de l'espace telle qu'elle est pratiquée dans la société arabo-musulmane. La fonction référentielle de l'espace romanesque est ainsi conviée par la volonté de donner, dans l'écriture, une visibilité d'un contexte défavorable à la femme.

### Conclusion

À l'instar de l'écriture du corps à travers la paratextualité précédemment étudiée, la mise en écriture du regard et de l'espace dans notre corpus se démarque considérablement des motifs auxquels la littérature masculine nous a habitués. En effet, le premier chapitre a révélé que, contre « un féminin passif immuable<sup>1</sup> », les héroïnes dans nos deux textes, français et algérien, se détachent radicalement de l'héritage littéraire : V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem ne cherchent nullement à faire de l'écriture du corps, le support d'une quelconque idéologie phallogratique voulant faire de la femme-personnage une instance perceptive qui voit ce que l'homme voudrait qu'elle voit. Le regard féminin dont il est question ici implique une forme d'autorité perceptive qui se manifeste dans l'écriture par un afflux visuel important loin des restrictions culturelles et symboliques liées aux imageries de l'Éternel féminin.

Le second chapitre a confronté lui aussi cette idée d'une transgression féminine par le corps. En effet, les résultats d'analyse ont montré comment la dépossession abusive de la mobilité et de l'espace, que subit le corps féminin dans la représentation est mis en échec : V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem mettent en scène les actions de personnages féminins bénéficiant d'un espace diégétique non pas restreint et limité tel que l'on retrouve dans la littérature traditionnelle, mais imposant et riche, car les lieux mis en scène ne sont pas uniquement des décors abritant les schèmes de la pensée phallogratique, les configurations spatiales étriquées découlant de cette fameuse dichotomisation des territoires ( féminin/masculin, mobile/non mobile, privé/public, intérieur/ extérieur, bas/haut, fermé/ouvert...), mais le foyer à partir duquel s'échafaude une critique sévère désavouant les mécanismes d'annexion des espaces et de la mobilité féminine que la société perdure.

À présent, fort de cette idée d'une corporéité féminine émancipée à travers l'écriture, nous sommes conduits, dans la dernière partie de notre thèse, à interroger, d'une part,

---

<sup>1</sup> Vanessa, Gemis, « La biographie genrée : le *genre* au service du genre », dans *La question biographique en littérature*, 3/2008. <https://contextes.revues.org/2573?lang=fr>, consulté le 05/11/2017, à 14.50.

l'incidence du type de la réalité corporelle voulue en fiction sur les modalités de la présentification du personnage féminin et d'autre part, les procédés stylistiques les plus utilisés afin que le corps féminin en écriture puisse échapper au piège de son occultation par le langage littéraire traditionnel.



## **PARTIE III : POUR UNE PAROLE DIFFÉRENTE SUR LE CORPS**

Cette troisième partie constitue le dernier mouvement de notre thèse, elle se compose de deux chapitres. Le premier chapitre s'interrogera sur le personnage féminin. En effet, notre analyse de la paratextualité, du regard et de l'espace, a révélé une subtile différence entre le texte algérien et le texte français que nous analysons : si Violette Leduc et Hélène

Cixous travaillent l'écriture en sorte que le corps du personnage soit du côté d'un corps pulsionnel et rêvé, Assia Djébar et Malika Mokeddem choisissent, pour leur part, la mise en relief d'un corps-pour-les autres, d'un corps social. Du coup, partant de l'hypothèse de la corrélation entre le fait corporel visé en écriture et personnage, nous allons, dans ce chapitre, nous interroger sur les modalités d'incidence de la corporéité sur la fabrication du personnage féminin.

Pour mener à bien notre réflexion à ce sujet, nous allons opter pour une approche essentiellement sémiologique s'appuyant sur l'analyse de l'être et du faire. Plusieurs éléments seront, ainsi, pris en compte : le nom, le portait, le rôle thématique de sexué ou asexué et les actions. À ces éléments, s'ajouteront d'autres que la logique de l'analyse imposera au fur et à mesure : le problème de l'illusion réaliste, l'effet-personne et l'ancrage référentiel.

Par ailleurs, une autre approche sera sollicitée. Il s'agit de la poétique de la voix, laquelle s'appliquera à déterminer les mécanismes discursifs mis en place afin d'accorder une présence corporelle au personnage féminin.

Et par souci d'efficacité et de pertinence, nous procéderons au rapprochement comparatiste de nos deux textes à la fin de cette partie.

Le second chapitre, quant à lui, a pour objectif d'interroger les procédés stylistiques les plus marquants dans nos romans. Le discours dominant et le langage qu'il institutionnalise, ont toujours été perçus comme incommodants par les femmes qui écrivaient. Et même si, au XX siècle, les femmes, dans les sociétés phallogocratiques, ont eu plus de liberté d'expression scripturaire qu'avant, il ne reste pas moins, que les carences et la rigidité du langage ont constitué de véritables entraves à leur aspirations. En effet, écrire à partir du corps, requiert, pour elles, un remaniement radical des procédés d'écriture car, le langage stéréotypé n'offre que peu de possibilités stylistiques au déploiement « des effets de féminité <sup>1</sup> » que leur l'écriture voudrait absolument réaliser. Aussi ce chapitre

---

<sup>1</sup> « Hélène Cixous : lorsque je n'écris pas, c'est comme si j'étais morte », propos recueillis par Jean Louis de Rambures, *Le Monde*, 9/4/76.

s'intéressera-t-il au rôle qu'occupe l'identité sexuelle dans le choix de certaines stratégies d'écriture.

Pour mener une réflexion probante à propos de l'écriture proprement dite, nous allons faire appel essentiellement à la stylistique et à l'analyse du discours. Et dans une perspective comparatiste, nous allons essayer de rapprocher nos deux textes afin de dégager les liens de ressemblances et de dissemblances. Toutefois, il est à noter que cette partie obéira à d'autres impératifs d'analyse : pour plus de clarté et d'efficacité, nous procéderons aussi à la comparaison des écritures féminines à partir de chaque procédé d'écriture analysé.

Nous allons tenter, donc, de répondre aux questionnements suivants :

#### Chapitre I :

- Comment les personnages féminins se présentent-ils ?
- Quel faire leur incombe ?
- Comment la réalité corporelle qui leur est attachée les présente-t-elle ?
- Quels sont les mécanismes discursifs qui sont conviés pour la matérialisation de la voix ?
- Quelle est la marge de créativité et d'autonomie que recèle l'écriture du personnage féminin par rapport à la typification réaliste de la littérature traditionnelle ?
- L'écriture du personnage féminin est-elle la même dans les deux écritures féminines qui nous intéressent ici ?

#### Chapitre II :

- Quels sont les procédés travaillant à la féminisation du langage ?
- Comment le style se révèle-t-il chez nos écrivaines comme manifestation d'un rapport du corps aux mots ?
- Comment l'expérience scripturaire féminine réussit-elle à s'affranchir des manques du langage littéraire ?

### **Chapitre I : Quel personnage pour quel corps ?**

Ce chapitre vise à préciser la corrélation qui existe entre le corps et le personnage féminin qu'il définit. Il ne faut pas oublier que le corps romanesque est ce par quoi le

personnage existe et devient lisible pour le lecteur car il n'est pas seulement organique, déterminé par le portrait et l'habillement, mais également érotique, pulsionnel, fantasmé, vécu, vocal, social, etc. Mais, malgré l'importance capitale de cette pluralité du corps dans la construction du récit, celui qui écrit affiche une inaptitude à reconstituer la réalité corporelle en sa totalité<sup>1</sup>. Dès lors, suivant chaque motivation auctorielle, telle ou telle facette (ou fragment) du corps sera privilégiée, voire même célébrée. Nous allons, voir, donc, les modalités de présentification du personnage féminin au sein de notre corpus.

### 1. La traitement du personnage chez Violette Leduc

Nous allons commencer notre chapitre par l'analyse du roman leducien. Pour ce faire, nous traiterons deux points essentiels : d'une part, le personnage féminin subissant l'indétermination et d'autre part, le processus de l'intériorisation de la voix se produisant, essentiellement, pour contrer, à la fois, l'isolement du corps et le silence de l'être aimé.

#### 1.2 Le « je » androgyne

La bâtardise, la laideur et surtout le désamour de la mère sont autant de facteurs qui ont déterminé le sujet autobiographique de *L'Affamée*. Evoluant dans une économie narcissique dérégulée, la narratrice-personnage est dotée d'une identité sexuelle problématique. Aux antipodes de la beauté féminine désirable, le corps de celle qui dit « je » subit une déféminisation transparaissant en premier lieu à travers un système de onomastique très appauvri : aucun prénom de femme ne vient désigner le personnage afin de lui accorder une identité de genre, plus encore, quand celui-ci traque inlassablement un autre personnage déclaré, dès le départ, comme l'incarnation de la féminité par excellence : « Madame » dotée d'une beauté très féminine revoit à celle qui se refuse à la nomination, sa propre disgrâce, sa condition d'éternelle *affamée* sans nom patronymique. Ici le personnage est plus enclin à rappeler la bâtardise de Violette Leduc.

Cette dépossession que subit le « je » autobiographique dans notre roman peut s'expliquer aussi par le désir de se protéger du regard de l'autre. L'amour que voue Violette

---

Leduc à Simone de Beauvoir n'est pas un secret, mais la peur du dévoilement à travers l'écriture, a fait naître chez l'écrivaine un besoin incessant de cacher les personnages derrière les masques de l'anonymat.

Dans sa thèse *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, Mireille Brioude confirme cette hypothèse en affirmant que l'anonymat des personnages dans ce texte leducien n'est qu'un travestissement visant à traduire l'amour impossible, l'indifférence de Madame car « la personne (qu'incarne le pronom elle) est et restera à jamais inaccessible, la nommer serai la posséder. <sup>1</sup>»

Pour Anaïs Frantz<sup>2</sup>, c'est la pudeur que ressent Violette Leduc vis-à-vis de S. de Beauvoir, qui est à l'origine de l'effacement du « je » d'énonciation dans *L'Affamée*. Plus encore, ce sentiment innerve l'écriture jusqu'à en contaminer toutes les strates car c'est une performance d'un retrait pudique face à « Madame », elle-même pudique et discrète, qui se met en marche dès le premier geste scripturaire.

C'est, donc, dans cet anonymat brutal des personnages que le roman s'éloigne de toute attache référentielle. Et même si des personnages nouveaux surgissent, ici, et, là dans le récit, ce n'est que pour les engloutir vite dans un flou d'identité les écartant de toute référence au réel. En effet, pour remplacer une onomastique révélatrice, celle qui dit « je » se contente de désigner les personnages par les types qu'ils incarnent dans la diégèse : le patron du café, les deux femmes du café, l'ouvrier, le charbonnier, le vieillard, la concierge, l'ouvrier, les clients, le vendeur des jouets automatiques, etc.

Cette dénomination des personnages secondaires trouve sa cause logique dans le travail onirique et déliriel. Effectivement, surgissant subitement du monde fantasmatique, ces personnages n'ont qu'une existence brève les empêchant d'avoir une nomination en bonne et due forme. Ces inconnus de l'inconscient n'intéressent Violette Leduc que parce qu'ils sont le produit du ressassement de la faim charnelle d'un corps indésirable. Observons cet exemple :

---

<sup>1</sup> Mireille, Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, Rodopi, Amsterdam, 2000, p.51.

<sup>2</sup> Anaïs, Frantz, « Les retours de la pudeur : dans *L'Affamée* de Violette Leduc », *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010, p. 81-90. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/045619ar>, consulté le 12/03/2015 à 23.12.

Dans le métro, les trains, tous les trains roulent sur l'événement. Puis je plane avec l'événement. Un ouvrier dort allongé sur un banc de quai (...) L'ouvrier est couché sur le dos. Je m'allongerai sur lui, je poserai toutes mes lèvres sur lui, toutes mes lèvres seront nourries (...) Il a frissonné. Je me sauve dans la voiture, ma tête est à l'événement.<sup>1</sup>

Dans ce passage, prise d'un délire, la narratrice-personnage s'imagine approcher d'un ouvrier qu'elle ne connaît guère pour lui communiquer avec son corps un peu de chaleur humaine. Cet inconnu, dénommé l'ouvrier, est la figure du manque par excellence, par l'entremise duquel parvient à s'affirmer l'insatiabilité d'une femme esseulée.

Cet affaiblissement de l'effet du réel induit par l'absence du nom, est renforcé par la disposition d'un portait physique des plus insolites. En analysant le regard (page103), nous avons justement remarqué l'image incongrue que dessine la description du corps de la narratrice-personnage. Tantôt désignée comme « gueule<sup>2</sup> » d'un animal, tantôt comme un objet indésirable («un abat-jour invendable<sup>3</sup>»), le visage de celle qui dit « je » se désintègre. Car, cette déféminisation tend à faire de cette femme qui souffre un spécimen unique, hors de toute catégorisation sexuelle. Cette perte d'identité sexuelle, vécue à la faveur de la laideur contre-nature, va même se prolonger par un sentiment d'une perte encore plus tragique, celle de l'estime de soi, celle de sa propre humanité :

Tu le sais, personne n'a besoin de toi, ou bien crève-toi les yeux. Mets-toi en sang (...) Sers dans les restaurants, mange les assiettes sales, nettoie les chambres d'hôtel, couche-toi dans les draps qui conservent les érections (...) Ouvre les draps des maisons de passe, pose ta main sur toutes les taches, hume les poubelles, plonge tes bras dans leurs ordures. Je ne rattraperai pas le genre humain.<sup>4</sup>

Ici, dans une série interminable d'actions violentes contre le corps, la femme subit une dépossession de toute dignité. Aussi cette dépossession relègue-t-elle celle qui se flagelle intentionnellement au rang de *sous-femme* qui n'a pas encore pu « rattraper le genre

<sup>1</sup> Violette, Leduc, *L'Affamée*, Gallimard, Paris, pp.13-14.

<sup>2</sup> Ibid., p.20.

<sup>3</sup> Ibid., p.21.

<sup>4</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 182-183.

humain ». Il s'agit de montrer comment un corps déféminisé et insatisfait devient à fois exilé de lui-même et des autres.

Cette désintégration du personnage féminin œuvre, à l'instar des écritures contemporaines, à l'escamotage du modèle consacré du héros romanesque hérité des temps passés. Il faut savoir que l'Occident, depuis l'antiquité, est connu pour l'hypervalorisation dont font l'objet les figures de personnages incarnant la puissance, la gloire et les hautes valeurs. Todorov a bien résumé ce phénomène en disant que « sans récit qui le glorifie, le héros n'est plus un héros. <sup>1</sup> » Autrement dit, sans actions valorisantes pour le héros, celui-ci perd vite sa raison d'être.

Cependant, au XX siècle, le personnage qui était nanti des privilèges de la puissance au XIX siècle, s'est vu dépouillé au fur et à mesure de son aura de perfection. En fait, comme l'a si bien expliqué Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, une double méfiance a remis en cause le personnage traditionnel : « non seulement le romancier ne croit plus à ses personnages, mais aussi le lecteur de son côté n'arrive plus à y croire. <sup>2</sup> » Et l'auteure de continuer que ce discrédit va faire perdre irrémédiablement au personnage tous ses attributs et prérogatives (état civil, biens, vêtements et bien sûr son caractère) qui le préparaient à s'arroger abusivement le devant de la scène.

En refusant, donc, au personnage une identité de genre précise et des actions gratifiantes, Violette Leduc va justement perdurer cette méfiance qu'a eu les romanciers du XX siècle vis-à-vis du héros : dans un corps anonyme et malheureux, le personnage principal de *L'Affamée* ne peut que se muer en anti héros dont les actions sont le théâtre d'une véritable aliénation.

Cette aliénation se traduit principalement à travers la répétitivité des actions entreprises dans la diégèse. Certes, nous pouvons facilement reconstituer les expériences corporelles et le faire qui font de la narratrice-personnage un sujet, dans une quête amoureuse, au sens que donnent à ce terme les travaux sur le schéma actanciel, mais il ne reste pas moins, que cette répétitivité malade des actions (la fréquentation du « café de Madame », dîner ou

---

<sup>1</sup> Tzvetan, Todorov, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1994, p.53.

<sup>2</sup> Nathalie, Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, p.57.

déjeuner en compagnie de Madame, errer dans les rues, s'isoler dans le réduit...) exprime la détresse qu'éprouve un individu coincé dans un labyrinthe, un labyrinthe dans lequel on parcourt un interminable espace sans pour autant cesser de revenir au point de départ. Autrement dit, à force de ressasser « l'évènement » dans chaque action et de le tourner et le retourner dans tous les sens, l'histoire se perd dans sa propre circularité. Et l'objet de la quête amoureuse pour le quel le personnage se démène inlassablement ne sera jamais atteint.

## 2.2 De la volubilité intérieure à la recherche des autres en soi

À la faveur d'une focalisation interne poussée à l'extrême, *L'Affamée* peut être lu comme un long monologue intérieur. En effet, la performance continue du langage endophasique de la narratrice-personnage, offre une représentation d'une conscience en plein action, une énonciation d'une pensée-parole en train de se faire. Aussi le lecteur a-t-il « l'illusion d'être à l'intérieur d'un esprit » : il assiste au même moment que celle qui dit « je » à la lente et épouvantable détresse qui est ressentie face à l'indifférence de Madame et apprend, de cette façon, comment sont survenues les images délirielles et oniriques. Il s'agit d'abolir la distance qui pourrait éloigner le lecteur des événements racontés : le monologue intérieur est un lieu de contact efficient entre la conscience du lecteur et la conscience mise en scène. F. Van Rossum-Guyon nous rappelle justement les vertus du monologue intérieur : « On ne résume pas ce qui se passe dans la conscience de personnage mais on nous le montre « en représentant les processus psychologiques...précisément tels qu'ils existent aux différents niveaux de la conscience.<sup>1</sup> »

Ce discours silencieux répond surtout au désir impérieux d'une voix féminine espérant se soulager en se racontant. Plus encore, cette voix intérieure veut se faire entendre tel un cri strident cherchant à résonner fortement aux oreilles du lecteur en poussant à l'extrême le dévoilement de l'intimité d'une conscience sujette à toutes sortes de mouvements fantasmatiques. Ici, *L'Affamée* brosse une image authentique de ce qu'a été Violette Leduc. Ne pouvant plus supporter l'insoutenable solitude qu'elle vivait à cause de ses relations amoureuses ambigües et frustrantes, l'écrivaine est devenue très portée sur le ressassement et le dévoilement cru de son propre malaise. Ceux qui l'ont côtoyée rapportent, justement,

---

<sup>1</sup> Françoise, Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970, p.155.



comment elle se noyer interminablement dans ses ruminations verbales. C'est d'ailleurs, en refusant ses plaintes continuelles que Maurice Sachs lui a ordonné d'épancher ses malheurs en écrivant.

Par ailleurs, un autre motif est à l'origine de cette volubilité intérieure : pallier à l'incommunicabilité amoureuse. Effectivement, un simple regard sur le roman, révèle que les dialogues entre le personnage principal et Madame sont quasi absents : celle qui dit « je » rapporte plusieurs rencontres dans le café ou scènes de repas dans lesquelles l'échange entre les deux femmes est rarement détaillé (c'est souvent le discours narrativisé qui est instrumentalisé pour rapporter succinctement les paroles échangées). Cette faillite de la communication à la fois verbale et corporelle qui est suggérée très symboliquement dans l'énoncé « (...) entre moi et elle, il y a des files barbelés.<sup>1</sup> », justifie amplement l'exubérance de la voix intérieure : pour se libérer du silence pesant de l'être aimé, la voix empêchée s'adonne librement, loin des règles de bienséance de la communication, à des hallucinations préverbales où les sensations les plus désagréables sont appelées à s'exprimer.

Il est intéressant de remarquer que le mutisme invétéré<sup>2</sup> de Madame génère une autre forme de discursivité. En effet, lorsque « celle qui ne parle pas<sup>3</sup> » creuse encore plus le silence en annonçant son départ prochain, la narratrice-personnage continue d'entretenir un échange imaginaire et tacite avec elle. Dans le passage ci-dessous, dans un café, en attendant inlassablement une réaction verbale de la part de Madame qui s'obstine à lire à l'écart, celle qui dit « je » commence à délirer en enveloppant son objet du désir d'un flot de paroles intérieures :

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.78.

<sup>2</sup> Il est intéressant de remarquer qu'à défaut d'une parole effective, d'un échange satisfaisant avec Madame, la narratrice-personnage se contente des traces écrites de cette dernière. Un véritable fétichisme est dès lors nourri : la parole de l'être aimé, qu'elle parvienne sous forme de lettre ou de télégramme, tend à devenir un prolongement corporel de l'objet désiré. Aussi, voyons-nous celle qui dit « je » s'absorber dans une jouissance quasi charnelle en découvrant l'objet écrit venant tout droit de la destinataire récalcitrante : « La beauté est sur la table. Je vernirai sa lettre pliée en quatre. Je jouis de son écriture dont je ne distingue pas les mots. Je m'attache au quadrillé. Je l'ouvre avec une main. C'est plus lent (...) Je m'appuie contre le mur. Je jouis de la perspective de son écriture. Je me domine. Je jouis aussi de ma domination. » V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.24.

<sup>3</sup> Ibid., p.152.

Fermez votre revue Madame... Je vous offrirai un arbre (...) Vous lisez, vous mangez, vous respirez. Cela m'est insuffisant. Vous partirez pendant trois mois (...) Je n'aurai pas le droit de vous fleurir avec ma main, avec mes mots, avec mes yeux, avec mon sourire, avec mon impatience. Partez, Madame (...) Vous vous ennuyez Madame. Ne partez pas, Madame.<sup>1</sup>

Ici, même si la parole ne circule pas entre deux interlocuteurs, il ne reste pas moins que le langage endophasique prend les allures d'un dialogue : celle qui dit « je » ne cesse d'interpeller, d'impliquer Madame comme objet du discours en usant du pronom personnel « vous » et des temps du discours (présent de l'indicatif, futur simple et impératif). Parler, même si l'on n'est pas entendu, ce serait agir, non pas en femme indésirable, mais en femme capable de faire assujettir l'être aimé, même si cela ne se réalise que dans la fiction fantasmatique.

Il faut savoir que le personnage de Madame n'est pas le seul à bénéficier d'une telle performance de la voix de la part de celle qui dit « je » : d'autres personnages, dans « les exercices d'hallucination<sup>2</sup> », surtout, s'érigent comme figures de compensation à l'excès de souffrance et de solitude même si ces êtres imaginaires et fantasmés sont mandés pour ressasser encore plus les meurtrissures du corps.

Livreur, je suis à la fenêtre. Livreur, il faut venir. Retrouse tes manches. Arrive avec ton maillet (...) Je ne peux plus crier. Je te parle : enfonce ton tablier dans ma bouche. Enfonce jusqu'au cordon. Mon mal rebrousse chemin (...) Sers-moi. Démolis. Je suis meuble pourri. Fais sortir les clous (...) Ils tomberont du creux de mes épaules, de la paume de mes mains, de mes joues, car mes lèvres, mes mains, mes épaules sont cloués.<sup>3</sup>

Ici, comme partout ailleurs dans le roman, la compagnie du personnage anonyme, le temps d'un rêve ou d'un délire, constitue un exutoire. Les différentes injonctions adressées au livreur sont autant de signes de la puissante détresse voulant s'échapper du corps de celle qui souffre par la voix. Autrement dit, par la force du ton autoritaire de la femme, la parole se mue carrément en actes mutilateurs. C'est assurément vers l'idée de « martyr

---

<sup>1</sup> Ibid., p 160.

<sup>2</sup> Ibid., p 92.

<sup>3</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp.113-114.

d'amour<sup>1</sup>» que tend à nous montrer cette parole intérieure, parole nerveuse et rebelle exigeant à tout prix à être à l'image du corps martyrisé dont elle se fait le prolongement.

Cette autorité discursive induit une autre performance de la voix: le dédoublement. Effectivement, très souvent, dans *L'Affamée*, le monologue intérieur se déroule comme dialogique par l'implication d'une autre instance du discours, le pronom de la deuxième personne. Observons cet exemple :

J'ai besoin de la voir. Je m'attendris mais je marche violemment. « Bois. Crève dans la boisson. Tu n'es pas capable de ruiner ton corps. Si tu te découvrais avec l'œil d'un autre, tu creuserais un souterrain pour ressasser dedans (...) Tu m'obtiendras jamais de celle qui voyage un cil, un morceau d'ongle. Tu obtiendras encore un dîner, une soirée pendant laquelle elle s'ennuiera<sup>2</sup> (...) ».

Dans ce passage du discours direct mis en exergue par l'utilisation des guillemets, la parole intérieure s'affirme par et dans un commerce communicationnel où le moi de la narratrice-personnage s'instaure comme une instance énonciative, émettrice et réceptrice de sa propre parole.

Cette dédoublement du moi n'est pas imputable aux seuls mouvements déliriel et oniriques que subit cette femme esseulée. Tout être humain peut normalement et potentiellement être le siège d'une multitude de voix, d'une interlocution où la parole est amenée à circuler entre les différentes instances énonciatives d'un seul et même moi : « tout discours individuel suppose un échange. Il n'y a pas d'émetteur – sauf bien entendu, quand l'émetteur est un ivrogne ou un malade mental. »<sup>3</sup>

Autrement dit, à l'instar de la parole audible dans une communication effective entre deux interlocuteurs, la parole silencieuse est soumise, elle aussi, au phénomène du dialogisme. É. Benveniste a justement indiqué que tout le monologue intérieur doit être considéré comme étant dialogique dans la mesure où la parole est auto-adressée, partagée

<sup>1</sup> Colette, Trout Hall, *Violette Leduc : La mal-aimée*, Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 69.

<sup>2</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp.88-89.

<sup>3</sup> Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p.32.

entre un moi locuteur et un moi écouteur : « Le monologue doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale de l'énonciation. Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur. <sup>1</sup>»

Il faut savoir que Violette Leduc n'est pas la seule à faire diffracter le sujet parlant. D'autres écrivains ont adopté ce procédé afin de traduire la polymorphie de la voix pendant la performance du dire intérieur. Nathalie Sarraute, par exemple, a adopté le dédoublement de l'instance qui dit « je » en insérant des actants pronominaux, des allocutaires dans le tissu préverbal. Il s'agit bien là de transposer sur la scène de l'écriture, l'expérience de l'inconfort que ressent l'homme moderne face au monde silencieux qui l'entoure : la parole souterraine laisse libre cours à l'expression des tumultes sensibles, ces mouvements dits tropismiques se refusant à la nomination et constituant le moteur de toute relation avec l'autre. Que nous apprend l'écriture sarrautienne, en fin de compte, sinon que nous ne savons plus communiquer, ni traduire à travers le langage le non-dit qui nous tenaille, à chaque instant, au contact de l'autre ?

En somme, afin de donner une épaisseur conséquente au corps malheureux en écriture, avatar de son propre corps, Violette Leduc dessine un personnage féminin fuyant la représentation réaliste, difficile à catégoriser suivant les critères sexuels, identitaires du féminin. Plus encore, antihéros, le personnage leducien est pris dans un parcours labyrinthique où les actions réelles et fantasmatiques qu'il fournit l'éloignent du faire que développe l'univers romanesque traditionnel. Il s'agit de montrer comment le bannissement dans les torpeurs du corps amoureux, entraîne la femme fictionnelle à sa désintégration. Et dans cette entreprise, l'écrivaine fait sourdre une voix tombée directement de ce corps de femme, une voix extrêmement bavarde et si humaine car voulant exister à tout prix malgré la folie de la solitude et le mutisme obstiné de l'autre, en s'inventant dans et par la voix de l'autre en soi.

## 2. Le traitement du personnage féminin chez Hélène Cixous

---

<sup>1</sup> Emile, Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, L'Appareil formel de l'énonciation*, II, Gallimard, Paris, 1974, pp.85-86.

Cette deuxième partie du chapitre dédiée à l'analyse du personnage féminin chez Cixous, se déroulera en deux temps : d'une part, nous analyserons le personnage pronominal et le dépouillement de caractérisation qu'il subit, et d'autre part, les procédés discursifs mis en place pour donner de l'épaisseur à l'expérience de la voix de ce personnage atypique s'affirmant entre intériorité fantasmée et extériorité, lieu de performance de l'autre en soi.

### 2.1 Le « je » de l'entre-deux-sexes

H. Cixous a souvent reproché aux femmes qui écrivaient leur soumission aux modèles d'écriture prédéfinis par les hommes. Pour elle, l'écriture masculine a, de tout temps, travaillé à fossiliser les représentations du féminin à travers la fictionnalisation d'un personnage féminin à identité sexuelle figée et nombreuses sont les écrivaines qui ont perduré ce type de personnage en s'empêchant de voir en *la femme de papier* le sujet qu'elle pourrait représenter.

En partant, donc, de cette facticité du personnage féminin, Cixous mène une réflexion sur les modalités d'invention de la femme à travers la fiction. Dans cette entreprise, elle affirme que le personnage féminin doit être façonné en dehors de la différence sexuelle telle qu'elle est envisagée par la culture : la littérature peut réussir à récupérer la femme fictionnelle à condition que celle-ci porte en elle l'indécidable du genre, cette subjectivité plurielle naissant à l'intersection des deux sexes. Il s'agit de rendre justice au « corps innombrable<sup>1</sup> » de la femme en renversant la pensée phallogocentrique qui s'acharne à occulter l'idée que « l'être a plus d'une sexualité.<sup>2</sup> »

C'est donc à partir cette hypothèse de la polymorphie sexuelle de la femme que Cixous tente la « dépersonnalisation » du personnage féminin. En effet, dans *Le Troisième corps*, l'écrivaine ne prend guère le soin de fournir au lecteur les indices nécessaires à la

---

<sup>1</sup> Slama, Béatrice. « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution, dans *Littérature*, n°44, 1981, L'institution littéraire II, pp.51-71. [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_44\\_4\\_1361](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361), consulté le 02/03/2017, à 15.30.

<sup>2</sup> Cité dans « Il y a de la différence » : Hélène Cixous et la différence sexuelle. <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque...en.../3.Weltman.pdf>

constitution de la narratrice - personnage : l'âge et les objets métonymiques<sup>1</sup> caractérisant le corps ne sont jamais signalés. Seules les désinences en (-e) révèle qu'il s'agit bien d'un personnage de sexe féminin. Il n'est donc pas étonnant qu'aucune apparence corporelle sexuée n'est convoquée. Certes plusieurs scènes de relations sexuelles sont racontées, mais, jamais les rôles sexuels (mâle/femelle) ne sont clairement définis : la description des parties érogènes étant absente, le personnage féminin devient une enveloppe poreuse au creux duquel aucun marquage organiste du sexuel n'est possible.

Il est important de souligner aussi que l'effacement de la nomination plonge la voix qui dit « je » dans un anonymat le plus total. Aussi la constitution de l'individualité du personnage et l'ancrage socio-historique de la diégèse deviennent-ils difficiles à établir. Nous savons combien le dispositif onomastique d'un roman contribue pour beaucoup dans la fabrication de « l'effet-personne », ce processus à travers lequel l'illusion référentielle est suscitée (l'écrivain peut recourir à la nomination pour donner l'illusion que « le personnage est vivant<sup>2</sup> »). Dans le roman qui nous intéresse ici, faute de nom propre, la mission de la provocation de « l'effet-personne » est déléguée à un autre artifice, à savoir la focalisation interne (nous y reviendrons plus tard).

Philippe Hamon rappelle que «le monologue lyrique, ou l'autobiographie, peut se contenter d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité je/me/moi par exemple).<sup>3</sup> » Nous adhérons totalement à cette remarque : dans l'autobiographie, le lecteur sait pertinemment que l'auteur, le narrateur et le personnage ne sont qu'une seule et même personne. Dès lors, à la faveur du pacte autobiographique, l'absence de nomination ne peut en aucun cas perturber la lecture : en connaissant à l'avance le prénom et le nom patronymique de celui qui écrit, le lecteur peut, par déduction, reconstituer l'appareil onomastique concernant le narrateur-personnage.

---

<sup>1</sup> « Un objet métonymique est un accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps tout entier), lui confère une réalité implicite. Tout ce qui est vêtements, bijoux, armes, etc., que l'on porte sur soi, peut donc rentrer dans cette catégorie, pour peu que l'auteur en ait ainsi décidé. » Francis, Berthelot, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997, p.43.

<sup>2</sup> Vincent, Jouve, *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 68.

<sup>3</sup> Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Seuil, «Points », 1977, pp. 148-149.

Mais le recours à une telle explication ne peut nous éclairer au sujet de la narratrice autodiégétique qui nous intéresse ici, car Cixous refuse totalement que l'on considère ses premiers écrits comme étant autobiographiques. Certes, les écrits de l'écrivaine<sup>1</sup> recèlent beaucoup de souvenirs d'enfance, de renseignements importants sur le père et la mère, mais il ne reste pas moins que le travail de fonctionnalisation modifie considérablement la biographie. D'ailleurs, au début de son parcours littéraire, l'écrivaine n'hésite pas à faire dire à l'héroïne du roman, *Le Livre de Promethea*, que « l'autobiographie n'est qu'un genre littéraire. Ce n'est pas un genre vivant. C'est un genre jaloux, décepteur (...) »<sup>2</sup>

Un autre facteur place l'écrit cixousien à l'intersection des genres : lorsque la parole recueille en son sein le rêve et le déliriel, alors tout bascule du côté des formes incontrôlables de l'inconscient venant mettre en faillite les lois du genre romanesque. Certes, Cixous n'est pas la première à investir le rêve comme un matériau d'écriture, mais dans *Le Troisième corps*, l'acte même de narrer est parasité par les mouvements oniriques obligeant l'écriture à subir à la fois une instabilité sémantique et une faillite du référentiel (le référentiel étant une condition sin qua non de l'écriture autobiographique) renversant ainsi l'autobiographie traditionnelle. Aussi le lecteur est-il amené à explorer un récit de vie manqué, renversé, capable de provoquer, grâce l'immersion dans l'inconscient, une multitude de lectures toujours en mouvement. Ce n'ai pas pour rien, d'ailleurs, que Derrida se plaisait à désigner l'œuvre cixousienne comme un « objet littéraire non identifiable »<sup>3</sup>. L'écrivaine, elle-même, refuse la catégorisation générique du romanesque en faisant publier ses textes en tant que « fictions ». Le lecteur est ainsi prévenu, dès le premier contact avec le livre, qu'il est en présence d'une écriture n'obéissant guère à ses représentations codées de la littérature.

Il faut dire que pour Cixous l'autobiographie telle qu'elle est théorisée par la critique littéraire ne l'intéresse pas, car dans sa réflexion à elle, l'écriture de soi n'est qu'une « autre-biographie »<sup>4</sup> où le moi communique, converse avec l'autre, s'invente dans, et par l'autre en soi. Et, ici, elle se sent très proche de Montaigne, cet écrivain qui s'est représenté

---

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Livre de Promethea*, Gallimard, Paris, p. 27.

<sup>3</sup> Laura, Hughes, « Points d'attache : Derrida, Cixous », *Continents manuscrits*.  
<http://coma.revues.org/585> ; DOI : 10.4000/coma.585 consulté le 01 novembre 2016.

<sup>4</sup> Propos recueillis par Aliette, Armel, « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, no 409, mai 2002, p. 26

à travers ses écrits comme le siège d'une multitude de voix autres, d'un peuple d'étrangers venant séjourner en son moi pour lui faire prendre une pleine conscience de lui-même.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que, contrairement à la narratrice-personnage qui n'est jamais dénommée, les autres personnages profitent d'une abondance onomastique remarquable. L'être aimé bénéficie, par exemple, de différents noms tronqués et de surnoms : T.t., T.oi.t, Thot, Tristan. Cette richesse onomastique invite à un déchiffrement qui doit prendre en considération la complexité des rôles thématiques que remplit l'homme dans l'histoire : l'amant, le guide, l'éclaireur dans le savoir, l'enfant. Mais au lieu de décliner l'identité de ce personnage, la nomination excessive conduit le texte à sacrifier les effets de vraisemblance au nom d'effets symboliques plus importants. Effectivement, le nom est, ici, un « embrayeur d'intertextualité<sup>1</sup> » permettant à d'autres textes de dialoguer, d'interagir dans un même mouvement afin de renforcer la dimension symbolique du masculin incarnant pour la femme l'Autre salvateur.

Cette dépersonnalisation du « je »<sup>2</sup> qui passe par une *dé-sexuation*<sup>3</sup> envisage légitimement la possibilité de modeler à travers l'effort scripturaire le Sujet féminin. Loin de la typification réaliste des personnages encageant la femme dans des images stéréotypées de féminité soumise, s'érige, dans notre roman, une représentation d'une femme qui n'en est pas une, une représentation d'un « féminin-neutre<sup>4</sup> » se réalisant pleinement à travers le corps de l'amour. En étudiant l'écriture du motif du regard, nous avons eu l'occasion de remarquer justement comment la rencontre des deux corps des

<sup>1</sup> Bernard, Magné, *PERECOLLAGES 1981-1988*, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, 1998, p. 169.

<sup>2</sup> Cixous affirme que la grammaire ne rend guère justice à la femme car l'usage des pronoms personnels est abusif à l'encontre de la désignation du sujet : « Que deviendront le sujet, le pronom personnel, le pronom possessif lorsque la grammaire osera gaie ment ses métamorphoses [...] et révélera soudain une autre manière de connaître, de créer, de communiquer. Une métamorphose qui verra chaque être humain devenir plus qu'un individu ». Cité dans Bürger Christa, Bigot Martine, Le « moi » et le « nous » : Ingeborg Bachmann et sa rupture avec la modernité esthétique, dans *Les Cahiers du GRIF*, n°35, 1987, pp.31-42. [http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1987\\_num\\_35\\_1\\_1720](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1987_num_35_1_1720), consulté le 12/02/2017 à 15.30.

<sup>3</sup> Ce jeu de ce que nous avons appelé *dé-sexuation* est très palpable dans l'œuvre de Monique Wittig. En effet, en mettant en scène l'homosexualité, le pronom « je » du *Le Corps lesbien* (1973) se diffracte (« j/e ») dans l'excès, non pour mettre à mal le féminin, mais pour réinventer l'identité de genre, une identité considérée comme le siège de l'échange entre le « je » et le « tu », même si ce « tu » est du même sexe. Cette conception de l'identité insiste sur l'idée que le genre est instable et que la culture n'a jamais pris le soin d'examiner cette question de la polymorphie de la femme.

<sup>4</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.37.



amants, fait engendrer un « l'échange d'être <sup>1</sup> » où le pronom personnel « nous » vient souligner la fusion, cette capacité à investir et à sentir puissamment l'autre dans son propre courant de conscience: « T.t. dit que nous allons partir créer le monde, que nous allons tout découvrir en nous.<sup>2</sup> », « (...) en ce corps ( le troisième corps) nous sommes échangés jusqu'à l'extrémité de la ressemblance ; en ce corps nous nous traduisons. »<sup>3</sup>

Il va sans dire que cette implication du masculin dans la genèse de l'identité de genre chez la femme, s'accompagne d'une invite à d'autres identifications : outre celle que nous avons relevée au sujet de la narratrice et de T.t., d'autres voix sont convoquées à se confondre à celle de la narratrice : du troisième corps de Norbert et de la Gradiva et de celui de Jérónimo et de Josépha et en passant par celui de La Marquise d'O. et du Conte F, la voix qui dit « je » devient pluriel, éclaté, un masque abritant *l'histoire humaine* car l'adjonction de fragments d'histoire personnelle d'autres personnages, dans un même corps, fait naître une vocalité où « le moi est un peuple »<sup>4</sup>.

En commentant, donc, Jensen/Freud, Kleist et même *L'Ancien Testament*, Hélène Cixous révoque cette vision caduque qui s'acharne à considérer le sujet comme étant univoque. Comme Chantal Chawaf pour qui le personnage est un lieu de passage de l'individuel à l'universel, Cixous dépèce l'enveloppe du personnage féminin pour en faire une voix perméable à partir de laquelle va sourdre d'autres voix, d'autres expériences humaines des deux sexes. Chacun peut ainsi s'identifier à ce personnage, se reconnaître en lui, vivre la multiplicité qui le compose loin de la culture lui infligeant une identité figée et fallacieuse. Ces quelques lignes décrivent bien ce phénomène de la polymorphie du sujet féminin :

Mondial mon inconscient, mondial mon corps. Ce qui se passe à l'extérieur, se passe à l'intérieur. Je suis moi-même la terre, tout ce qui s'y passe, les vies qui m'y vivent sous mes formes différentes, le voyage, la voyageuse, le corps du voyage et l'esprit du voyage, et tout cela dans une

---

<sup>1</sup> Ibid., p.128.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p 215.

<sup>4</sup> Cité dans Michèle, Jung-Rozenfarb, « Les récits du Moi ou l'art de la transposition autour de l'écriture d'Hélène Cixous », *Revue française de psychanalyse*, 2008/5 Vol.72, pp.1699-1705. <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-5-page-1699.htm>, consulté le 22/10/2014.

telle souplesse que j'entre et je sors, je suis dans mon corps et mon corps est devant moi, je l'enveloppe et me contiens, on pourrait craindre de se perdre, mais cela n'arrive jamais, une de mes vies me ramène toujours à bon corps.<sup>1</sup>

Jamais donner d'avance, le personnage cixousien est toujours en construction, en éternel mouvement. Dépouillé de son état-civil, de son habillement, de son aspect physique sexué - qui faisant son heure de gloire au temps du Réaliste et du Naturalisme- , il lui reste que le faire de son corps pour exister, entre réalité et imaginaire des rêves et des fantasmes, loin du faire traditionnel où le personnage s'abimait dans des actions interminables et accessoires ( dans *Le Troisième corps*, au lieu de vaquer à des occupations quotidiennes, le personnage se réalise essentiellement à travers l'activité de la parole et du rêve) L'écrivaine se limite à l'observer évoluer et jamais il n'est question de l'affubler de trop de réalité comme c'était le cas de la vision dite balzacienne du personnage. Dans *Le journal des FM* A. Gide écrit : « Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir. <sup>2</sup>» En fait, c'est à chaque lecteur que revient le privilège de la construction du personnage. L'absence de caractérisation du féminin chez Cixous vise en premier lieu à l'optimisation de la liberté du lecteur, à l'implication de ce dernier dans le processus de la production de sens comme « co-créateur <sup>3</sup>» du texte où la femme fictionnelle pourrait prétendre à des images autres, des représentations se forgeant en dehors des types classiques de féminité.

Mais une telle déconstruction du personnage féminin a un autre objectif : dire l'indicible de la nature humaine. En effet, un personnage dans l'excès du réalisme est incapable de porter en lui la vie car, justement, « l'essentiel, dans la vie, n'est jamais exprimé. <sup>4</sup>» Il faut, donc, s'abstenir de livrer l'être de papier au lecteur tout en bloc, mais prendre le temps de retarder sa fabrication en disposant au fur et à mesure des traces, des fragments de sa présence, à l'image de la réalité qui est elle-même parcellaire et jamais

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Entre l'écriture*, Édit. Des femmes, Paris, 1986, p 53.

<sup>2</sup> Cité dans Alain, Cresciucci, « Le roman au XX<sup>e</sup> siècle : Dernières nouvelles du personnage », Université de Rouen.

lettres.ac-rouen.fr/francais/prog\_lyc\_fic/persrom/persroman20.pdf, consulté le 25/03/2017, à 00.00.

<sup>3</sup> Cité dans Alain, Cresciucci, « Le roman au XX<sup>e</sup> siècle : Dernières nouvelles du personnage », Université de Rouen.

lettres.ac-rouen.fr/francais/prog\_lyc\_fic/persrom/persroman20.pdf, consulté le 25/03/2017, à 00.00.

<sup>4</sup> François, Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1933, p. 190.

appréhendée dans sa totalité. Claude Simon a bien souligné ce phénomène en disant que « nous ne percevons de « la réalité » que des fragments, des bribes (...) <sup>1</sup>» Alors, au contact de la réalité dont on capte que des morceaux, le travail sur le personnage est une figuration de cet état de fait.

## 2.2 La voix émancipée ou la parole partagée

Nous l'avons bien compris, le foyer de la parole le plus dominant dans *Le Troisième corps* est celui du « je-femme ». Effectivement, outre le fait de rétrécir la distance qui pourrait éloigner le lecteur du vécu du corps, l'ancrage du point de vue dans la conscience de la femme participe pour beaucoup à la mise en scène d'un sujet parlant au féminin. Il ne faut pas oublier que de tout temps, l'enfermement dans le mutisme est considéré par la phallocratie comme moyen efficace pouvant brider la femme qui pourrait, à tout moment, semer le trouble dans l'ordre social en affirmant son « moi » en utilisant sa voix. C'est pour cette raison que la narration à la première personne est un acte transgressif dans la mesure où la femme y est appelée à s'exprimer de manière à être reconnue en tant que sujet, dans et par le langage : « cette voix représente le moi qui s'exprime, c'est clairement un aspect de la personnalité féminine qui trouble la société car s'émanciper en disant « moi, je » menace sûrement l'équilibre social fondé –en partie– sur le mutisme féminin. <sup>2</sup>»

Le « je » féminin étant refoulé par les hommes, Cixous dote, donc, la femme d'une autorité discursive puissante : en cherchant très loin les remous du corps, même ceux qui se terrent dans les espaces les plus reculés de l'inconscient, la voix féminine ose dévoiler à l'aide des mots ce qui résiste à la nomination. Du coup, ce voyage au cœur de l'indicible tend de plus en plus à se réaliser à travers le discours endophasique. Il s'agit bien, ici, de l'intériorisation de la voix mobilisée expressément pour traduire « le niveau intérieur » de l'être où les expériences humaines les plus difficiles à raconter peuvent enfin accéder à la réalité objective de l'écriture :

Le coup de hache a tranché nous. Je suis, ici, je n'ai qu'à regarder devant moi pour savoir ce que veut dire le mot distance (...) Je suis immense, je

<sup>1</sup> Claude, Simon, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, 22-28 janvier 1982, n°99, p.35-36.

<sup>2</sup> Eloïse Angela, Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, Nouvelles du Sud, Paris, 1991, p. 224.

suis monstrueuse, cette hache m'a démesurée. J'ai si peu d'être et tant de poids. Que ferais-je du soleil aujourd'hui, moi qui étincelle de douleur ? Tu perds ma vie. Tu traverses. Ce bord où tu me laisse ne borde rien. La séparation sépare.<sup>1</sup>

Ce fragment du discours direct libre qui vient juste après la narration à l'imparfait d'un cauchemar à travers lequel celle qui dit « je » se voit désespérément rejetée par la distance se creusant entre elle-même et son amant T.t., sur un chemin qu'ils parcouraient ensemble, lui en avant et elle loin derrière, signale par l'utilisation du présent de l'indicatif, des embrayeurs (je-moi-ici) et des phrases interrogatives, la mise en abyme du rêve, l'intimité d'une conscience en pleine agitation onirique. De plus, ce discours intérieur qui devient, très vite, polyphonique par l'interpellation de l'amant (« Tu perds ma vie. Tu traverses »), même si ce dernier est absent de l'échange, est une reproduction mimétique de la vie souterraine de tout chacun car, comme l'a si bien rappelé R. Jakobson, « tout discours individuel suppose un échange. Il n'y a pas d'émetteur – sauf bien entendu, quand l'émetteur est un ivrogne ou un malade mental. »<sup>2</sup>

Il est intéressant de remarquer que cette intériorisation de la voix fait que les dialogues se raréfient. Le plus souvent les paroles des autres personnages sont narrativisées, exception faite du personnage T.t. qui bénéficie d'une communication effective d'avec la femme. En effet, nombreux sont les passages déroulant un échange en bonne et due forme entre les amants : les paroles de la conversation qui sont exhibées par l'emploi des marques conventionnelles (les tirets indiquant les tours de parole et les blancs typographiques) montrent bien que deux voix sont en train d'interagir entre elles.

En analysant le dialogue romanesque, F. Berthelot signale que l'égalité<sup>3</sup> entre les personnages qui parlent entre eux n'est jamais parfaite car il suffit que les circonstances évoluent pour que le déséquilibre survienne entre les locuteurs (l'un est plus riche que l'autre, plus heureux, plus instruit, mieux habillé, etc.) Ajoutons que même la différence sexuelle peut jouer pour beaucoup dans l'apparition de cette inégalité. En effet, dans le système phallocratique, étant considérée comme inférieure, la femme n'est rarement sur le

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., pp.108-109.

<sup>2</sup> Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p.32.

<sup>3</sup> F. Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Éditions Nathan/HER, Paris, 2001, pp.19-20.

même pied d'égalité avec l'homme. L'homme voulant dominer par la parole détourne le dialogue de son véritable objectif à savoir l'échange communicationnel. Dans *Le Troisième corps*, la parole circulant entre les amants est non un exercice de domination entre les deux sexes, mais indice de la communion, du croisement des corps où l'amour triomphe magistralement des barrières linguistiques, culturelles, raciales et sexuelles :

Quels rapports y a-t-il entre nos langues ? Entre toutes nos langues ? Tu m'as croisée. Nos langues se sont croisées (...) Au croisement de nos langues il nous est venu un troisième corps, là où il n'y a pas de loi.<sup>1</sup>

Cette fusion des corps et des langues – langue à prendre à la fois comme système linguistique et organe de parole – est donc un lieu de l'émancipation tant espérée pour la femme. Effectivement, cette interpénétration des langues renvoie symboliquement au temps d'avant Babel où les hommes partageait pacifiquement le même idiome. Plus encore, cet entre-deux des langues est favorable à l'exercice d'une « parole qui ne couperait pas la parole mais délierait les langues <sup>2</sup> », c'est-à-dire, d'une parole à travers laquelle la femme est amenée à se réaliser en tant que sujet face à l'autre masculin qui accepte, enfin, que la voix féminine s'exprime librement en se mêlant à la sienne.

En somme, n'étant plus le moteur d'actions genrées, c'est-à-dire, d'actions liées aux attributs sexuelles, le personnage féminin dans *Le Troisième corps* est réduit à une voix pluriel constamment tournée vers l'intérieur du corps, résistant à la sexuaction, à la typification réaliste et dans cette entreprise, le référentiel, l'illusion du personnage en tant que personne et la diégèse sont mis en faillite. Le personnage est seulement son corps pulsionnel, imaginaire et rien d'autre, un récipient de paroles, un lieu de passage de la parole de l'autre masculin : « sa bouche est ma bouche, et nous parlons la même langue, la même langue se meut entre nous. <sup>3</sup> »

### 3. Le traitement du personnage chez Assia Djébar

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.110.

<sup>2</sup> Leclerc, Annie, *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974, p.11.

<sup>3</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.75.

Dans cette partie consacrée au roman *Vaste est la prison*, nous allons analyser la caractérisation et l'agir de la narratrice-personnage, pour ensuite, nous intéresser à la mise en voix de celle-ci à travers le commerce communicationnel qu'elle entreprend avec les autres voix féminines.

### 3.1 Un personnage féminin qui « essaie de vivre »

À la lumière de notre analyse du regard et de l'espace dans *Vaste est la prison*, il convient d'emblée de souligner encore une fois que chez Assia Djebar, l'écriture de la féminité se veut expression d'un regard critique convainquant d'une femme qui écrit sur sa société. En effet, la narratrice-personnage, dans cette entreprise, de par sa mobilité, son regard et son discours, est faite pour bousculer les types traditionnels du féminin que cultive l'ordre patriarcal au Maghreb.

C'est grâce à un « je » féminin profitant pleinement de son statut à la fois de personnage et d'émetteur d'une narration que l'un des stéréotypes de féminité les plus tenaces est neutralisé : la femme silencieuse. Effectivement, avec la narration à la première personne, c'est la voix féminine qui se trouve célébrée. Au Maghreb, dire « je » est haïssable et si c'est une femme qui le fait, l'acte est jugé plus grave encore. C'est pour cette raison que l'espace public est interdit aux femmes : il fallait trouver une organisation spatiale opérante pouvant éloigner le féminin des hommes afin d'éviter que la voix de la femme se fasse entendre. Même l'espace privée a été dédié à un tel dessein : l'homme se considérant comme supérieur n'engageant avec la femme (son épouse, sa sœur, sa mère, sa fille) aucun discours où celle-ci serait amenée à devenir son égal.

Le but de l'écrivaine est donc de doter la femme d'une tribune à partir de laquelle elle peut faire sourdre sa voix des profondeurs de son être, dire « je » ostensiblement contre le pouvoir oppressif des hommes. Annie Leclerc a justement rappelé comment les hommes ont fabriqué « une parole pour tous<sup>1</sup> » dans laquelle la parole féminine est vouée à la méconnaissance, formatée comme une parole masculine. Pour elle, tout appartient aux hommes. Ils se sont accaparaient tous les espaces du pouvoir discursif : « Qui parle dans les gros livres sages des bibliothèques ? Qui parle au Capitole ? Qui parle au temple ? Qui

---

<sup>1</sup> L. Annie, *Parole de femme*, op.cit., p.22.

parle à la tribune et qui parle dans les lois ? (...) Le monde est la parole de l'homme. <sup>1</sup>» Alors, pour échapper au silence rien de plus efficace qu'une voix féminine qui dit « je » en se racontant authentiquement, une voix réveillant, par le truchement de la focalisation interne, la mémoire du corps d'où elle émane afin de traduire le vécu douloureux, les joies, les espérances, l'amour...

C'est ensuite à un « je » doté d'un nom propre qu'un autre stéréotype de féminité est subverti : la femme anonyme. En effet, il s'agit de faire sortir de la gangue de l'anonymat la femme à travers un appareil onomastique à portée symbolique. En attribuant le prénom « Isma » à la narratrice-personnage de son roman, Djebbar a voulu reconnaître pour la femme une présence<sup>2</sup>, une identité loin de la déshumanisation que la société voudrait lui faire subir. Il ne faut pas oublier qu'au Maghreb, l'homme refuse souvent d'appeler sa femme par son prénom et pour la désigner, il utilise le terme « Femme » dépouillé de tout adjectif possessif pouvant trahir les liens de mariage qui les unit. Mais c'est surtout l'ascendant affectif et charnel de la femme que l'homme s'efforce de nier en évitant de nommer cette dernière.

Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, que le prénom « Isma » est formé à partir du mot « ism » qui veut dire littéralement en arabe « le prénom ». De plus, la volonté de l'homme de priver la femme d'une nomination se trouve, ici, mise en faillite, car, l'adjonction de la lettre « a » au mot « ism » colore ouvertement le prénom de la narratrice-personnage d'une identité de genre. Autrement dit, la féminisation du mot masculin « ism » vaut pour une affirmation d'une féminité assumée. Sous cette perspective, dire « je » de bout en bout du roman, se révèle être une manière de revendiquer une autonomisation où la femme qui s'exprime s'affranchit enfin de la *hchouma*, ce sentiment que la communauté a inculqué même aux hommes<sup>3</sup> pour les contraindre à refuser à la femme une nomination en bonne et due forme.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> « (...) l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel, [qui] suscite un effet immédiat d'individuation : il désigne une personne et une seule et semble donc indispensable à la création de tout personnage. »

Michel, Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Collection « thèmes & études », Paris, 2006, p. 35.

<sup>3</sup> Selon notre point de vue, la *hchouma* n'est pas un sentiment typiquement féminin, beaucoup d'hommes, au Maghreb, ont appris à éprouver ce sentiment face à des situations dans lesquelles intervient le féminin. Dans

Il est intéressant de remarquer que cette affirmation d'une identité au féminin dans notre roman s'accompagne d'un refus de nommer le masculin oppressif. Effectivement, à aucun moment du récit, Isma ne livre le prénom de son conjoint. « L'époux » est la seule dénomination qu'elle lui réserve pour le renvoyer exclusivement au statut légal de mari par lequel il agit. Ce déni d'accorder une nomination en bonne et due forme à l'époux revient à partager explicitement le même parler des femmes de la communauté qui nommaient entre elles leur mari « l'e'dou<sup>1</sup> ». Car, c'est bien des rapports de domination qu'il est question ici : « la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes<sup>2</sup> » qu'incarne la dénomination « L'époux » n'est que la trace d'un commerce relationnel où la femme s'insurge contre une supériorité mâle se voulant arbitraire.

C'est aussi par les situations de féminité réfractaires qu'investit la narratrice-personnage de notre roman que l'image stéréotypée de la femme réservée exclusivement à l'espace domestique est désactivée. Il s'agit à ce niveau d'analyse de s'intéresser à quelques situations à travers lesquelles l'héroïne réussit à rompre avec les convenances et les coutumes de sa société. Comme nous l'avons signalé plus haut, l'instruction et les activités professionnelles font profiter Isma, non seulement, d'une « marche » incessante, d'une mobilité salubre, mais aussi, d'un éloignement du drame du confinement féminin. D'ailleurs, le récit nous dit comment Isma profite dès le départ d'une maternité choisie. Stérile, elle adopte deux enfants et prend amoureusement soin d'eux. Elle qualifie volontiers les activités de la maternité comme des « distractions<sup>3</sup> ». D'ailleurs, nous voyons bien comment elle s'amuse à marcher sur la plage et faire du piano en compagnie de sa fille et comment elle prend le temps, après une journée éprouvante au travail, à regarder dormir ses enfants.

Les escapades entreprises avec l'Aimé, chez lui ou sur la plage, sont aussi déconstruction du type de la femme au foyer, de la femme qui a pour seules occupations

---

les milieux traditionnels, par exemple, discuter à propos de son épouse avec les autres hommes est une honte. Et si l'on vient à nommer les individus féminins de la famille, on use généralement d'appellations strictement codifiées. Dès lors, non seulement l'épouse est dénommée *hurma* (le mot *hurma* vient du mot *haram*), mais aussi, on utilise l'expression *hachake* - qui veut dire « à Dieu ne plaise ! »- pour s'excuser après de l'interlocuteur d'avoir eu à entendre parler d'elle.

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 14.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.77.



les besognes domestiques. D'ailleurs, le texte travaille sur cette opposition qui existe entre le personnage principal et les autres personnages féminins qui sont pour la plupart des esclaves du foyer. Entre une progéniture nombreuse et les exigences d'une vie conjugale difficile, la grand-mère d'Isma, Hania et bien d'autres femmes encore, s'oublie dans la souffrance, dans la désespérance de leur corps. Et même si Isma nous est présentée au départ, comme une femme malheureuse à cause d'une passion clandestine vouée à L'Aimé et d'un mariage devenu décevant, il nous reste pas moins, que l'histoire nous dit comment cette femme opiniâtre décide de divorcer et d'oublier la fâcheuse passion afin de reconstruire sa vie ailleurs, en France. Mais, il faut le dire, chez Isma un sentiment d'une demi-émancipation persiste toujours : se sentant le siège de la souffrance des autres femmes, elle reste imprégnée d'une interminable insatisfaction.

Or j'ai rêvé ma vie, ivre d'espace et de mouvement ; j'ai dansé ma petite vie d'odalisque sortie définitivement du cadre, au moins jusqu'à l'âge de quarante ans... Et depuis ? Entre ombre et soleil, entre ma liberté vulnérable et l'entravement des femmes de « chez moi », sur la frontière et le tranchant d'une terre amère et vorace, je zigzague. Je m'essaie à vivre, c'est-à-dire à regarder, un œil grand ouvert vers le ciel, quelquefois vers les autres, l'autre œil tourné en moi, de plus en plus en arrière, jusqu'à retrouver les processions funèbres d'hier, d'avant-hier...<sup>1</sup>

Enfin, c'est par le truchement de ce malaise tenace que le corps de la narratrice-personnage s'érige à contre-courant des imageries de l'Éternel féminin. Effectivement, la féminité d'Isma n'est pas le fait d'une érotisation inutile du corps charnel (le corps d'Isma est rarement décrit), mais plutôt les effets d'un corps extrêmement réceptif aux joies et aux peines de l'autre. Plus encore, la femme se dessine comme palimpseste par le fait même que son corps abrite non seulement sa propre mémoire, mais également la mémoire collective. C'est à n'en pas douter par l'écoute attentive qu'Isma arrive à témoigner, à mettre en mots l'innommable de sa propre histoire et celle des femmes. Dans le passage ci-dessous, nous voyons bien comme l'image du corps est présentée comme dysphorique sous le faix des voix malheureuses qu'Isma veut expulser afin qu'advienne le soulagement :

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 313.

Je ne crie pas, je suis le cri. Tout ce chemin ouvert cerne la débâcle de la fête guerrière d'hier, de l'horreur indicible d'aujourd'hui. Hier encore, lorsque ma joie au soleil fusait, au-dessus de ma tête aussitôt des épées s'entrecroisaient, poussières d'étoiles filantes dans la nuit immémoriale...<sup>1</sup>

Ce devoir d'exorciser les voix féminines du silence par l'entremise du corps, est soutenu d'une intention de vérité : Djébar entend présenter, à travers la mise en scène d'un corps féminin capable d'une grande réceptivité, non pas une quelconque pastiche du réel, mais une représentation fidèle au référent qu'elle vise. Il s'agit du dévoilement des injustices de la phallogocratie perpétrées vis-à-vis du féminin, lequel n'est envisageable qu'à la condition de la construction vraisemblable et familière d'un personnage attentif à ce qui se déroule autour de lui, d'un personnage féminin authentique pris dans son milieu ingrat et décevant.

### 3.2 Pour sa voix et celle des autres

Chez Assia Djébar, la représentation de la voix est constitutive de la représentation du corps. De fait, selon l'optique de l'écrivaine, la textualité doit réserver un espace conséquent à la performance de la voix. C'est ainsi que, dans *Vaste est la prison*, les dialogues se font nombreux afin de mettre en scène l'échange entre la narratrice autodiégétique et les autres personnages : en quête d'un espace où donner à entendre le corps féminin, Djébar opte pour une plurivocalité, le plus souvent, exclusivement féminine à travers l'insertion de séquences dialoguées dans le récit. Cela ne veut pas dire, toutefois, que la voix du personnage masculin est frappée d'ostracisme. En examinant de près l'intervention de l'aimé dans la diégèse, nous voyons bien qu'Isma se montre très sensible, à la fois, aux dures et aux inflexions de la voix de ce personnage.

Il répétait, en grommelant à demi : « Vous êtes venue ! » Sa voix, je l'entends encore, avec un léger poids de somnolence, un rien de nostalgie (...) La vibration attristée, presque désabusée, de sa voix basse de malade

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 339.

(certes il se saoulait probablement seulement de jazz, durant ses nuits blanches). Voix d'insomnie ou de fièvre...<sup>1</sup>

Mais, à part l' Aimé, les autres personnages masculins sont rarement présentés comme des sujets parlants et c'est le plus souvent par l'entremise du discours narrativisé ou des propos brefs rapportés dans le style du discours direct que leur performance verbale est signalée. C'est peut-être, l'effet du privilège accordé à la voix féminine qui fait que la voix masculine se trouve sollicitée qu'occasionnellement dans le récit. C'est peut-être aussi, pour insister sur l'échec communicationnel entre la femme et l'homme, que le récit s'abstient de faire entendre directement le masculin.

C'est, donc, par la plurivocalité féminine que notre roman affirme les prises de position auctorielles. Effectivement, l'écriture de la pluralité des voix féminines est un moyen pour témoigner de la nécessité de permettre à la femme d'accéder à l'émancipation. Nous avons déjà montré qu'un tel projet est annoncé à travers le dispositif paratextuel : le paratexte insiste sur l'idée de la récupération des voix féminines à travers la reconquête de la langue perdue, cette langue du corps pouvant restituer au féminin sa voix, mais pas n'importe laquelle, car la voix dont s'agit, ici, est celle du produit de la sororité : Examinons cet exemple :

(...) ah, traverser seulement deux ruelles de la ville ancienne, pour retrouver auprès de cette tante aux yeux verts, au visage aigu, à la haute taille et à la maigreur à la fois fruste et racée, tout l'amour du monde ! Elle m'enlaçait, elle m'accueillait avec d'inlassables effusions. Surtout, elle m'interpellait à tout propos : « Ô fille de mon frère ! » commençait-elle. Ce ton était chargé d'une telle tendresse que sa voix me poursuit encore aujourd'hui, comme si, de la langue maternelle, la vibration secrète avait besoin, pour m'atteindre, de passer par l'amour d'une sœur... Ai-je dit « langue maternelle », alors que je devrais évoquer cet écho sororal, ou son chavirement <sup>2</sup>!

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 29.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 304.

Ces quelques lignes sont fondamentales car elles renseignent sur la corrélation existant entre la voix de la femme et l'amour : la voix de la parente étant le véhicule de la langue maternelle, elle devient expression de la sororité pour Isma, ce sentiment capable, par-delà les espaces d'enfermement et les générations, d'unir les femmes dans une sécurité durable. La voix-femme est dès lors celle qui reconforte et qui compatit et qui panse les blessures.

En écouteuse attentive, donc, Isma récolte au fil de son parcours diégétique les voix féminines. Aussi les femmes émettrices de la parole peuvent le temps d'un échange avec elle, se transformer, à leur tour, en narratrices<sup>1</sup>. C'est grâce, d'ailleurs, à ce procédé qu'est mise en exergue l'idée de la réalisation linguistique dénonciatrice de la voix féminine. Le dialogue se déroulant entre Isma et la tante maternelle, au sujet de la grand-mère qui a été mariée à l'âge de quatorze ans à un vieillard septuagénaire, constitue un exemple pertinent : en racontant avec maints détails l'histoire de sa propre mère Fatima, la tante laisse libre cours à son amertume, à son indignation face à cette communauté qui a permis à une « fillette de quatorze ans d'être emportée pour la nuit de noces entre (...) les bras glacés du presque-cadavre. <sup>2</sup>» Et constat intéressant, elle éprouve, malgré que trois quart de siècle soient passés depuis ce drame, la même souffrance de la petite fille, comme si le sentiment de sororité a permis à la femme qu'elle est, de s'identifier au corps malheureux de sa mère et d'en devenir, le temps d'un dialogue avec sa nièce, le prolongement et la réincarnation.

Ce sentiment de sororité, Isma le ressent aussi. « Ecorchée » comme l'est la tante en déroulant les événements de cette « première destinée », Isma laisse sa voix intérieure se délier et imagine, à son tour, le déroulement des noces de son aïeule. Ce récit exécuté en focalisation zéro, permet à la narratrice de livrer l'intériorité de chacun de ces personnages surgie de la mémoire familiale sans fard et de donner plus de vigueur à son ton ironique voulant dénoncer le vécu douloureux des femmes :

---

<sup>1</sup> Selon Francis Berthelot, la transmission d'informations via le dialogue entre les personnages travaille le roman sur deux niveaux :

« - au niveau extradiégétique, elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit (ou non) lui-même ;  
- au niveau intradiégétique, elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne. »

F, Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, op.cit., p.38.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 208.

Fatima sent son cœur s'arrêter, son corps d'un coup froidir. Elle garde les paupières baissées, lorsque l'homme – son maître – soulève, des doigts, la voilette, approche son visage gris des yeux de la jeune mariée... Sa main tâtonne, frôle les pommettes, les yeux de Fatima qui, lentement enfin, regarde. Soliman, humble, la voix émue, murmure :

— Un don de Dieu, ma fille !... de Dieu !

Puis, selon la coutume, il va, au coin de la longue pièce, commencer sa prière : tout tremblant, supplier Dieu que lui soit donnée la puissance – il répète le terme, à la fin de son invocation – de pouvoir « jouir des présents de Dieu !<sup>1</sup>»

Ici, la distanciation ironique est fortement palpable par la caractérisation de Soliman : les adjectifs « humble », « émue », « tremblant » sont pris en mention afin d'exprimer le ridicule d'une union oppressive. De plus, en restituant fidèlement les paroles de l'homme, Isma exprime savamment son indignation, car, cette scène se déroulant entre la petite fille terrorisée et ce vieillard, est caricaturée, marquée comme déplacée par le discours même de ce dernier. Les énoncés « Un don de Dieu, ma fille ! » et « jouir des présents de Dieu ! » connotent une cupidité charnelle se voulant méritée car présumée don de Dieu.

Il est intéressant de remarquer que cette voix voulant ressusciter le passé pour mieux analyser les enfermements du présent (en quittant son mari, Isma se reconnaît de plus en plus dans les femmes de sa famille d'hier, qui ont été victimes de la loi du père), agit aussi comme moyen de compréhension de soi et de l'autre masculin. Le dialogue intérieur se déroulant entre elle-même et sa grand-mère morte depuis longtemps constitue un bel exemple. Effectivement, après avoir subi la fuite de l'aimé face à son mari, dans un cabaret, Isma s'interroge longuement sur « qu'est-ce qu'un homme ?<sup>2</sup> », en faisant parler sa défunte aïeule. La figure de la prosopopée qui donne une voix à ce qui n'en a pas, accorde le statut d'interlocutrice à la grand-mère et fait prendre conscience aigüe à la narratrice-personnage que toutes les femmes souffrent de la lâcheté des hommes. C'est là une chose à admettre : tant que l'amour que voue l'homme à la femme est égoïste, instable,

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p.210.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 104.

jamais celle-ci n'accédera à la sérénité éternelle, cette « sakina » faisant de l'homme et la femme des êtres égaux :

Tu dis : “ notre lot présent, ne plus rencontrer d'hommes ! ne plus avoir affaire à des hommes ! ”... Moi, ce n'est pas là mon affaire : moi, j'aime. J'aime et je me suis crue, non pas coupable, mais malade. Non point parce qu'il y avait l'époux dont il me fallait m'écarter, dont en fait je découvrais que je m'étais depuis longtemps écartée ! Non ! (...) Est-ce de cette langueur-là, sinon de ton amertume, que je dois guérir, ô aïeule (...) désespérément l'amant auprès de qui, certes faire l'amour des nuits et des nuits, mais surtout, mais en fin de compte, mourir auprès de lui, avant ou après lui, le rejoindre en terre, gésir en lui éternellement), ô aïeule au visage enfoui en terre et que, plus probablement, je rejoindrai faute de cet amour final, de cette passion jusqu'à la mort que je quête.<sup>1</sup>

Dans ce passage, il est important de retenir l'idée que la voix féminine n'est jamais étale, insignifiante, incapable d'interroger les réalités du monde. Bien au contraire, grâce à l'écriture djebarienne qui la porte, elle s'affirme comme expression orale de la pensée, preuve irréfutable de l'intelligence féminine. Sujet pensant et sujet parlant, la femme fictionnelle, chez Djébar fait entendre, donc, sa voix se produisant entre le dedans et le dehors, entre l'intérieur du corps et le monde extérieur, entre mémoire individuelle et mémoire collective.

En somme, dans *Vaste est la prison*, ce qui prévaut, c'est établir une proximité signifiante entre le monde du personnage et la société réelle que le lecteur connaît déjà. C'est d'abord, par des marques identitaires arabo-musulmanes (une identité de genre bien déterminée et un nom propre à consonance arabe) que le personnage féminin se décline. C'est ensuite, par un faire réfractaire (maternité choisie, liberté du corps réalisée à travers la mobilité et les activités professionnelles) que situations de féminité auxquelles la femme est assujettie dans la société maghrébine (maternité forcée, femme au foyer, femme inculte et ménagère ...), sont mis en faillite. C'est enfin, par la mise en scène de la voix féminine en constant échange, à la fois, avec elle-même (par le truchement du langage endophasique) et avec les autres femmes de la communauté (par le truchement du

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 105.

dialogue) que la réalité douloureuse du silence imposé au féminin dans la société maghrébine, est mise en exergue. Djébar fait dire à Sarah, un personnage de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, des paroles pertinentes montrant comment la femme peut échapper à l'enfermement de la voix :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !... La femme-regard et la femme-voix.<sup>1</sup>

#### 4. Le traitement du personnage chez Malika Mokeddem

Dans ce dernier mouvement de notre chapitre, nous allons nous intéresser aux procédés permettant de donner une présence à la fois diégétique et discursive au personnage féminin dans *L'Interdite*.

##### 4.1 Pour un personnage rebelle

Refusant catégoriquement les relations de pouvoir et de domination dans lesquelles la femme est empêtrée, Mokeddem instrumentalise le nom propre pour impulser un discours contestataire sur la société maghrébine. Comme l'a si bien signalé Barthes, l'appareil onomastique a une réelle incidence sur l'écriture car « si (...) le nom propre est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir.<sup>2</sup> » Mokeddem a donc bien compris à la fois la charge sémantique et symbolique que la nomination des personnages est susceptible de porter. La narratrice-personnage de *L'Interdite*, dès le seul du livre (à travers les différents intertitres), porte un prénom hautement révélateur, Sultana.

Le prénom Sultana signifiant en arabe l'épouse du Sultan (ou sa favorite), invertit la femme qui le porte, d'un rôle et d'un destin. Dans le monde arabo-musulman, avant d'être

<sup>1</sup> A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 1980, p.60.

<sup>2</sup> Roland, Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p. 125.

un titre et un rang social, une Sultane est perçue, d'abord, comme une femme libre, c'est-à-dire, comme une femme non assujettie à un pouvoir absolu d'un maître et dont le corps n'est pas considéré comme une marchandise. Aussi la figure de la Sultane représente-t-elle, métaphoriquement dans l'imaginaire collectif, l'opposé d'une esclave (djaria), d'une femme-objet, propriété d'un homme. Mais ce que cherche Mokeddem, par un tel pronom, c'est plutôt, insister sur cette aura d'indépendance faisant de la femme une dame inaccessible, un être dont le corps lui est exclusivement réservé et que l'on ne peut destiner à la soumission comme c'est le cas des femmes dans les milieux conservateurs.

La narratrice-personnage porte bien son prénom. Sultana refuse de se fondre dans la masse des femmes illettrées et esclaves du père et du clan : elle profite pleinement de son instruction et arrive à réaliser son émancipation en professant en tant que médecin. Cette individualisation est consolidée par d'autres images d'autonomie et de mouvement volontaire du corps dans notre roman. Nous avons montré comment, dès l'incipit, la narratrice-personnage manifeste sa rébellion contre les hommes du village par son discours et sa mobilité dans des espaces interdits aux femmes (cortège funéraire, le bar de l'hôtel, la maison de Yacine...) Et nous avons expliqué, aussi, comment elle use de son regard pour contrer l'agression des regards masculins objectivants. Ici, l'hypothèse de l'autonomisation féminine qu'annonce le prénom et qui se trouve confirmée par la manière d'être de la narratrice-personnage dans la diégèse, vient, non pas simplement du souci de la vraisemblance, mais plutôt, du désir d'asseoir « l'image du réel<sup>1</sup> ». Autrement dit, la nomination et la condition du personnage féminin qu'elle implique, sont mobilisées pour présenter un témoignage se voulant authentique sur le vécu douloureux des femmes au Maghreb. Il s'agit d'essayer d'être fidèle, le plus possible, à travers la relation de sa propre expérience, à la réalité afin que s'opère la dénonciation des iniquités tenaces dans lesquelles sévit le corps de la femme.

Il ne faut pas oublier que le prénom Sultana renvoie implicitement au prénom de l'écrivaine Malika qui veut dire en arabe reine. Ce masque derrière lequel se cache l'écrivaine n'enlève en rien de sa crédibilité : autofictionnel, *L'Interdite* vise en premier lieu à fournir un duplicata scripturaire de ce qui constitue l'histoire individuelle et

---

<sup>1</sup> Philipe, Lejeune *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.36.



collective dans une société aux prises avec la phallocratie et l'intégrisme. Mokeddem dit à ce propos :

(...) dans *L'Interdite*, c'est la femme que je suis qui fait irruption, aux prises avec son histoire- quand je dis son histoire, c'est-à-dire, l'histoire de l'Algérie, et puis ma propre histoire que j'essaie de dompter qui écrit et qui dit « je », même si elle se camoufle derrière Sultana, et derrière tous ses personnages.<sup>1</sup>

À ce niveau d'analyse, il est important de signaler que même le nom que porte Sultana est mandé pour consolider la dimension référentielle du roman. Effectivement, le patronyme Medjahed est investi d'une double mission. D'une part, émergeant tout droit d'une culture arabo-musulmane dans laquelle le mot « moudjahid » (le martyr) a toute une résonance symbolique, ce patronyme suggère le militantisme et l'endurance. D'autre part, il renvoie à une identité escamotée car prise en otage par les hommes du village. En effet, dans la mémoire des villageois, Medjahed est celui d'une famille maudite : le père de Sultana était « instruit et différent<sup>2</sup> » des autres hommes du village et dont l'épouse très convoitée pour sa beauté, a été tuée, accidentellement par lui-même. D'ailleurs, Bakkar, le maire du village, en reconnaissant Sultana, n'hésite pas à lui renvoyer son nom comme une insulte, non seulement, pour lui rappeler qu'elle est un rejeton d'un père étranger à la communauté, mais également, pour insister sur sa prétendue déchéance du corps, laquelle pourrait contaminer leur propre monde masculin.

La narratrice-personnage de *L'Interdite*, s'oppose, donc, à la faveur même de la nomination qui la désigne aux autres personnages. Mais cette opposition, comme nous l'avons bien remarqué, s'accroît aussi par le faire. À l'instar d'une écriture romanesque traditionnelle, notre roman se présente comme un parcours d'un personnage en quête d'un objet, un parcours semé d'obstacles dans lequel la femme doit faire face à des opposants, à savoir des hommes rétrogrades et misogynes. Cette quête qui est une quête identitaire, un retour vers le pays natal pour des retrouvailles apaisantes avec soi-même, se double d'une quête d'une reconnaissance d'un corps dans sa différence.

---

<sup>1</sup> Melissa, Marcus, « Malika Mokeddem : eux, ils ont les mitraillettes, nous, on a les mots », *Algérie littérature/ Action*, n° 22-23 juin-septembre, 1998.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 255.

Le portait physique de Sultana est justement convoqué afin de montrer comment cette femme différente des autres femmes par sa beauté métissée et son corps non discipliné par les traditions et les coutumes, provoque l'opposition des hommes du village :

(Le récit de Vincent) Elle, elle est la seule femme. Mince, teint chocolat, cheveux café et frisés comme ceux de Dalila, avec dans les yeux un mystère ardent. Regard ailleurs, d'ailleurs, qui jette des éclats sans rien saisir (...) Les autres hommes la regardent aussi, ne regardent qu'elle. Peut-il en être autrement? Dans les yeux des hommes, l'effarement, la condamnation, l'admiration, la convoitise, les interrogations se croisent et pèsent sur l'atmosphère (...) Elle, elle est si loin dans l'insolite et le différent, si seule dans le manque. Elle est un défi.<sup>1</sup>

Cette description insiste sur une identité de genre où la féminité s'affirme d'emblée par sa visibilité à la fois organique et psychique, comme un contre-modèle de la féminité soumise. Et c'est paradoxalement aussi dans le refus des situations de féminité traditionnelles que Sultana creuse encore plus la différence entre elle-même les femmes de la communauté.

Il s'agit, d'abord, du refus conscient ou inconscient de se lier définitivement à un homme. Malgré l'amour intense qu'elle a voué à Yacine, Sultana n'a pu se décider à rester auprès de lui pour toujours. Cette même indécision a pesé aussi sur les autres relations : Salah comme Vincent ont replongé Sultana dans ses incertitudes où le sentiment de perte d'une partie d'elle-même la condamne à l'éternelle errance. Car, vouloir s'attacher à l'amour, c'est accepter enfin un ancrage définitif pour le corps et l'esprit. Autrement dit, cette pulsion à vouloir « fuir<sup>2</sup> » continuellement empêche cette femme qui souffre de se marier et d'avoir des enfants. Ce célibat invétéré, ce comportement féminin se contredit, donc, avec les situations de féminité auxquelles sont habituées les femmes du village :

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.93.

<sup>2</sup> « Yacine n'est pas là. Il a continué ma fuite. Notre amour n'a jamais été que cela : une fuite. » M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 34.

Lorsque je baisse le nez pour rédiger une ordonnance, les femmes retrouvent un œil d'aigle et la vivacité du bec. Elles me scrutent, me jaugent, me décortiquent, avant d'oser : « Tu as des enfants? » L'alarme du danger sonne dans ma tête. Si je réponds négativement, gare à l'avalanche de pourquoi, aux éclairs de regards scandalisés ou compatissants.<sup>1</sup>

De plus, aux yeux des hommes, en n'obéissant guère au modèle de la femme mariée, Sultana devient femme volage ou carrément prostituée. Rappelons-nous, quand le chauffeur et le maire Bakkar se sont aperçus qu'en arrivant à Ain-Nehkla, Sultana n'était pas sous la tutelle d'un homme, ils ont vite conclu que celle-ci avait une moralité douteuse et qu'elle pouvait offrir son corps à tout va. Dès lors, acte de transgression, le refus de la tutelle masculine justifie, pour eux, l'utilisation de la violence et par n'importe laquelle, puisque il s'agit de dompter la femme en la violant :

Ali Marbah freine comme un forcené à deux pas de moi :

- Ce n'est pas la peine de nous la jouer ! Tu n'es que Sultana Medjahed. Sultana, Sultana, ha, ha ! Sultana de quoi? Telle mère, telle fille! Toi, tu as fait ton chichi avec moi, mais tu donnes au Kabyle et au *roumi* ! Plus jeune déjà tu donnais aux *roumis*. Qui t'a eue le premier? Ce médecin qui s'appelait Challes, hein? Nous, on te regardait passer, le nez dans les hauteurs du dédain et on se jurait de te faire une nouba, une poignée de vrais fils du ksar. Un jour on te la fera, tu verras !<sup>2</sup>

Si dans *L'Interdite*, la violence des hommes envers Sultana ne réussit pas à agresser le corps directement, dans d'autres romans de Mokeddem, par contre, le viol des femmes est monnaie courante. Nous pensons surtout à Saâdia des *Hommes qui marchent*, qui, après avoir été violée par un inconnu dans un bosquet- l'inconnu ne sera jamais inquiété pour son acte - s'est retrouvée enfermée dans un lieu de prostitution par les hommes du village. Aux yeux des hommes, cette sentence se trouve justifiée par le discours phallocratique qui laisse entendre que tous les moyens sont bons pour éviter que les femmes de la communauté ne viennent à souiller l'honneur du groupe. Autrement dit, la pénitence de

---

<sup>1</sup> Ibid., p.126.

<sup>2</sup> Ibid., p. 172.

Saâdia n'est qu'un moyen efficace pouvant immuniser les autres femmes contre la déviance et par là même, préserver l'ordre établi.

#### 4.4 Au commencement était la voix

« (S'abreuvant) à la source de l'oralité<sup>1</sup> », Mokeddem travaille l'écriture en sorte qu'elle soit audible par les différentes voix qu'elle brasse. Effectivement, dans *L'Interdite*, le corps du de la narratrice-personnage est matérialisé, au départ, non pas par la description, mais par la voix émanant de lui. Cette voix qui évolue souvent dans un langage endophasique, grâce à la focalisation interne et au présent immédiat, est très loquace et ne s'empêche jamais de résonner dans la conscience de celle qui la porte à chaque événement auquel elle est confrontée : en enregistrant à vif ses impressions et ses sensations depuis son arrivée à l'aéroport, Sultana permet au lecteur d'être très près du monde inhospitalier qu'elle tient à raconter, à traduire avec les mots.

Et c'est aussi de cette intériorisation de la voix féminine faisant jaillir le monde raconté, qui fait de la parole un acte éminemment symbolique pour la femme « conteuse » qu'est M. Mokeddem. Car, en orchestrant le récit, en ressuscitant les souvenirs, à partir d'un ici-maintenant d'une parole silencieuse en acte, la femme de papier revendique une autorité discursive où le primat est donné à cette oralité féminine antérieure à l'écriture, à cette mémoire du corps féminin à travers laquelle les voix des aïeux continuent à évoquer l'errance d'un peuple nomade qui se nourrissait de l'oralité pour porter moins péniblement le poids du désert ingrat.

Par ailleurs, c'est pour abolir symboliquement la loi phallocratique voulant étouffer la femme que la narratrice-personnage est mise en scène en train de se réaliser comme un sujet parlant. Il s'agit de montrer à travers la mimésis du discours féminin comment venir à bout de « la castration linguistique » en défiant le silence. À certains moments dans roman, la prise de parole de Sultana est une figuration symbolique de cet état de fait : en usant d'une parole nerveuse et non parasitée par la *hchuma* contre, par exemple, le chauffeur ou Bakkar, le maire du village, Sultana se dessine comme une femme qui a réussi pleinement à recouvrer le droit à l'expression.

---

<sup>1</sup> Yolande Aline, Helm, *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, L'Harmattan, Paris, 2000, p16.

Ce recouvrement possible d'une émancipation pour la femme à travers la parole est aussi remarquable chez les femmes du village. En effet, après une sorte d'assignation perpétuelle au tarissement de la voix, voilà que l'acharnement des hommes du village sur Sultana, déclenche une mutinerie générale des femmes. Effectivement, après avoir insulté Sultana à l'hôpital et sommé aux malades de quitter les salles d'attente sous prétexte que celle qui les soigne n'est pas « digne d'occuper ces fonctions », le maire Bakkar ne s'attendait guère à ce que les femmes l'affrontent :

(Elles) se sont dressées, barrant le couloir (à Bakkar):

» - On va t'écraser, pou de notre misère ! a hurlé l'une.

» Il a reculé.

» - On va te faire boire toute ton arrogance, lui a jeté une autre.

» Elles avançaient d'un pas. Il reculait de deux. Elles écumaient. Il était, soudain, blême et muet sous les mitrailles de leurs sarcasmes :

» - Que lui veux-tu à Sultana Medjahed?

» - Lui faire subir le sort de sa mère ?

» - Ça, tu sais que tu ne le pourras jamais, parce que Sultana est une femme libre, elle ! C'est ça qui te rend enragé? Malgré toutes les tyrannies et les discriminations qu'elles endurent, il y a quand même des Algériennes libres ! Ah, ah, ça vous explose la tête et vous scie le zob ! (...)

» - Crois-tu que nous avons oublié que c'est ta langue de bouc en rut qui a déclenché et entretenu les médisances, jusqu'au drame?

» - Martyriser et jeter à la rue tes propres femmes ne te suffira donc jamais.<sup>1</sup>

Ce passage qui est qu'un extrait de la longue tirade des femmes, est intéressant à plus d'un titre. D'abord, cette scène dessine une véritable métamorphose chez les femmes opprimées du village : pour la première fois, elles prennent la parole publiquement et collectivement afin de lancer une offensive contre le maire Bakkar, parangon du totalitarisme masculin.

Ensuite, le langage féminin nous est montré aussi violent que peut l'être le langage masculin et même plus encore. Les voix féminines s'affirment de telle manière qu'elles

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., pp. 238-239.

deviennent tonitruantes par les mots violents qu'elle laisse échapper car la salve de gros mots et menaces émanant d'elles, renversent les rôles sexuels habituels où la femme ne faisait que subir la violence verbale des hommes.

Enfin, c'est la mise en scène des femmes avançant dans le couloir et Bakkar reculant jusqu'à la porte pour fuir<sup>1</sup>, qui va prévaloir symboliquement la nécessité d'un changement durable de la situation faite à la femme au Maghreb. Il s'agit, ici, d'insister sur l'idée que l'émancipation féminine passe en premier lieu par la récupération de la voix car, comment reconquérir son corps si sa voix reste assujettie au mutisme. En vérité, la performance de la voix telle qu'elle est présentée dans *L'Interdite*, est salutaire dans la mesure où elle permet à la femme de révéler au grand jour le non-dit de la cruauté perpétrée depuis longtemps par les hommes. Un règlement de comptes, c'est ainsi que se déroulent les paroles de Lalla Fatma qui, à cause de Ali Marbah, son gendre, a assisté impuissante à la mort de son unique fille. En prétextant qu'il avait marre de la progéniture femelle que sa femme lui apportait, Ali Marbah a refusé d'apporter à celle-ci l'assistance médicale dont elle avait besoin d'urgence. Ainsi vidée de son sang, la fille de Lalla Fatma succombe-t-elle sans que son mari ressente du remords : « Elle s'était vidée durant la nuit pendant que lui ronflait. <sup>2</sup> » Le discours de Lalla Fatma s'érige, donc, comme un acte vengeur voulant faire payer à figure de la « tyrannie » le prix fort :

---

<sup>1</sup> Khalid rapporte justement à Sultana comment Bakkar, en ayant très peur des femmes, a fui vers la porte. Cette fuite de Bakkar est caricaturée pour insister sur la négativité de la phallocratie et l'intégrisme qu'incarne la maire :

- Et Bakkar, qu'a-t-il dit?

- Rien, rien ! La stupeur et la peur lui avaient fait avaler sa langue. À force de reculer dans le couloir, il a fini par buter contre la porte d'entrée. Il l'a ouverte et a détalé sous leurs rires et leurs railleries. Je n'en croyais pas mes yeux.

M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 241.

<sup>2</sup> Ibid., p. 240.

(...) ce démon d'Ali Marbah. Dis- lui, dis-lui que je lui lacérerai la peau partout, partout, surtout en bas, là où il a le feu du diable. Dis-lui qu'ensuite je le saupoudrerai de sel et de poivre et que je le jeterai au soleil et au vent, aux charognards pour qu'ils lui picorent les plaies (...) Dis-lui que je boirai son sang jusqu'à la dernière goutte.<sup>1</sup>

La menace de la mutilation et de la castration du chauffeur que laisse fuser la voix de la femme vengeresse est en fin de compte éviction radicale de tous les schèmes d'une idéologie masculine prétendant que la femme est un être insignifiant et faible.

Cette idée d'une émancipation féminine par la reconquête de la voix semble se conforter aussi par l'agir dans la suite du récit. Effectivement, en entrant dans la salle d'attente, Sultana est surprise de voir qu'une douzaine de femmes avaient l'air de tenir un « conseil de guerre<sup>2</sup> ». Ces femmes « cimentées par l'union<sup>3</sup> » ont réaffirmé leur soutien pour elle et ont proposé d'aller « en groupe<sup>4</sup> » chez Khaled afin d'organiser leur rébellion contre l'intégrisme, quitte à « reprendre les armes<sup>5</sup> », s'il le fallait.

Il faut dire que les différentes rencontres entre la narratrice-personnage et les femmes du village se faisaient souvent sous le signe du dialogue au vrai sens du terme. Selon F. Berthelot, deux ou plusieurs personnages peuvent être rapprochés dans le dialogue romanesque parce qu'ils partagent le même objectif. Dès lors, le rythme de parole circulant entre les partenaires est déterminé par « la nature de l'objectif et le degré d'urgence du problème à régler.<sup>6</sup> » Dans *L'Interdite*, le dialogue entre les personnages féminins est justement convoqué pour réaliser un objectif commun : la dénonciation. Les tirets indiquant les tours de parole sont autant d'indices de présence féminine où les voix délivrent des informations, enrichissent le débat, s'entre-encouragent mutuellement contre l'adversité.

Par ailleurs, cette prolifération des échanges entre les femmes dans notre roman, font que narratif soit concurrencé par le discours : la parole authentique des personnages

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 240.

<sup>2</sup> Ibid., p. 241.

<sup>3</sup> Ibid., p. 243.

<sup>4</sup> Ibid., p. 244.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> F. Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, op.cit., p.36.

féminins à travers le discours direct est une affirmation de la volonté auctorielle d'inscrire en filigrane du dispositif discursif, l'idée d'une solidarité féminine en action. Aussi le féminin se présente-t-il comme pluriel, entreprenant et pouvant sans peur aspirer à l'émancipation de sa voix.

En somme, chez M. Mokeddem, le personnage est facilement identifiable pour le lecteur car sa mission première, est de révéler au grand jour un contexte socioculturel invivable pour la femme. Ce faisant, la voix qui émane de lui est toujours performante, rebelle, capable d'une grande réceptivité, une réceptivité où se jouent aussi les autres voix féminines opprimées. Il s'agit de faire valoir la voix et l'oralité comme moyen de défense et d'émancipation des femmes vis-à-vis des tabous et des interdits contrôlant la parole.

## Chapitre II : Corps féminin, langage et écriture

Depuis la nuit des temps, l'homme se considère comme le seul possesseur légitime de la parole : étant nanti des privilèges de la domination, il a toujours cru que le verbe qui a été accordé en premier à Adam par Dieu<sup>1</sup>, lui revient de droit. Aussi la femme s'est-elle trouvée dépossédée de la parole et si parole féminine est amenée à exister, elle risquerait la censure et le voilement au nom du prétendue héritage masculin de la parole.

Mais, un autre facteur a déterminé cet usage totalitariste de la parole : le profit. En effet, l'homme a bien compris que le contrôle de la parole lui assure pleinement l'exercice du pouvoir. Car s'exprimer, user librement du discours, revient à détenir le Savoir afin d'élaborer et de faire perdurer des schèmes symboliques et culturels qui vont maintenir la suprématie masculine. Et si la femme venait à user librement des mots, de discours, elle concurrencerait l'homme dans tous les domaines et menacerait ainsi la tranquillité de celui-ci, en faisant tomber tous les clichés et les stéréotypes du discours qui la maintiennent emprisonnée.

Voilà donc pourquoi la femme a été éloignée de l'exercice du dire. Dominer par le pouvoir de la parole, induit une division sociale où la dichotomisation des rôles sexuels

---

<sup>1</sup> Toutes les religions monothéistes racontent comment, au départ, Adam a été le seul dépositaire de la parole. En effet, après avoir créé le monde, Dieu lui accorde le pouvoir de la nomination. Premier Nominateur, donc, Adam devient symboliquement détenteur du pouvoir.



obligeant la femme au tarissement implacable de sa voix et de son corps. Z. Salih rappelle d'ailleurs comment cette dichotomisation agit même sur les représentations que se forgent les sociétés vis-à-vis du langage féminin : si le langage masculin<sup>1</sup> est considéré comme étant « fort, riche, plein », le langage féminin, quant à lui, est perçu comme « pauvre, faible, rempli de « rien » parce que « pris » dans la parole de l'autre, de l'homme (père, frère, époux, maître...) <sup>2</sup>»

Ainsi prendre la parole en écrivant a toujours été une affaire pénible pour une femme. Car, comment réussir à sortir des carcans de l'écriture masculine sans prendre le risque d'être honnie ou dévalorisée à jamais. Une telle question cruciale a été longtemps examinée par les écrivaines et les féministes du XX siècle. Et tous les avis sur ce propos ont convergés vers une même réponse : la femme doit revendiquer sa différence à travers la prise de la parole scripturaire. Et comment le faire sinon écouter son propre corps et le laisser s'exprimer en manipulant différemment le langage. Eviter de faire « l'écriture de l'autre<sup>3</sup> » masculin serait, donc, la seule issue pour le recouvrement de la liberté féminine en écriture.

À partir de ces remarques préliminaires, nous allons explorer la manière avec laquelle V. Leduc, H. Cixous A. Djébar et M. Mokkeddem utilisent les mots, la langue pour écrire le corps.

### 1. *L'Affamée*, pour une écriture corporelle

Dans cette première partie du chapitre, nous nous intéresserons à la parataxe, la répétition et les imageries métaphoriques qui sont instrumentalisés dans *L'Affamée*.

---

<sup>1</sup> Dans le langage masculin, toute une palette de mots est mobilisée pour dénigrer le langage féminin. Les hommes ne disent-ils pas volontiers que les femmes « bavardent », « font du bruit », « extravaguent ».

<sup>2</sup> Fatima Zahra, Salih, *La Parole conquise ou l'écriture romanesque au féminin: H. Cixous, M. Duras et N. Sarraute*, Thèse de doctorat d'état dirigée par A. Regam, Université Sultan Moulay Slimane (Beni-Mellal), 2014, p. 24.

<sup>3</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », Les Cahiers du GRIF, n° 13, 1970, p.12.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

### 1.1 La parataxe, ce corps malheureux

Une simple lecture de *L’Affamée* montre bien la propension qu’a Violette Leduc à faire de la phrase le lieu de la révélation de l’indicible du corps. En effet, en voulant mimer les mouvements corporels, l’écrivaine laisse les phrases paratactiques envahir l’écriture jusqu’à en devenir une véritable obsession. Observons cet exemple :

Il est parti. Je vois son dos. Son dos est parti (...) Ma tête s’en va. Reviens ma tête. Souffrons ensemble (...) Je peux me jeter sur les murs, sur les portes. Je peux serrer les arbres, les colonnes. Je peux touches les étoffes. Je peux regarder les autres. Je peux adorer mes malheurs. Je peux me donner à la nuit. Qu’il se lève mon tueur. Il ira chez le charbonnier de ma rue. Il choisira une hachette au tranchant argenté. Il ouvrira son veston, il la cachera dedans. Celui qui vole le pain fait ça. Il montera dans la petite auto rouge des pompiers. C’est pressé<sup>1</sup>

Ici, lors d’un délire, la narratrice espère rencontrer un tueur qui lui ôtera la vie afin qu’advienne la délivrance des affres de l’amour. L’état de corps féminin dans ce passage est rendu à l’aide de la parataxe : l’absence de liens de subordination et la juxtaposition des phrases donnent l’impression que le texte se déverse par morceaux à l’image d’un corps qui est disséminé, éparpillé par la douleur, d’autant plus que le rythme accéléré que réalise cette figure de construction, décrit le tueur comme un être appliqué et pressé dans sa tâche comme l’est la narratrice dans son désir d’en finir avec sa vie malheureuse.

Il est intéressant de remarquer que l’usage de la parataxe dans *L’Affamée* a plusieurs valeurs. D’abord, il permet, sans alourdir le style, de cumuler sur l’axe syntagmatique un grand nombre de mots, d’expressions et de propositions. L’énumération et l’accumulation deviennent, dès lors, des éléments constitutifs de la progression sémantique pouvant remédier aux carences des règles du langage traditionnel. Dans le passage ci-dessous, l’exagération par l’accumulation de syntagmes et le retour incessant d’un même vocable « cheveux », rappelle que le langage est impropre à traduire l’acuité du désordre du corps et qu’il faut le travailler autrement : V. Leduc ne se contente guère d’une seule proposition

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L’Affamée*, op. cit., pp. 61-62.

mais dispose plusieurs segments phrastiques afin de retarder le sens et de produire ainsi une image insolite et vive du vécu douloureux.

J'ai glissé encore. J'ai pénétré la boue. Les cheveux sont arrivés : cheveux de barbier, cheveux du posticheur, cheveux du grand coiffeur, cheveux des écoles de coiffure, cheveux dans le dos, cheveux des brosses à cheveux. Cheveux des médaillons, cheveux des administrés. Cheveux de ceux de Cayenne, cheveux de la typhoïde. J'avais une bouche plein de cheveux.<sup>1</sup>

Ensuite, cette figure participe de l'économie de la fragmentation façonnant la trame déconstruite de notre roman. En effet, l'effet de rupture qu'encourage l'instrumentalisation de la phrase courte et simple fait écho à l'agencement aléatoire des micro-récits : pour prolonger l'effet d'éclatement qui sous-tend la narration, la juxtaposition phrastique et l'asyndète (la suppression des liens de coordination), creuse encore plus l'écart entre l'écriture qui se veut corporelle et les conventions génériques du romanesque. À l'échelle de la phrase comme à l'échelle du texte, donc, l'émancipation de l'écrivaine du phallogentrisme se montre dans l'écriture dans sa totalité.

Enfin, la brisure syntaxique que dessinent les phrases paratactiques encourage une forte connivence empathique avec le lecteur car la disposition en morceaux de l'écriture semble faire corps avec la souffrance de cette femme qui est condamnée irrémédiablement à la solitude et la faim charnelle de son corps : l'architecture des phrases est le support d'un chaos corporel que le lecteur percevra nettement à travers l'image éclatée du texte.

Cette tendance de V. Leduc à vouloir déconstruire le langage traditionnel se retrouve dans les textes de N. Sarraute, de M. Duras et de R. Pinget. Effectivement, Ces écrivains ont contribué à faire de la parataxe et de l'asyndète une constante de l'écriture littéraire contemporaine. Ils écrivent non pour satisfaire les exigences du littérairement correct, mais pour mimer le déferlement rapide des mouvements ressentis par le corps. Aussi la structure de la phrase qu'ils pratiquent se refuse-t-elle à la grammaire et devient l'essence même d'« une écriture du non-écrit<sup>2</sup>. »

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> Marguerite, Duras, *Ecrire*, Gallimard, Paris, 1993, p.71.

Dans le même ordre d'idées, il est important de signaler que cet usage des phrases paratactiques dote l'écriture de V. Leduc des attributs de l'oral : le rythme haletant des phrases dans notre roman, donne l'impression au lecteur que le texte est fait beaucoup plus pour être entendu. Effectivement, dans ce style oralisé, la syntaxe est plus relâchée qu'à l'écrit littéraire et les mots viennent, ainsi, à exister plus librement pour accentuer l'illusion d'une pensée naissante, d'une voix intérieure qui résonne authentiquement depuis les tréfonds de la conscience. Dès lors, le langage leducien, à la faveur de la parataxe, prend à contre-courant les conventions langagières afin de remonter vers la sensation, vers les remous du corps d'avant le langage. H. Cixous souligne d'ailleurs le primat d'ouïe dans le langage féminin :

Prenons non pas la syntaxe mais le fantasme, l'inconscient : et là, tous les textes féminins que j'ai lus sont très près de la voix, sont très près de la chair de la langue, beaucoup plus que les textes masculins... peut-être parce qu'il y a du gratuit, peut-être parce qu'on ne se précipite pas vers le vouloir-dire mais qu'on est d'abord au niveau du vouloir sentir.<sup>1</sup>

### 1.2 La répétition ou le ressassement des maux du corps

La parataxe dans *L'Affamée* est perméable à un autre procédé, la répétition. En effet, la répétition permet de créer une organisation centripète dans l'écriture dans la mesure où, en additionnant les segments phrastiques et les mots répétés, l'écrivaine réalise la surenchère de sens. Revenons sur un passage déjà analysé pour expliquer avec plus de détails cette stratégie. Dans le café, celle qui dit « je » affronte l'indifférence de celle qui lit, en délirant : elle s'imagine qu'elle se métamorphose en bûcheron s'attaquant avec une force formidable à tailler un arbre. Le monologue intérieur que déroule l'écriture, à ce moment-là, est émaillé de la répétition de « elle lit<sup>2</sup> ». L'importance de cet énoncé se manifeste par la plus grande fréquence : nous dénombrons trente quatre apparitions de cette phrase.

<sup>1</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », Les Cahiers du GRIF, n° 13, 1970, p.14.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

<sup>2</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 157-160.

Ici, l'écriture est scandée par une savante mise en scène de la répétition. La phrase répétée surgit à chaque fois pour marquer le contraste entre le corps du bûcheron en plein effort et la paisible lecture de Madame : tant que Madame s'acharnera à oublier la présence de celle qui se consume pour elle, l'acte destructeur du bûcheron ne cessera pas. Ainsi, la reprise obsessionnelle de l'acte de lecture élabore-t-elle un nouvel espace de signifiante où le malaise du corps peut se dire aisément.

Il est intéressant de remarquer que la répétition dans notre roman, tend, comme dans le passage ci-dessus, à juxtaposer les actes de Madame avec ceux, délirants, de la narratrice-personnage. À titre d'exemple, dans le fragment narratif qui s'étale de la page 108 à la page 154, la douleur de voir Madame quitter la ville pour un temps, est telle que l'écriture laisse percer, ici et là, au milieu des états d'âme de celle qui souffre, cet événement magistral du départ.

Les phrases répétées	Le nombre d'apparition
« Elle voyagera pendant trois mois. »	4
« (...) celle qui voyagera pendant trois mois. »	2
« Je ne veux pas qu'elle parte. »	3
« Elle partira. »	10
« Je vomirai son départ. »	2
« Elle reviendra. »	2
« Elle partira pendant trois mois. »	2

L'idée de l'absence prochaine de l'être aimé est donc le leitmotiv orchestrant la composition à la fois visuelle et musicale de l'écrit, car non seulement la répétition joue sur la visibilité du signifiant en attirant, par la reprise des mêmes énoncés, le regard du lecteur, mais aussi travaille à offrir une certaine musicalité du dire. Autrement dit, visuellement et phonétiquement, les énoncés répétés œuvrent à optimiser les possibilités de la signifiante de l'écriture.

Toutefois, le décompte que nous avons effectué n'est pas exhaustif car d'autres phrases portant sur le départ font irruption dans la matérialité du délire. En fait, le retour de la même idée s'offre à la lecture dans bon nombre d'énoncés différents les uns par rapport aux autres. Observons ces exemples : « Son prochain départ est un cadavre que je porte sur le dos.<sup>1</sup> », « Je porte son départ sur mon dos mais je n'ai pas d'itinéraire.<sup>2</sup> », « Son départ est monumental. Je me trainerai.<sup>3</sup> » Ici, la reformulation de l'idée du départ est habillée d'une surenchère de sens dans la mesure où la métaphore du poids insurmontable sur le corps qui qualifie le départ imminent de Madame vient déplacer la signification, l'enrichir. Au demeurant, chez V. Leduc, le mot n'est jamais efficace pour arrêter le sens voulu ; il faut continuellement rallonger l'écriture par ajouts successifs afin de faire durer au maximum l'image mentale du désastre corporel qui se dessine chez le lecteur.

### 1.3 Des images rien que pour le corps

Comme nous l'avons signalé à maintes reprises<sup>4</sup>, l'une des images les plus persistantes dans *L'Affamée* est celle du corps avide et désirant. Cette image est installée par le truchement de l'isotopie de la faim. En effet, la redondance du sème « faim », dépasse largement le cadre d'un seul fragment pour envahir la totalité du corps textuel : de bout en bout, le roman est émaillé de phénomènes linguistiques tels que le vocabulaire, la répétition et les figures de style renvoyant à un corps subissant une insatiabilité des plus archaïques, un cannibalisme symbolique obligeant la narratrice-personnage à se dévorer / se détruire elle-même : « On dit que les rapportes humains ne sont pas possibles avec toi. Je sais que tu as faim. Taille dans ta chair, avale.<sup>5</sup> »

À côté de cette isotopie de la faim charnelle, se tient un nombre important d'imageries métaphoriques. Ces imageries qui sont mandées pour la construction du motif du corps qui souffre, s'inscrivent dans l'inattendu car elles opèrent des rapprochements insolites entre objets appartenant à des champs sémantiques et associatifs différents. Examinons-en quelques-unes.

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.110.

<sup>2</sup> Ibid., p.111.

<sup>3</sup> Ibid., p.126.

<sup>4</sup> Nous renvoyons notre lecteur à la lecture du chapitre 2 de notre thèse, page 51.

<sup>5</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., p.184.

Ma peine se lève. Ma peine est revenue. Elle est ronde. Elle est modulable. Je renifle et je suis le moule de cette peine (...) Je suis pleine de peine. Mon ventre est plein de peine. Ma bouche est pleine de peine. Dans l'aîne et dans l'aisselle, c'est plein de peine. Entre mes jambes, il y a l'écoulement de cette peine. Entre mes mains jointes, il y a un amas de peine. Elle partira.<sup>1</sup>

Dans ce passage, la métaphore filée œuvre à concrétiser une abstraction, à savoir le sentiment de la peine. La femme y est décrite comme un réceptacle, un corps -« moule » dépourvu de ses propriétés anatomiques internes (les viscères) puisque la peine prend d'assaut la totalité du dedans. Plus encore, la métaphore travaille à rendre l'image du corps plus dysphorique encore en dessinant la peine comme une substance envahissante s'écoulant, tels des fluides corporels (sueur, sang), des orifices et creux du corps.

Il s'agit de façonner, par l'instrumentalisation de l'image métaphorique, une représentation pouvant mener le lecteur à avoir une saisie perceptive de l'écriture, à sentir la souffrance comme si elle le concerne véritablement.

Dans notre roman, d'autres réseaux métaphoriques travaillent sur la sensibilité du lecteur : des images de la laideur (« Mon visage est un abat-jour invendable, mais je n'ai pas d'arrière-boutique pour le dissimuler.<sup>2</sup> » à celles de l'avilissement corporel où la femme se confond avec la matière salissante, l'ordure (« J'abreuve la bouche de l'égout suivant mes capacités. Je suis la chose vivante et laide qui peut se soulever de terre.<sup>3</sup> », « J'ai le pâté de poussier dans ma bouche.<sup>4</sup> ), en passant par les images du corps martyrisé (« La solitude et moi, nous serons l'une sur l'autre.<sup>5</sup> », « Je porte son départ sur mon dos mais je n'ai pas d'itinéraire. »<sup>6</sup>), l'écriture tend à établir un rapport d'identification entre le corps de la femme et la souffrance, un rapport que le lecteur réussit à percevoir grâce à l'hyperbolisation du langage où l'exagération est l'expression la plus authentique de l'imaginaire déliriel.

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit p.124.

<sup>2</sup> Ibid., p.20.

<sup>3</sup> Ibid., p. 219.

<sup>4</sup> Ibid., p. 178.

<sup>5</sup> Ibid., p. 65.

<sup>6</sup> Ibid., p.111.

Ce n'est pas seulement le délire qui provoque l'hyperbolisation du langage car l'activité onirique a elle aussi un effet des plus intéressants sur le choix des images. Il est possible, en effet, que l'onirique dans notre roman est à l'origine de la perception démesurée du ressenti, car, par l'entremise de la grammaire fantasmatique du rêve (ou de la rêverie), l'écriture leducienne s'acharne sur l'image du corps. Une représentation irréaliste de la chair y est dès lors déroulée : aucun référent dans la vie réelle ne peut adhérer à cette figuration corporelle outrancière que le dedans d'une femme errante dans les méandres de la souffrance, semble modeler.

Il est important de signaler que cette économie fantasmatique induit un autre usage de la métaphore filée, à savoir le déplacement érotique : à plusieurs endroits du texte, la chaîne d'images hallucinantes donne de l'épaisseur à la performance sexuelle. Effectivement, à défaut d'une relation charnelle réelle avec Madame, l'écriture délirante se charge de rendre opérante la performance sexuelle. De plus, cette performance s'exerçant non sur des êtres humains, mais sur des objets ou éléments de la nature, commence toujours par une approche sexuelle où celle qui dit « je » domine l'objet désiré comme un homme :

Mon corps aspire à la terre (...) Je me pare. Je suis l'orage qui a été pardonné. Je m'allonge sur le tertre. Ne partez pas Madame... J'échauffe la terre pour vous (...) J'ai cette puissance : je couvre la terre (...) Je collabore avec la terre. Je lui donne ma chaleur (...) La terre commençais d'accoucher (...) La terre s'est ouverte (...) Il y a eu le passage (...) L'arbre accompli avait jailli.<sup>1</sup>

Ici, la métaphorisation habille la terre d'attributs sexuels féminins : la prééminence du tertre suggérant le flanc d'une femme et la scène de l'accouchement, accordent une puissance sexuelle triomphale à la narratrice d'autant plus qu'un arbre « accompli », symbole du phallus, a jailli de cet accouplement hors nature, un accouplement qui nous semble venir droit d'un récit cosmogonique où la terre s'unit à un orage en puissance pour engendrer le monde.

---

<sup>1</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 161-162.



Il semble qu'à travers ces imageries sexuelles qui tentent de faire creuser pour le corps un espace dans le texte, se lit toujours et encore le désir de rendre palpable l'absence de l'être aimé. C'est là d'ailleurs, que le corps fictionnel est amené de se métamorphoser, à transcender ses limites physiques et anatomiques (disgrâce physique) afin se fondre en de multiples possibles de lui-même.

En d'autres termes, grâce au rendement signifiant de la métaphorisation, les contours du corps de celle qui se sent indésirable, sont cassés pour donner vit à un « corps caméléon<sup>1</sup>», cette chair fabriquée d'autres choses, d'autres enveloppes qui se veulent poreuses pour laisser la souffrance s'échapper au dehors, se répandre aisément sur le corps de l'écriture.

Je me coule dans l'herbe des plaines (...) Je crée la nuit obscure pour mon corps. J'attends. Alors j'entre doucement dans la terre de la plaine. Mon confort est indescriptible. C'est la germination (...) Tous les pores de ma peau sont productifs. J'aide chaque graine (...) La nature est sur moi (...) C'est accord d'instrument. Elle est là, j'ai le frisson initial des concerts symphoniques.<sup>2</sup>

Dans ce passage, lors d'une insomnie de la narratrice, le plancher du réduit s'estompe pour laisser place à la plaine. La métaphore filée raconte, alors, comment le corps de la narratrice réussit à pénétrer la terre, à ouvrir toutes les pores de sa peau pour célébrer cette étreinte salvatrice avec la nature. Cette érotisation de l'espace naturel débouchant sur la fusion harmonieuse entre la femme qui se fait élément végétal et la terre qui s'anthropomorphise pour recevoir un être amoureux, revoie symboliquement au corps élémentaire d'avant la culture, au corps qui n'est pas encore perverti par les dictats de la société. Dans cette perspective, l'écrit est conçu comme le berceau d'une création de soi voulant échapper à l'emprise de la culture et du regard de l'autre.

Dans le même ordre d'idées, il est important de signaler que cette énergie subversive du sexuel infiltrant la mise en images du corps peut être comprise comme la marque d'une

---

<sup>1</sup> Alison, Péron, « Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig ». [http : www. Sens-public.org](http://www.Sens-public.org), consulté le 02/05/2015, à 23.00.

<sup>2</sup> V. Leduc, *L'Affamée*, op. cit., pp. 144-145.

révolte contre le discours phallogratique. En examinant l'écriture des relations lesbiennes dans le roman leducien *Thérèse et Isabelle*, Collette Trout Haull fait remarquer justement que l'écrivaine utilise un langage lyrique et métaphorique d'une grande beauté façonnant un corps fictionnel « en dehors du discours contaminé par la misogynie.<sup>1</sup> » Et pour étayer son idée, l'auteure indique que les parties érogènes qui sont généralement fétichisées par la littérature masculine, à savoir les seins, jambes, organes sexuels, sont très peu convoquées dans le roman dans la mesure où d'autres parties du corps féminin sont désirées, célébrées : épaule, coude, genoux, chevilles, gencives.

Autrement dit, en vivant authentiquement ses fantasmes, ses désirs les plus insolites (l'homosexualité), le corps leducien retrouve son intégrité : si la littérature masculine s'acharne à fragmenter, à éparpiller le corps féminin en privilégiant abusivement que quelques organes et parties, dans l'écriture leducienne, par contre, chaque parcelle de chair est d'une importance capitale car digne d'être désiré, exalté, enveloppé du langage.

En somme, les procédés stylistiques dans *L'Affamée* trahissent les représentations qu'a V. Leduc de l'activité scripturaire : ils manifestent l'effort de concentration de l'écrivaine à trouver le mot juste, à amener les phrases à s'échapper des carcans de la syntaxe et du langage littéraires qui sont impropres à visualiser fidèlement le corps féminin. Pour la critique<sup>2</sup>, c'est cette exigence de vouloir toujours s'approcher de l'authentique du ressenti, qui donne à l'écriture leducienne une identité : en réussissant la reconquête d'elle-même en transposant son corps en mots, V. Leduc se donne publiquement une légitimité, une légitimité qu'elle a cru perdre pendant longtemps à cause de sa bâtardise.

## 2. *Le Troisième corps* ou comment affranchir le corps écrit ?

Dans ce deuxième mouvement de ce chapitre, trois procédés stylistiques vont être analysés dans *Le Troisième corps* : les images métaphoriques, la créativité lexicale et la syntaxe de la phrase.

<sup>1</sup> Colette, Trout Hall, *Violette Leduc : la mal-aimée*, Collection Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 104.

<sup>2</sup> C. Trout hall nous rapporte comment V. Leduc se vouait avec acharnement à l'activité scripturaire et comment elle réservait un temps considérable à rajuster le sens des mots, à travailler les structures langagières afin que celles-ci correspondent à ce qu'elle ressentait. Du coup, très vite, écrire, pour l'écrivaine en mal de reconnaissance, devenait une besogne, « un travail forcé ». *Violette Leduc : la mal-aimée*, op.cit., pp. 146-147.

### 2.1 Pour des images autres

La poétisation du langage a depuis toujours attirée H. Cixous :

Longtemps après l'arrivée de T.t., je soupirais encore d'un bien-être ineffable à cause de la fin de la phrase qu'il avait fait surgir et que j'écoutais battre, tomber, reprendre, avec la sensation inexplicable d'allègement. Je l'écoutais, la scrutais, traitais la chaîne et chaque mot en chimiste de l'âme, y cherchant l'origine de son pouvoir.<sup>1</sup>

Ce passage du *Troisième corps* traduit très symboliquement le travail scripturaire d'Hélène Cixous comme une activité attentive à l'épaisseur sensorielle de la phrase car en artiste, ou plus exactement, en « chimiste de l'âme », l'écrivaine prend le langage à rebours, en explorant la chaîne de la phrase puis chaque mot afin d'arriver au secret du pouvoir du verbe sur les sens.

La recherche scripturaire du *Troisième corps* se faisant, donc, en amont des ressources de la chair donne à la poétisation du langage une valeur cruciale. Comme un poète<sup>2</sup>, Cixous manie les figures de style au grès de ses sensations, de ses fantasmes afin que la représentation du corps ne soit pas mise en péril. En effet, si l'écrivaine venait à calquer les imageries de l'Éternel Féminin véhiculées par la littérature traditionnelle, elle risquerait de faire « l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme.<sup>3</sup> » Alors pour éloigner le personnage

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.87.

<sup>2</sup> De tout temps, Cixous situe de changement des mentalités et du monde au sein de l'activité poétique des femmes. En effet, selon l'écrivaine, la femme poète a la capacité de faire la découverte de choses qui n'ont jamais été portées à l'expression, des idées jusque-là inexplorées. Et cette capacité étonnante à aller vers l'inconnu aura lieu quand l'homme concédera enfin à lui accorder son affranchissement, son autonomisation :

« La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.

Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, -jusqu'ici abominable, - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons. »

Hélène Cixous, « Volées d'humanité », dans *Rêver croire penser : autour d'Hélène Cixous*, Bruno Clément, Marta Segarra (dir.), CompagnePremière / Recherche, Paris, 2010, p.27.

<sup>3</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », Les Cahiers du GRIF, n° 13, 1970, p.12.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

féminin des clichés de la femme érotisée, l'écriture cixousienne prend force dans les manifestations de l'inconscient, « l'économie libidinale » de l'être femme.

La mise en images de la jouissance féminine est, à cet effet, le territoire privilégié où s'exprime la critique de l'écrivaine à l'encontre des réponses lacunaires de la psychanalyse freudienne prétendant que la sexualité féminine est de l'ordre du mystère et de l'étrange. Observons ce passage du roman :

(...) je devins le lieu d'un phénomène naturel inconnu de moi, dont le trait extraordinaire est ceci : la passion déchainée qui faisait corps de point en point avec la totalité de mon corps était d'une force beaucoup plus forte que moi-même, mes os se plaignaient d'être encore attachés, ma chair gémissait d'être solide, tout voulait être sang et le sang entier voulait avoir pour lit non point seulement l'étroit système de canalisation qui m'alimentait, mais l'univers, toutes les énergies, les sensations, les aspirations, les terreurs, les soifs, se jetaient dans une même gorge.<sup>1</sup>

Ici, suite au baiser de T.t., tout le corps de la narratrice s'est ébranlé comme un volcan. L'impériosité du ressenti jouissif est traduite à l'aide de l'image du sang qui se fait lave envahissant avec une force formidable non seulement le corps en sa totalité mais aussi l'univers. De ce fait, le corps pulsionnel avec « toutes les énergies, les sensations, les aspirations, les terreurs et les soifs » déborde magistralement sur l'écriture pour saper le silence qui lui a toujours été imposé par le corps culturel et socialisé : c'est carrément le retour symbolique de la sauvagerie<sup>2</sup>, cet avant- corps où les lois et les dictats de la société n'avaient pas de prise sur le féminin.

Cette hyperbolisation du langage réalisée par la métaphore filée de l'irruption volcanique renvoie donc aux forces archaïques, primales où s'exprime librement

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p. 132.

<sup>2</sup> Jeanne Hyvrard qualifie la sauvagerie qu'elle ressent en elle-même comme un privilège, une qualité de puissance libératrice car pouvant la faire résister à l'oppression phallogratique : « Je dis que je suis qu'à moitié socialisée et que je suis profondément sauvage. Qu'est-ce que cette sauvagerie ? C'est la part qui a résisté justement à la propagande (...) des clichés, des stéréotypes, etc., bon, c'est des pantins et des marionnettes. Je dirais que la sauvagerie, c'est en moi le vivant qui résiste et à l'aliénation, et à la soumission, et à la destruction et à l'embrigadement, mais c'est la vie même. » Monique, Saigal « Interview avec Jeanne Hyvrard », *Dalhousie French Studies*, n 33, 1995, p. 132.

l'inconscient. « Il y a *de l'intérieur*.<sup>1</sup> », a dit Cixous pour insister justement sur la nécessité d'écrire le ressenti féminin autrement. Car, si le regard sexualisé des hommes a représenté la femme comme une enveloppe morcelée- une enveloppe qui est vue exclusivement de l'extérieur - c'est à la femme de renverser cet ordre scopique abusif en transcrivant authentiquement ses propres expériences.

Il ne faut guère oublier que la jouissance féminine a été refoulée ou considérée comme chimérique. Effectivement, beaucoup d'hommes de lettres lui ont conféré un rôle secondaire. Pour eux, la jouissance féminine n'est traduite qu'à travers une relation affirmée avec la jouissance de l'homme. Et souvent, la femme est carence par rapport à l'homme, et si force de jouissance elle possède, ces deux êtres ne sont pas égaux puisque l'homme est toujours considéré comme supérieur dans la relation amoureuse.

Dans *Le Troisième corps*, Cixous souligne l'importance de réhabiliter le corps en montrant « sa force tumultueuse originelle.<sup>2</sup> » Il s'agit de travailler l'écriture en y injectant des images charnelles puisées tout droit du corps pour mettre fin aux spéculations phallogocratiques sur la prétendue soumission naturelle de la femme à la jouissance de l'homme.

Et cette idée de rapports entre le féminin et le masculin sans hiérarchie se retrouve surtout dans le traitement stylistique du motif de la fusion charnelle. Au fil de notre réflexion, nous avons pu remarquer, justement, comment la différence sexuelle culturellement codifiée, est rejetée catégoriquement, dans notre roman, par la mise en action d'un dispositif métaphorique pertinent concrétisant une nouvelle représentation de l'amour et de l'érotisme. En effet, nous avons constaté dès le fragment liminaire que la rencontre des corps est visualisée à travers *le troisième corps*, un entre-deux corps où se réalise une androgynie spirituelle, cet « être-ensemble » pouvant accorder à la femme le statut de Sujet.

---

<sup>1</sup> Cité dans « Il y a de la différence » : Hélène Cixous et la différence sexuelle. [www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque...en.../3.Weltman.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque...en.../3.Weltman.pdf), consulté le 12/02/2015, à 15.30.

<sup>2</sup> Brigitte, Jandey, *Ecrire l'indicible : écriture subversive*, LAP, 2009, p. 67.

Le ressenti amoureux, véritable poncif de la littérature est travaillé, ici, de manière détournée car les métaphores anatomiques et physiologiques sollicitées<sup>1</sup> donnent une épaisseur conséquente à une nouvelle acception de la corporéité où la symbolique des organes est largement exploitée : de la gémellité anatomique à la fusion la plus totale des corps des amants, le mythe du couple originel, Adam et Ève, devient, à travers les organes qu'il convoque (cage thoracique et côte d'Adam, peau commune, chair commune où circule le même sang...), un argument d'autorité en faveur d'une bisexualité sécurisante grâce à laquelle l'homme et la femme prennent « mutuelle naissance<sup>2</sup> » à chacune de leurs rencontres.

En demeurant, grâce à l'arsenal métaphorique du *Troisième corps*, la représentation du couple est celle qui transcende les clivages que la culture patriarcale a de tout temps dressés entre la femme et l'homme. «C'est sur le couple qu'il faudrait travailler toujours (...)»<sup>3</sup> a dit Cixous pour souligner l'importance d'un remaniement radical des représentations de l'Éros : l'amour ne doit plus être représenté comme « un voile » de lutte entre les sexes, mais comme un moyen efficace pouvant désactiver la dichotomisation qui frappe la relation femme-homme (féminin/masculin, corps/esprit, laid/beau, bas/haut, inférieur/supérieur, passif/actif, négatif/positif ...)

Aux yeux de l'écrivaine, donc, l'amour en tant que révélateur de la bisexualité, est non un exercice de conquête pour prouver le prétendu « primat du phallus » mais un

---

<sup>1</sup> Nous rappelons ici quelques exemples :

« Une nouvelle homonymie leur était née, par la voix de moi ou de lui sans distinction : « Mon bras ! », voulait dire aussi : j'ai mal au bras (le tien, le mien) (...) À chaque départ : il fallait croire l'incroyable, faire l'impossible, séparer les moelles de leur os, et cependant marcher, laisser passer le sang ici, faire battre là le cœur. Et voir le sang, le cœur, et la moelle dans les os. Avoir dans les yeux le coulement, le battement, le broiement. » (Page 15)

« (...) mais c'était dans l'instant qui précédait ma réapparition que je reconnaissais, à la forme de ses parois et à l'odeur de ses tissus, la cage thoracique dans laquelle je palpiais (...) » (Page 16)

« Mais aujourd'hui, ici, où sont ma chair et mes os ? Je veux arriver, mais je n'ai pas de corps où paraître. » (Page 46)

« (...) chacun veut le corps de l'autre dans lequel il a tout. » (Page 68)

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p. 135.

<sup>3</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », op.cit., p.12.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

espace où se concrétise aisément l'échange pacificateur entre le féminin et le masculin, c'est-à-dire, l'acceptation de l'autre en soi.

## 2.2 « Mots-de-corps »

H. Cixous est l'une des écrivaines les plus réfractaires aux mots. Partant de l'idée que le langage est un instrument culturel mobilisé pour brider l'épanouissement et la créativité du sujet féminin, l'écrivaine dénonce les carcans conventionnels dans lesquels est engoncé le lexique. D'une part, le lexique s'est vu reprocher sa rigidité : normalisés par le dictionnaire, les mots sont réducteurs car incapables, le plus souvent, de traduire les mouvements indicibles du corps. D'autre part, usés et ressassés indéfiniment par le logocentrisme, les mots sont inaptes à offrir à la femme un espace d'expression authentique loin des schèmes de la pensée phallogratique.

Aussi pour « faire la femme<sup>1</sup> » en écriture, H. Cixous a utilisé des mots non galvaudés par la culture, des mots réussissant facilement à dire l'innommable de la nature féminine. Et la première démarche qu'elle a entreprise pour trouver ce qu'elle a appelé « des mots-de-corps », est de jouer avec l'arbitraire du signe. En effet, la créativité lexicale se manifestant dans *Le Troisième corps* modifie la relation entre le signifiant et le signifié en la rendant motivée : la matière phonique et graphique des mots renvoie, non aux référents prédéfinis que les spécialistes de la langue ont arrêtés, mais au ressenti féminin que la littérature traditionnelle a considéré comme irreprésentable.

Dans la fusion charnelle et spirituelle que vit la narratrice avec T.t., le jour et la nuit s'interpénètrent, à l'image de ces deux amants, pour devenir « journuit »<sup>2</sup> et l'union monstrueuse d'un samedi et d'un dimanche dans un cauchemar se dessine comme un « samedimanche accolés dos à dos, faces éventrés, purées d'heures, bêtes dépiautées. »<sup>3</sup> Plus loin, les mots d'une phrase, « le-proche -est -loin », se soudent les uns aux autres, par des traits d'union, pour signifier le croisement, l'échange, le dialogue entre l'Occident et

<sup>1</sup> H. Cixous, « Le sexe ou la tête? », op.cit., p.11.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089), consulté le 12/08/2016, à 23.15.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.36

<sup>3</sup> Ibid., p.194.

l'Orient. Ailleurs, le mot « Solune »<sup>1</sup> désignant à la fois le soleil et la lune, suggère symboliquement l'inséparabilité et la complémentarité entre le féminin et le masculin.

À côté de ces mots valises qui œuvrent à joindre des contraires dans une même matérialité graphique, d'autres procédés d'écriture façonnent des néologismes à teneur symbolique : de l'escamotage du genre par l'ajout de suffixe (« oiselle<sup>2</sup> », « Thinka<sup>3</sup> »), aux anagrammes réalisés par les mélanges des lettres d'un mot ou d'un groupe de mots (« nour » et « juit »<sup>4</sup>, « Il sole non si muove »<sup>5</sup>), les mots deviennent le siège d'une liberté féminine se voulant tout près de l'inconscient, d'une liberté toute imprégnée du rapport particulier qu'entretient le corps de la femme avec l'amour, la douleur, les manques de toutes sortes et enfin la mort des êtres chers.

Observons un autre exemple : sous l'effet d'association d'idées, l'apparition d'un lézard dans l'histoire de *la Gradiva* de Jensen, propulse la narratrice vers la lecture de la nouvelle de Kleist, *La marquise d'O*, où le reptile saurien va inscrire sa présence en filigrane dans la matérialité des mots par le retour d'un même son :

Le Comte F. est un merveilleux dragon ailé (...) Il pousse le temps (...) il prend la marquise entre deux combats, l'étreint, l'adore, la féconde entre deux portes, dans le couloir, sans lui faire de mal, puis il se rue sur la tour du palais (...) attize l'action des soldats. On croit le voir en cent lieux Zà à la fois. Il ne peut y avoir d'interstice dans le déploiement de ses dézirs, tout doit être saizitout de suite. Sa puissance est immédiate, absolue, embrazée en un clin d'œil ; irrézistible (...)»<sup>6</sup>

Ici, l'allitération de la consonne fricative alvéolaire [z] est transcrite exclusivement à l'aide de la lettre z, là, où normalement, le lecteur s'attend à lire la lettre s. Il s'agit de rappeler de façon ostentatoire - en jouant sur la répétition des mêmes phonèmes- que le langage émerge du fond de l'être où les mots sont avant toute chose des corps audibles portés par

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.211.

<sup>2</sup> Ibid., p.187.

<sup>3</sup> « Thinka » vient du mot anglais « penser ». Ce mot qui désigne la femelle du cygne dans *Le Troisième corps*, symbolique l'intelligence et la liberté féminine.

<sup>4</sup> Ibid., p.36.

<sup>5</sup> Ibid., p.184.

<sup>6</sup> Ibid., p.165.



les sens. La coloration sonore des mots, Cixous en a bien compris l'impact et l'importance dès ses premières tentatives scripturaires. Elle déclare dans l'un de ses premiers essais majeurs : « Le sens circule alors que le signifiant qui se présente, le déferlement des sons charnels, hallucinants. <sup>1</sup> »

Il est intéressant de remarquer que les néologismes de notre roman ne sont pas le produit d'une pure innovation : la plupart du temps, H. Cixous préfère utiliser les mots du dictionnaire pour façonner ses néologismes, plutôt que de fabriquer de nouvelles unités lexicales. Le but d'une telle démarche est d'insister sur l'idée qu'une femme qui écrit est capable de délivrer le langage de la prison des normes, en se réappropriant le lexique existant. Aussi la manipulation de l'orthographe chez l'écrivaine va-t-elle dans le sens de l'évocation du préverbal, cette phase inaugurale où « l'écoute intérieur<sup>2</sup> », cette plongée fulgurante dans le corps régressif, travaille à chercher/fabriquer des mots qui sont en adéquation avec le ressenti.

Par ailleurs, ce jeu exubérant avec les mots<sup>3</sup> dans *Le Troisième corps* se prolonge avec l'usage du bestiaire. Effectivement, de bout en bout du roman, des insectes et des animaux (mouche, fourmi, ver de terre, lézard, cygne, souris ...) peuplent la diégèse au même titre que les personnages. Et ce qui est le plus surprenant, est que ces spécimens de la zoologie tels qu'ils sont, dans notre roman, incarnent tout à fait autre chose que les bêtes émanant de la réalité. En effet, relevant du langage du rêve, c'est-à-dire, des mouvements imaginaires et fantasmatiques, ces bêtes renvoient métaphoriquement aux états d'âme, au ressenti.

Au cours d'un égarement onirique<sup>4</sup>, par exemple, la narratrice avale une mouche et subit la sensation désagréable d'avoir en travers la gorge un corps étranger. D'ailleurs, en n'arrivant guère à se soulager son gosier du fait de l'agglutination obstinée de l'insecte,

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Entre l'écriture*, op.cit., p. 61.

<sup>2</sup> Ibid., p. 95.

<sup>3</sup> De part le plurilinguisme dans lequel H. Cixous a toujours évolué (le français, l'allemand, le dialecte arabe, l'anglais, le latin, le grec...), *Le Troisième corps* recèle un impressionnant stock de mots étrangers au français. C'est pour cette raison que la lecture de ce roman devient une tâche ardue pour celui qui emprisonne sa lecture dans le monolinguisme. Plus encore, ce roman se profile comme l'expression la plus radicale d'un idiolecte d'écrivain qui puise sa parole de plusieurs univers linguistiques et culturels.

<sup>4</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p. 27.

elle sent sa voix devenir cassée et crayeuse. Un peu plus loin dans le récit, c'est au tour des fourmis de prendre d'assaut le corps de la femme :

Il n'y a rien de plus répugnant que ces colonnes de petites fourmis noires qui grimpaient sur mon lit malade il y a quelques années, silencieuses, si rapides que leur mouvement était fluvial, agression divisée à l'infini qui visait chacune des cellules de mon épiderme, qui me dépeçait (...) en millions de parcelles de chair, m'obligeant à imaginer ma désintégration dernière.<sup>1</sup>

Ces insectes qui peuvent porter préjudice à l'enveloppe corporelle, de par leur petitesse et leur mouvement, véhiculent une image du corps qui est aux prises avec l'environnement, le fantasme de la désintégration auquel la femme se sent confrontée à chaque épreuve de la vie.

## 2.2 Subvertir la syntaxe

Dans *Le Troisième Corps*, deux modes syntaxiques se côtoient. Le premier mode, l'hypotaxe, concourt à donner de l'écriture, par endroits, une image claire et maîtrisée. En effet, en voulant optimiser le caractère informatif du récit, Cixous emploie des phrases en cascade, des phrases complexes architecturées à l'aide de connecteurs.

En voici un exemple : « L'élasticité [du pas de la Gradiva ] était due aussi à une exigence des dalles, qui sont assez larges et assez espacées dans ses villes, si bien que cela donne aux enfants l'habitude et le goût d'une démarche bondissante. » Ici, la syntaxe est bien celle de l'écrit traditionnel : la ligature entre les différents syntagmes obéit au principe de la cohérence car les outils de subordination (« qui » et « si bien que ») assurent la progression logique de la pensée.

Le second mode syntaxique relève du style oralisé. Contrairement à l'hypotaxe qui est utilisé qu'épisodiquement dans notre roman, les cassures phrastiques et l'ellipse (suppression d'un ou plusieurs mots de la phrase) semblent prendre d'assaut la syntaxe.

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p. 28.

Pour l'écrivaine, la phrase ne peut signifier le corps que dans le manquement aux règles syntaxiques car, grâce au désordre phrastique qui s'offre à la visibilité et aux vides creusés dans l'ordre du discours, l'écriture devient mimétisme et se fait ainsi le siège d'une signification autre :

T.t. a rêvé de mon rêve (...) d'abord, il voit une souris s'approcher du lit, sur le lit couvert d'une épaisse courtepointe il y a une sorte de chose, une chose, une matière, inconnue, qu'elle est-elle ?, matière organique mais inconnue, et qu'il ne veut pas connaître (...) je gémis d'horreur mais pas T.t. (...) C'est la vengeance de la souris qui commence (...) Qu'est ce qui coule et bée sur le lit, qui sent et qui souffre et s'ouvre et s'élargit tandis que la souris grigri-grignote ? Qui grim-grim sur mon lit – pe ?<sup>1</sup>

Ce fragment est construit tout comme un discours oral car nous voyons bien que la progression textuelle n'est pas soumise ici à une syntaxe hiérarchisante en bonne et due forme : la rapidité du débit de la production des phrases est telle que l'enchaînement syntaxique des éléments phrastiques s'appuie sur un minimalisme sous forme de phrases brèves. De plus, deux artifices essentiels sont convoqués pour consolider ce minimalisme : d'une part, la ponctuation excessive et le recours aux phrases interrogatives visent à inscrire dans matérialité de l'écriture les effets d'une énonciation en train de se faire. D'autre part, le niveau de langue utilisé- les néologismes sous forme d'onomatopée (« grigri-grignote », « grim-grim »)- œuvre à donner l'illusion d'un surgissement spontanée de la parole.

L'exploration des possibilités de la langue littéraire que pratique cette voix qui dit son « JE » féminin va s'engager de la sorte dans la voie de la pure création. Le corps en chef d'orchestre se procure d'autres unités signifiantes, pratique d'autres possibilités syntaxiques. La scène que nous convoquons ci-après est représentative de ce travail de créativité sensible que le sujet féminin vit à travers l'*auscultation* de l'écriture :

Et nous voilà auscultant le ventre de la phrase pour savoir si elle est à terme :  
(T.t) dit : Lève-toi. Puis L'ève, l'ève, l'ève, vèle, vèle, vel.

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p.162.

Moi : Live, vile, vile, Voilà le i qui est sorti. Live, lévi, lévite, l'évite.<sup>1</sup>

En somme, la recherche scripturaire du *Troisième corps* puisant dans les ressources de l'inconscient, se déploie dans la créativité. Et tellement cette écriture cixousienne s'obstine à s'éloigner de l'emploi traditionnel de la langue, qu'elle renie, souvent, les mots et la syntaxe qui les porte. C'est carrément la monstration de l'essence sexuée de l'écriture féminine qui est jeu ici. Pour Cixous, tant que la femme écrit à partir de sa nature sexuée, l'écriture sera sauvée de la servitude : l'écrit émanant de la plume d'une femme est un « sexte » au sens où le texte produit se nourrit d'une innovation que seul un corps féminin est capable d'engendrer : « les vrais textes de femmes, des textes avec sexes de femmes. (...) J'écris femme : il faut que la femme écrive de la femme<sup>2</sup>. »

### 3. *Vaste est la prison* ou comment échapper à la prison des mots préjudiciables ?

Dans cette partie dédiée à l'analyse de *Vaste est la prison*, trois procédés stylistiques vont être explorés : les guillemets, les subjectivèmes adjectivaux et la ponctuation et son incidence sur les constructions phrastiques.

#### 3.1 Les mots et les guillemets

Nous avons précédemment analysé, dans le deuxième chapitre de notre thèse, l'incidence de l'italique sur l'image typographique de *Vaste est la prison*. Nous avons vu justement comment ce marquage de l'écriture est mandé pour attirer l'attention du lecteur sur l'idée d'une langue fugitive au féminin, d'une langue transgressive pouvant mener la femme à l'affranchissement. À présent, nous allons voir qu'au niveau microstructural, un autre artifice typographique est sollicité comme modalisateur du discours, les guillemets. En effet, une lecture rapide du roman, révèle que l'utilisation de ce signe de ponctuation n'est guère anodine. En encadrant quelques mots bien choisis, les guillemets<sup>3</sup> œuvrent à souligner l'effet du langage sur le corps.

<sup>1</sup> H. Cixous, *Le Troisième corps*, op.cit., p. 176

<sup>2</sup> H. Cixous, « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p.40.

<sup>3</sup> Nous retrouvons cette technique d'écriture chez N. Sarraute. En effet, l'écrivaine considère que les mots venant des autres sont des catalyseurs de mouvements tropismiques le plus souvent désagréables. C'est pour cette raison que les guillemets sont un procédé efficace pouvant travailler sur la charge sémantique que recèle la parole circulant entre le moi et l'autre. Il s'agit de découvrir ce que les énoncés prononcés par l'autre sont

[Moi] enlacée par l'époux, devant tous – une valse (...) moi, les yeux baissés, me prêtant au jeu conventionnel, évitant d'être étreinte (« les yeux des autres »), n'acceptant que le frôlement, et finalement, obéissant au rythme en solitaire, refusant le « cavalier », comme disait « leur » vocabulaire.

Non, décidément, se soustraire malgré les modes, éviter d'être « touchée » par un homme, quel que fût l'homme, ainsi, dans la foule... Le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps et, dans le noir, dans le vide, la musique pour aiguillon.<sup>1</sup>

Dans ce passage racontant l'étouffement ressenti par la narratrice vis-à-vis des bienséances et des clichés qui étouffent les mouvements du corps dans la danse, les guillemets indiquent que ces mots et expressions (« les yeux des autres », « leur », « cavalier », « touché ») sont pris en mention (par ajout de sens). Aussi, une distanciation énonciative se creuse-t-elle entre ce que pense la narratrice de la liberté du mouvement et ce qui est communément admis par les autres : la narratrice n'adoptant pas la discipline de la danse occidentale, refuse par l'effet de la connotation péjorative induite par les guillemets, cette distance des corps que perdure la société mondaine entre elle-même et son époux. D'ailleurs, pour appuyer encore plus cette distanciation entre ce que veut la femme de son corps et ce que veut la doxa, la suite du récit s'affirme comme célébration de la liberté du corps femelle : la narratrice s'écarte de son époux et évolue, en solo, cette fois, dans une danse orientale au rythme dicté par le seul pouvoir du corps, victoire symbolique contre la rigidité de la société.

En revanche, il semble que le procédé d'insertion des guillemets dans la masse textuelle a un autre usage dans notre roman. Par le fait même qu'ils sont « langage pour l'œil<sup>2</sup> », ils réussissent à mettre en relief quelques énoncés qu'Assia Djébar juge d'une importance capitale dans la construction de son contre-discours sur la société maghrébine. Autrement dit, tissant un lien étroit avec le motif du corps et les autres artifices convoquant la corporéité, les guillemets semblent exhiber des idées maitresses.

---

capables de provoquer car les clichés et les jugements de valeur ont toujours une résonance tropismique sur le corps.

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 63.

<sup>2</sup> Nina, Catach, *La Ponctuation*, PUF, Que sais-je, Paris, 1994, p.102.

Rappelons-nous, dans le fragment intitulé « Femme arable I <sup>1</sup> », la narratrice rapporte le déroulement de ses premiers plans cinématographiques et pour souligner cette impression d'émancipation à l'égard des imageries façonnées par la phallogocratie qu'elle a ressentie en instrumentalisant l'œil-caméra à ce moment-là, le texte souligne visuellement quelques mots imposants. À titre d'exemple, le mot « moteur » apparaissant à trois reprises encadré par les guillemets, s'arroge à lui seul un regard particulier car l'écrivaine en fait non seulement « un événement énonciatif » ancré dans une situation d'énonciation bien définie - qui est celle du tournage-, mais aussi, un moment crucial où d'autres voix féminines semblent conviées à y participer. L'écrivaine fait valoir ainsi, à travers sa propre voix, une autre instance énonciatrice, « les fugitives » comme elle : « Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté : « moteur » <sup>2</sup>.

#### 4.3 Des adjectifs à fleur de peau

La lecture d'un texte littéraire implique que l'on lise en filigrane les intentions auctorielles relativement au caractère objectif ou subjectif de l'énoncé. En cela, il y a bien un procédé de langue qui renseigne dûment sur ce phénomène, les adjectifs <sup>3</sup>.

Dans *Vaste est la prison*, la profusion des adjectifs est un indice d'une subjectivité manifeste. En effet, la narratrice- personnage Isma, engagée souvent à examiner ses impressions et ses sensations face au monde qui l'entoure, use à outrance d'adjectifs comme marqueurs connotatifs.

Justement parce que en cet instant, je me sens nouvelle. Je découvre en moi une surprenante, une  Brusque reviviscence (...) Réveillée, heureuse à cinq heures de l'après-midi. Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 173-175.

<sup>2</sup> Ibid., p. 175.

<sup>3</sup> Il est pertinent d'évoquer, pour plus de clarté, l'essai de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, qui conforte l'idée que l'énoncé recèle une coloration subjective indéniable. En étudiant les caractéristiques sémantiques des adjectifs, l'auteure a pu révéler à partir de la classification de cette classe, suivant deux grands axes, subjectivité/objectivité, l'existence d'adjectifs objectifs et d'adjectifs subjectifs renseignant bien sur le degré de l'engagement du locuteur vis-à-vis de son énoncé.

La différence entre ces deux types est le fait que les adjectifs objectifs se limitent de révéler les propriétés de l'objet, alors que les adjectifs subjectifs apportant une appréciation ou un jugement, non seulement sur l'objet de l'énoncé, mais aussi, sur l'énoncé lui-même.

maladie (...) Il y a eu cet arrêt bref pour revivre ! Réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de l'après-midi.

Dans ce passage, le réveil qui suit « une longue sieste <sup>1</sup> » marquant la fin de la passion amoureuse qui a été douloureusement vouée à l'Aimé, est décrit en termes d'une véritable « reviviscence ». Isma essaye de voir, attentivement, en quoi ce réveil du corps est devenu césure temporelle entre passé douloureux et présent de « changement ». Et à l'instar d'un Proust voulant capter le plus fidèlement possible le sentir, elle décompose la sensation en démultipliant les adjectifs. Cette technique vise, en premier lieu, à rallonger la description afin que le rendu sémantique soit satisfaisant.

Il faut dire qu'étant fugaces, les sensations se refusent à se laisser capter facilement par le langage. Conséquemment, Djébar se méfie de la pétrification de l'écriture, laquelle en voulant emprisonner la sensation dans un mot, entraîne sa propre mort. Pour elle, le mouvement incessant des mots est seul capable de réaliser la saisie de la matière ineffable : tel un peintre<sup>2</sup>, elle dispose les adjectifs les uns après les autres comme des touches successives pour permettre l'incarnation dans le corps même du texte, de ce qui ne se laisse pas nommer.

Outre cette subjectivité, notre roman recèle un arsenal important d'adjectifs évaluatifs<sup>3</sup> axiologiques. Ce type de caractérisation adjectivale permet de conforter les prises de position de l'écrivaine vis-à-vis des questions épineuses concernant le corps féminin :

---

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 19.

<sup>2</sup> Nous pouvons aussi dire que Djébar appréhende l'écriture comme un architecte qu'elle doit façonner. Après sa mort, Mireille Calle-Gruber rapporte : « Pour le dernier roman inachevé *Les larmes d'Augustin*, elle a écrit le texte, elle devait me le passer, mais ne l'a finalement pas envoyé (elle me faisait volontiers lire ses textes en cours). Elle ne l'a pas envoyé, car elle n'était pas satisfaite, elle disait qu'elle n'avait pas trouvé la composition. Pour elle c'était ce qui importait. Cela va poser des problèmes : est-ce qu'il est publiable comme ça ? Est-ce que ce n'est pas trahir son exigence d'architecture ? C'est plus qu'une structure, c'est une architecture, une symphonie, il y a quelque chose de très musical dans les compositions d'Assia. » Mireille, Calle-Gruber et Hervé, Sanson, « Un rythme d'écriture », *Continents manuscrits*. URL : <http://coma.revues.org/593> ; DOI : 10.4000/coma.593, consulté le 20 juillet 2017, à 15.30.

<sup>3</sup> Au niveau de la manifestation de subjectivité, un autre découpage est effectué : adjectifs affectifs / adjectifs évaluatifs. Si les adjectifs affectifs véhiculent la réaction émotionnelle, le ressenti du locuteur, les adjectifs évaluatifs, quant à eux, procède à la description des qualités de l'objet. Un autre découpage décrit les spécificités des adjectifs évaluatifs. En effet, Kerbrat-Orecchioni divise ce type en adjectifs évaluatifs axiologiques et en adjectifs évaluatifs non-axiologiques : selon l'auteure, les adjectifs axiologiques se distinguent des adjectifs non-axiologiques par le fait même qu'ils expriment un jugement de valeur mélioratif ou péjoratif sur l'objet. Autrement dit, les adjectifs non-axiologiques n'énoncent ni

En ce sens, la mort, en Islam, est masculine. En ce sens, l'amour, parce que célébré seulement en jouissance sensuelle, disparaît dès les premiers pas dansés de la mort annoncée. Féminine d'ailleurs est cette approche première, de la *sakina*, c'est-à-dire à la sérénité pleine et pure. Mais après cette introduction légère tel un souffle de femme, la mort se saisit des vifs, des vifs et des vivantes pour les plonger, égaux et soudain tous masculins dans les abysses des âmes "soumises à Dieu"

Ici, le foisonnement des adjectifs évaluatifs donne des indications sur les propriétés de cette jouissance, qui, une fois l'éternité survenue, elle devient exclusivement réservée au masculin pluriel. Autrement dit, ces adjectifs permettent d'instiller un discours critique sur l'idéologie phallogocentrique voulant homogénéiser, masculiniser toute ascension vers Dieu. « La sakina » qui s'affirme, au départ, « féminine », « pleine » et « pure » ne tarde guère, après la mort, à échapper au féminin et de devenir privilège masculin.

Mais le rendement d'un tel procédé ne s'arrête pas là. Etant métaphoriques et conférant une certaine sonorité, ces adjectifs contribuent à la poétisation de la prose<sup>1</sup>. Aussi cette souplesse esthétique suggère-t-elle l'implication d'un corps féminin ayant une conscience aigüe des mots et des objets que ces mots essayent de traduire.

---

jugement de valeur ni une réaction affective du locuteur car ils sont convoqués dans l'énoncé essentiellement pour la description neutre de l'objet.

<sup>1</sup> Nous nous n'étonnons pas d'ailleurs de voir cette poétisation de la prose prendre plus d'espace et d'effet dans le chapitre inaugural et final de notre roman : « le silence de l'écriture », « Le sang de l'écriture » car, beaucoup de passages se présentent comme des poèmes où le lyrisme et la douleur orchestrent l'agencement et le choix des mots :

« Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de couler ?

Avec son odeur, peut-être

Avec son vomi ou sa glaire, aisément

Avec la peur qui lui fait halo

Écrire certes même un roman

de la fuite

de la honte.

Mais avec le sang même : avec son flux, sa pâte, son jet, sa croûte pas tout à fait séchée ? »

A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 346-345.



### 3.1 Une ponctuation pour suggérer la voix

Pour les grammairiens, la ponctuation a cette spécificité de rappeler que l'écriture n'est que le prolongement du corps. Partant justement de l'idée du lien irréductible se tissant entre « le corps des mots » et « le corps de chair », S. Bikialo rappelle que

les signes de ponctuation apparaissent, au sein de la langue, comme ce qui est au plus près du « corps de chair ». La spécificité de ces signes, à savoir le fait qu'ils ne soient accessibles que par leur signifiant graphique, la trace qu'ils impriment sur la page, la ligne, le mot, implique un rapport à la matérialité, au « corps », privilégié car plus immédiat.<sup>1</sup>

Chez Assia Djébar, la question des rapports entre écriture et corps se pose dès lors qu'il s'agit de ponctuer. En effet, dans *Vaste est la prison*, l'écrivaine fait un grand usage des signes conventionnels pour suggérer la dimension corporelle de la voix. Effectivement, c'est grâce aux pauses induites au creux du flux phrastique que les marques typographiques réussissent à suggérer la respiration. Autrement dit, loin de nuire au dynamisme syntaxique de la phrase, la ponctuation excessive met en valeur le mouvement physique de la voix, l'énergie vocale qui est à l'origine du dire ; cette oralisation de l'écrit rappelle que, non seulement, il existe un substrat corporel d'où émerge l'écriture, mais également, une culture, un héritage d'oralité féminine, fait de voix volubiles, cris stridents, chants douloureux et youyous joyeux, assiégeant la langue d'accueil, le français.

Pour expliciter ce phénomène du va-et-vient entre langue maternelle baignée de voix féminines et langue française, Djébar propose « franco-graphie<sup>2</sup> », une appellation pouvant donner tout son sens à cette ponctuation répandant l'oralité<sup>3</sup> au sein même des longues phrases qu'elle architecture.

---

<sup>1</sup> Bikialo, Stéphane, « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information Grammaticale*, N. 102, 2004, pp. 24-30.  
[http://www.persee.fr/doc/igram\\_0222-9838\\_2004\\_num\\_102\\_1\\_2560](http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2560), consulté le 20/10/2015, à 16.00.

<sup>2</sup> A. Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 29.

<sup>3</sup> Dans *Vaste est la prison*, il existe un nombre important d'emprunts lexicaux ("l'e'dou", mokeddem, zaouia, fatiha, sakina, solta...) pour suggérer l'entrelacement de deux corps linguistiques : le corps sonore du dialecte algérien et le corps graphique du français. Et il est important de signaler que c'est surtout le sociolecte des personnages qui héberge cette pratique linguistique. A titre d'exemple, le parler d'Isma, qui est rapporté au discours direct, se dévoile authentiquement car, la narratrice-personnage a tenu à restituer

C'est aussi pour marquer la progression de la voix à travers le travail des pensées, que la ponctuation est constamment mobilisée. Pour donner plus de vigueur à notre propos, nous allons analyser la figure de l'épanorthose pour nous intéresser ensuite à la parenthèse. Observons ces exemples :

Ce mot de la matrone voilée, souriant peu auparavant, certainement pas victime, à l'aise dans son rôle de citadine précieuse et paisible, cette parole non de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc installa en moi, dans son sillage, une pulsion dangereuse d'effacement...(1) <sup>1</sup>

Ma bouche demeure béante ; mes doigts tenaces s'activent entre mes dents, un spasme me tord l'abdomen (...) Je ne ressens pas l'horreur de cet état : j'ai pris la lame, je tâche de trancher tout au fond, lentement, soigneusement, cette glu suspendue sous ma glotte. Le sang étalé sur mes doigts, ce sang qui ne m'emplit pas la bouche, semble soudain léger, neutre, un liquide prêt non à s'écouler, plutôt à s'évaporer au-dedans de mon corps. (2) <sup>2</sup>

L'épanorthose est très utilisée dans *Vaste est la prison*. Cette figure qui procède par adjonction d'un syntagme, est mandée pour corriger un propos déjà émis. L'adverbe « plutôt » qui s'insère, grâce à la virgule, au creux de la phrase, mène la parole vers des « digressions essentielles <sup>3</sup> » comme le signale si bien Hervé Sansan. Autrement dit, l'épanorthose tendrait à démontrer, à travers l'enrichissement des idées qu'elle provoque,

---

fidèlement les expressions qu'elle a puisées tout droit de la langue arabe. Le dialogue entre elle-même et son amie Hania se déroule ainsi :

« — Les gens de « là-haut » ? Traduisis-je.

— Ceux qui commandent, fit-elle, ceux qui ont la solta !

J'ai souri. Je me rappelai la formule ancienne de quelques siècles : je la dis en arabe, sa musique sonnait comme un acier :

— Dhiab fi thiab ! comme a dit el Maghraoui !... (Je repris pour moi, amère : « Des loups dans des vêtements d'homme ! »)

Elle rit longuement. Sur quoi, elle devint d'emblée mon amie. » (Page 311)

Cette pratique linguistique a, donc, pour visée d'inscrire l'oralité, la culture algérienne, chère à l'écrivaine, au sein même de l'écriture en langue française.

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 14-15.

<sup>2</sup> Ibid., p.339.

<sup>3</sup> Hervé, Sanson, « Mon père, cet autre. Variations autour de la figure paternelle dans l'œuvre d'Assia Djébar », dans Asholt, Wolfgang et Calle-Gruber, Mireille (dir.), *Assia Djébar : Littérature et transmission*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 66.

que la pensée est constamment à la recherche de la vérité. Effectivement, quand nous observons l'exemple (1), nous voyons bien ce dynamisme de la pensée voulant trouver le mot exact pour désigner ce malaise, cette incommunicabilité se déroulant entre le masculin et le féminin au Maghreb. Le mot « désespérance » que le modalisateur « plutôt » annonce, révèle la volonté de l'écrivaine de réfléchir, de dévoiler, de dénoncer le vécu douloureux des femmes tel qu'il se présente dans la société.

Dans l'exemple (2), une autre vertu de l'épanorthose est révélée : il s'agit d'aider l'écriture à la restitution exacte du ressenti. En racontant le cauchemar qu'elle a vécu intensément, Isma tente de décrire comment elle se démenait contre la sensation désagréable d'avoir un corps étranger dans la gorge. L'épanorthose introduit une autocorrection de « l'équivalent verbal » de la sensation proposé en amont : le sang s'écoulant sur les doigts d'Isma, n'est pas un liquide qui se répand au dehors, comme on a l'habitude de voir, mais, « plutôt », une matière légère que le corps absorbe comme un buvard.

Ce mouvement de recherche d'une coïncidence satisfaisante entre le dit et la sensation, est aussi exprimé à travers l'utilisation des parenthèses. Il est remarquable de constater que ce procédé de ponctuation sature l'écriture djebarienne, le but étant d'intercaler dans la phrase, un commentaire, une réflexion ou même des indications pouvant enrichir la progression événementielle du roman<sup>1</sup>. Mais c'est surtout, par le truchement de cette « une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase <sup>2</sup> » que l'écrivaine aménage un espace propice pour optimiser la mise en relief du ressenti, du vécu du corps :

En fait, je savais qu'il savait : comment peu avant me harcelait l'urgence  
de le voir, le besoin de le savoir bien réel. Une violence me saisissait de

---

<sup>1</sup> Ici, par exemple, en utilisant les parenthèses, Isma donne des informations décrivant la rigidité non voulu de son corps à un moment précis de la diégèse : le face à face timide entre la femme amoureuse qui a parcouru quinze kilomètres de la ville jusqu'à la villa au bord de la mer, et l'Aimé :

« Je ne disais rien ; je ne bougeais pas. Nous restions un moment face à face sur le seuil : avec des saluts gauches, sans nous toucher la main, sans à plus forte raison un baiser de cordialité (j'avais gardé, à cette époque, ma raideur de jeune fille, mais ce n'était pas pour cela que devant lui je dédaignais les gestes de familiarité). Enfin quelqu'un – puisque la maison était le plus souvent pleine – venait se joindre à nous, parler, nous bousculer. L'après-midi se déroulait en jeux de groupes, en bavardages, en promenades sur la plage proche. (Page 29)

<sup>2</sup> Jacques, Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, Paris, 1991, p. 257.

devoir contrôler son existence, par mes yeux, en primitive et quasiment sur-le-champ. (Je ne pensais alors ni au possible plaisir que me donnerait sa vue ; à plus forte raison ne m'habitait aucun sentiment, seulement l'angoisse étrange qui, si elle durait, deviendrait torture insupportable : « Existe-t-il vraiment ? Ne l'ai-je pas rêvé ? ») Sitôt mise en sa présence, ma fièvre tombait, mon inquiétude se dissipait (...) <sup>1</sup>

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. D'une part, le contenu de la parenthèse est imposant par l'espace même qu'il prend au sein du paragraphe. D'autre part, cette pause aménagée non pas au sein de la phrase mais en dehors d'elle, marque une énonciation secondaire dans laquelle la narratrice rapporte ses pensées, ses sentiments qu'elle a éprouvés au moment de la rencontre avec l'Aimé. Les paroles en discours direct « « Existe-t-il vraiment ? Ne l'ai-je pas rêvé ? » » sont autant une manifestation authentique d'un sujet parlant monologuant avec lui-même, qu'un indice d'une conscience féminine voulant, à tout prix, analyser et comprendre ce qui lui arrive face à l'être aimé.

Dans *Vaste est la prison*, l'instrumentalisation de la ponctuation génère, donc, des phrases au rythme de l'oral. Grâce, d'ailleurs, à cette énergie de l'oralisation qui la commande, la phrase djebarienne peut s'étirer aisément afin que le sens soit enrichi, nourri par les différentes structures appositives apportant des explications toujours nombreuses au dire.

La danse, en moi, s'interrompt quand quelqu'un, ou quelqu'une, se met à parler, à parler vraiment, à relater une joie, une souffrance, une écorchure entrevue. Alors le rythme s'arrête en moi : j'écoute, surprise ou secouée, j'écoute pour me rappeler, pour sentir soudain ce frôlement du réel. J'écoute aussi parfois la façon de se taire... <sup>2</sup>

Les nombreuses expansions sont, ici, pour la plupart des appositions. Aussi, les phrases semblent-elles avancer en soubresauts à l'image d'un corps qui ralentit son mouvement pour « écouter » le monde qui se fait chair en lui. De plus, en morcelant l'énoncé, cette technique d'écriture permet à l'image mentale de s'étendre, de persister, et donc de

<sup>1</sup> A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., p. 30.

<sup>2</sup> Ibid., p. 61.

provoquer la réceptivité du lecteur. Il faut dire que Djébar refuse la clôture, la limitation de sens qu'engendre une écriture très respectueuse des règles syntaxiques. Pour elle, la phrase doit s'approcher de la vie, de la voix, par la souplesse et la fluidité des structures syntaxiques qui la portent.

En somme, les procédés stylistiques mobilisés dans *Vaste est la prison*, travaillent à façonner une écriture à l'écoute de la voix. Il s'agit, à travers, une écriture constamment en mouvement, d'arriver à capter l'indicible du corps. Mais pas seulement, car l'effort scripturaire génère différentes supputations réflexives prouvant que la femme qui écrit est à la fois artiste et architecte des mots.

#### **4. *L'Interdite* ou l'effraction de l'écriture**

Dans cette dernière partie consacrée à *L'Interdite*, nous allons analyser ces trois procédés stylistiques : les imageries organicistes et médicales, les constructions phrastiques et les métaphores.

##### **4.1 Les imageries organicistes et médicales**

Faire appel au discours médical pour la représentation de l'indicible du corps n'est pas chose nouvelle en littérature. Il suffit de parcourir quelques textes de romanciers réalistes pour se rendre compte combien le langage de « la clinique » a été largement exploité afin d'exposer en écriture les passions et les maux de la société. Cependant, en littérature maghrébine d'expression française, l'usage des savoirs médicaux a de tout temps été timide. À cet effet, M. Mokeddem constitue un cas d'exception tant s'avère grand le rôle accordé au discours médical dans son écriture.

Etant néphrologue de profession, Mokeddem n'hésite pas à exploiter ses connaissances dans son activité scripturaire. De plus, la connexion entre l'écriture et la médecine fait sens chez l'écrivaine grâce au rendement thérapeutique reconnu à chacune de ces activités. Si la médecine œuvre à soigner les autres, l'écriture, quant à elle, va permettre à la femme qui écrit de se réconcilier avec elle-même :

La médecine s'est subordonnée à l'écriture et ces deux activités, ainsi échelonnées, concourent à me structurer. Le médecin essaie de soigner les autres. La romancière s'empoigne avec des mots et des maux — pour tenter de se soigner elle-même, dans tous les sens du terme!<sup>1</sup>

Dans *L'Interdite*, donc, c'est par le truchement de termes médicaux et de métaphores organicistes que la souffrance est incarnée. Dès son l'arrivée au village, Sultana est effarée par le spectacle s'offrant à elle. La rue qu'elle regarde s'anthropomorphise hideusement (« (la rue) est grosse de toutes les frustrations, travaillée par toutes les folies, souillée par toutes les misères. <sup>2</sup>») et devient même une vieille femme laide qui « exhibe ses vergetures, ses rides <sup>3</sup>» au vue de tous. Le jour de l'enterrement de Yacine, la narratrice a le même sentiment de répulsion face à la bourgade qui « a poussée comme une tumeur dans les flancs du ksar. <sup>4</sup> »

En s'épuisant à soigner les villageois indigents, Sultana remarque « les infirmités<sup>5</sup> » et « les amputations de l'âme <sup>6</sup>» qui s'écrasent à chaque fois sur son bureau. Et en marchant dans les rues dégarnis de Ain-Nekhla, elle fait le constat amer que « les garçons de (son) pays avaient une enfance malade, gangrenée. <sup>7</sup>»

Mais, c'est les imageries métaphoriques décrivant l'enfermement féminin qui sont les plus imposantes dans notre roman, par leur longueur et le registre de la maladie qu'elles exploitent. En effet, la détresse s'incrétant dans la chair féminine est transposée au plan physiologique grâce à une savante description médicalisée. Au départ, en additionnant un suffixe à valeur médicale, au xénisme « koulchi » (en arabe « tout »), Mokeddem fabrique un néologisme « koulchite » pour désigner « une pathologie féminine très répandue <sup>8</sup>» au village de Ain-Nekha. Puis, comme dans toute exposition médicale, les caractéristiques de la koulchite sont décrites minutieusement : de nature observable, cette pathologie se révèle tenace par la multitude de formes qu'elle prend. Dans le passage ci-dessous, en auscultant

<sup>1</sup> « Malika Mokeddem : écriture et implication », dans *L'actualité littéraire : Algérie Littérature*, no 14. [http://www.revues-plurielles.org/\\_ uploads/pdf/4\\_14\\_13.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_14_13.pdf), consulté le 07/02/2017, à 20.30.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.17.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.33.

<sup>5</sup> Ibid., p.125.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p.18.

<sup>8</sup> Ibid., p.125.

les villageoises, Sultana constate bien que la manifestation de ce mal endémique est loin d'être anodine :

Je vois une *koulchite* aiguë, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. Elle vient de se marier. Je vois une *koulchite* chronique, cri muet et gangrène du quotidien chez une mère prolifique : onze enfants et le mari ne veut toujours pas entendre parler de contraception, je vois une *koulchite* terminale, un cœur qui baratte du vide dans un corps d'argile. C'est une femme de quarante ans, sans enfant. Je vois une *koulchite* hystérique... injection de valium pour celle-ci, à la carte pour les autres.<sup>1</sup>

Cet exposé médical tend à laisser entendre le rapport de conséquence existant entre la série d'enfermements à laquelle est vouée la femme dans la société patriarcale et la dégradation du corps. C'est comme si l'écriture chargeait le corps tangible, confronté à des dysfonctionnements multiples, de dire la vérité sur les « séismes <sup>2</sup> » de l'existence corporelle des femmes.

Le lecteur, surpris d'emblée par cette somatisation du discours, est inévitablement entraîné à ressentir le drame du corps. L'être humain par nature craint la douleur physique. Et Mokeddem exploite ce phénomène ostensiblement en convoquant des images de morbidité massive, de gémissements féminins interminables.

Il est intéressant de remarquer que cette rhétorique de la douleur n'est pas destinée seulement à décrire les femmes du village. La narratrice Sultana profite aussi d'un tel traitement stylistique. À maintes reprises, les états d'âmes de la jeune femme sont rendus à l'aide d'un champ lexical de la maladie. Observons cet exemple :

J'ai fait un infarctus de mon Algérie. Il y a si longtemps. Maintenant mon cœur frappe de nouveau son galop sans algie. Mais une séquelle de nécrose reste : sceau de l'abandon à la source du sang à jamais scellé. J'ai fait une hémiplegie de ma France. Peu à peu, mon hémicorps a retrouvé ses

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.183.

<sup>2</sup> Ibid., p.125.

automatismes, récupéré ses sensations. Cependant, une zone de mon cerveau me demeure muette, comme déshabillée (...) <sup>1</sup>

Ici, le sentiment de déchirement que ressent Sultana face aux deux pays, l'Algérie et la France, auxquels elle croyait appartenir, est décrit en termes de deux pathologies organiques sévères. De la crise cardiaque renvoyant à l'exil du pays natal, l'Algérie, à la paralysie désignant le racisme et la xénophobie rencontrés en France, l'excès du corps se fait langage. C'est pour mieux dire que tout commence et se termine par le corps.

#### 4.2. Des phrases au rythme du corps

La critique a bien remarqué que le style déployé dans *L'Interdite* est acéré et vivace. Yolande Aline Helm n'a pas manqué de signaler que le style "à bout de souffle" <sup>2</sup> de ce roman s'écarte du lyrisme des deux premiers romans mokeddemiens. En effet, la nervosité de l'écriture se manifestant dans ce texte qui est qualifié de pamphlétaire par la critique, passe, en premier lieu, par l'architecture des phrases. Contre les phrases étales et policées de la convention littéraire, Mokeddem opte pour des phrases souvent courtes, contractées, avançant en soubresauts :

En sortant de l'hôpital, je flâne sans but. Pas longtemps. Très vite, la fièvre des yeux force mon indifférence, m'interroge et m'interrompt. Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres. Je ne flâne plus. Je fends une masse d'yeux. Je marche contre des yeux, entre leurs feux. <sup>3</sup>

Dans ce passage, les syntagmes s'alignent par asyndète (absence de liens de subordination) Aussi, la cascade d'éléments juxtaposés confère-t-elle un rythme accéléré à l'énoncé. La parataxe permet alors d'exprimer l'inconfort éprouvé par Sultana face au voyeurisme des hommes : d'un côté, les signes de ponctuation, le point et la virgule, suggèrent la vélocité du corps féminin voulant fuir à tout prix le poids des regards indiscrets et d'un autre côté, la gradation dans la phrase « Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres » rend compte par

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.116.

<sup>2</sup> Yolande Aline, Helm, *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.9.

<sup>3</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.118.



la progression ascendante qu'elle réalise, l'ingérence mâle dans l' « indifférence » de la femme qui marche.

Observons un autre exemple :

Je vois. Je pique. Je couds, je vois. Je pique. Je plâtre. Je vois. Je pique.  
J'incise. Le buvard de mon être boit. Quand ils sont tous partis. Le dard de  
leur mal est en moi, lancinant. Les relents de leur détresse étouffent  
l'atmosphère. Le cabinet me fait l'effet d'une fosse commune, surpeuplée.  
J'ouvre la fenêtre. Des âmes mortes s'échappent en fumée. <sup>1</sup>

Ici, les points finaux, de part le rythme abrupt qu'ils font subir aux phrases, sont la marque de ce qui mérite plus d'attention. Effectivement, cette ponctuation forte modelant, au départ, des phrases verbales très brèves, donne du relief à la suite du texte : les phrases déroulant les actions mécaniques et répétitives (voir, coudre, piquer, plâtrer, inciser) que fait Sultana pour soigner les nombreux patients se présentant à elle, prépare un scénario poignant d'une intériorité de femme prise d'assaut par le malheur des autres.

Claire Stolz a justement souligné les effets de sens indéniables des phrases verbales simples. Selon l'auteure, « la retenue de l'expression<sup>2</sup> » réalisée par un tel artifice stylistique, est un moyen de persuasion, un moyen d'amener une implication pathétique de celui qui réceptionne le texte. Autrement dit, il s'agit d'empêcher les phrases de s'étirer pour mieux solliciter la subjectivité du lecteur.

Outre leur fonction de preuve pathétique, les phrases simples dans notre corpus remplissent une autre fonction : l'oralisation du langage. En effet, la ponctuation qui est mandée pour façonner les phrases simples, rappelle par l'allègement syntaxique qu'elle provoque, que l'écriture transite par la voix. Mokeddem à de tout temps revendiqué le primat de l'ouïe dans l'exercice scripturaire qu'elle pratique : elle pense que l'écriture ne doit pas se départir d'une écoute attentive des inflexions vocales, du rythme des sensations auditives où le corps est à l'œuvre. D'ailleurs, elle affirme que l'héritage de l'oralité conservé de son pays natal, a contribué pour beaucoup l'émergence de son écriture de

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.184.

<sup>2</sup> Claire, Stolz, *Initiation à la stylistique*, ellipses, Paris, 1999, p.29.

l'héritage des voix : « Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Mon enfance et mon adolescence ont baignée dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est venue par l'ouï, avant l'accès aux livres.<sup>1</sup> »

#### 4.3 De la violence des images à la plurivocalité dénonciatrice

Dans *L'Interdite*, Mokeddem fait un usage immodéré de métaphores. C'est au départ la description qui profite d'un tel procédé stylistique. Et il est intéressant de remarquer que le décor et les personnages, surtout les villageois, sont présentifiés à l'aide de métaphores filées. Rares sont les fois, d'ailleurs, où l'écrivaine dispose une métaphore sans la relier avec une autre. Observons un exemple :

Le ksar manque à mes yeux. Les sinuosités de ses venelles capturaient des songes, abritaient les fuites et les mélancolies (...) Maintenant ces constructions, en ruine avant même d'être achevées, étalent leurs fissures, leur chaos et leurs ordures, symboles de la laideur et de la stupidité des temps. Et la sagesse et la patience des vieux ont disparu sous l'entassement de la jeunesse, dans l'incendie de son désespoir. Je ne reconnais aucun visage. Mais n'ai-je jamais regardé les gens normaux?<sup>2</sup>

Ici, en arrivant au village de Ain-Nekhla, Sultana remarque vite la bourgade qui dénature le ksar. Dès lors, la description de cet envahissement se déroule à l'aide du croisement de deux métaphores filées : d'un côté, l'image décrivant le ksar comme espace mémorielle qui, dans le passé, « capturaient des songes, abritaient les fuites et les mélancolies » et de l'autre côté, l'image des constructions inachevées, qui n'offrent au regard que « fissures », « chaos » et « ordures », « symboles de la laideur et de la stupidité des temps » et ruine de « la disparition de la sagesse et de la patience des vieux ».

Il faut reconnaître à l'écrivaine une verve poétique puissante à travers cet usage pertinent des imageries métaphoriques. Toutefois, la fonction ornementale de la métaphore n'est pas une fin en soi, car dans notre roman, ce procédé est sollicité surtout pour renforcer les effets de sens argumentatifs. Effectivement, par le foisonnement des

<sup>1</sup> Y. A., Helm, *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, op.cit., p.9.

<sup>2</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.33.

métaphores dysphoriques, l'écriture est au rejet des idéologies exerçant l'oppression sur le féminin (phallocratie et intégrisme). Il faut dire que l'écrivaine travaille sur les mots comme s'il s'agissait d'objets concrets capables d'effets dévastateurs et pour en prolonger les effets sur le lecteur, elle les intègre au sein de métaphores tout aussi violentes.

L'écriture mokeddemienne instrumentalise, donc, les métaphores du dispositif descriptif afin que le lecteur soit incité à s'émouvoir, à prendre, ainsi, position contre « les figures de la tyrannie.<sup>1</sup> » Charlotte Dilks<sup>2</sup> rappelle justement, à la lumière des travaux qui ont été effectués sur cette figure, que persuader par l'émotion est le propre de la métaphore. Et de l'auteure de poursuivre que cette fonction de persuader en travaillant à provoquer une réaction affective du lecteur, s'oppose à la logique qui s'attache à convaincre que par raisonnement. La métaphore est donc un instrument privilégié pour solliciter émotionnellement le lecteur.

Dans *L'Interdite*, un autre niveau recèle un nombre important de métaphores, le discours. Il s'agit des paroles des personnages (que nous avons désignés métaphoriquement comme nomades) qui sont émaillées d'images des plus révélatrices : le ton subversif que véhiculent les métaphores de ceux-ci, mettent à nu la réalité douloureuse à laquelle est confrontée la jeunesse algérienne, une jeunesse qui, engluée dans des traditions et coutumes obsolètes, continue de renier le féminin.

Il faut dire que l'écrivaine accorde beaucoup d'importance à la mise en voix générée par le dialogue, pour laisser justement libre cours à l'authenticité de la parole, d'une part, et à la dénonciation d'autre part. Les personnages dans *L'Interdite* parlent beaucoup, s'expriment ostensiblement malgré les entraves handicapant la parole dans la société maghrébine. Le dialogue se déroulant entre Sultana et Salah constitue un bel exemple d'une parole nerveusement tendue vers l'expurgation des maux. À la question de Sultana concernant « la détestation des femmes<sup>3</sup> », la réponse de Salah se déroule comme un véritable pamphlet où l'hyperbolisation du langage générée par les métaphores violentes réussit à cultiver au sein du texte le thème de l'obstruction. Effectivement, l'abus sur les

---

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p. 25.

<sup>2</sup> Charlotte, Dilks, *La métaphore, la sémantique interprétative et la sémantique cognitive*.  
[www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf), consulté le 02/05/2017, à 12.00.

<sup>3</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p.72.

femmes en Algérie est une tuerie<sup>1</sup>. Et la jeunesse est coupable car participant à ce « carnage <sup>2</sup> ». À la fin de leurs études et après avoir abandonné celles qui les aimaient, ces jeunes devenant « virilité auréolée du désespoir des abandonnées<sup>3</sup> », endossent « le burnous de la tradition pour goûter aux pucelles incultes » que leur famille ont choisies pour eux. Insatisfaits, ils fuient leur maison pour « hanter les bars, la lâcheté et même, du moins pour certains, les recoins les plus infâmes de (leur) âmes.<sup>4</sup> » Aussi font-ils « tout dans le désamour, même (leurs) enfants.<sup>5</sup> »

En somme, nous pouvons affirmer, encore une fois, que l'écriture mokeddemienne est sous-tendue d'une énergie revendicatrice voulant à tout prix dénoncer le sort fait à la femme au Maghreb. Le choix des images, des phrases et des mots n'est jamais fortuit dans cette écriture qui se déploie à partir de la voix et du corps opiniâtre qui la porte.

### Personnage et stylistique du corps en fragments

Explorer du personnage féminin, c'est s'imaginer être témoin du processus de la fabrication de l'écriture. C'est essayer de retrouver les éléments que nos écrivaines (V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem) ont investis pour donner de l'épaisseur à *la femme de papier*. Mais, c'est également, être à la recherche des motivations et des convictions critiques qui sont à l'origine des choix esthétiques et poétiques mobilisés afin que la femme fictionnelle ait telle ou telle présence diégétique.

L'analyse du personnage féminin chez nos écrivaines nous amène à formuler plusieurs remarques. Tout d'abord, nos deux textes, français et algérien, affichent la même volonté de s'éloigner des modèles de féminité que met en scène dans la littérature masculine. Le premier pas vers cet affranchissement, nous le retrouvons dans cette mise en scène d'une femme qui est, à la fois, celle qui « raconte » et celle qui « perçoit ». Effectivement, d'une part, le statut de narratrice-personnage fait profiter celle qui le porte, dans notre corpus, d'une voix hégémonique à travers laquelle la narration se révèle, symboliquement, comme performance d'un sujet parlant au féminin.

<sup>1</sup> M. Mokeddem, *L'Interdite*, op.cit., p 72.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

D'un autre part, à la faveur des vertus de la focalisation interne, la distance entre la chose racontée et le lecteur se rétrécit considérablement : le lecteur est convié à habiter la conscience mise en scène de l'intérieur et ainsi, il profite d'un contact immédiat avec les événements, les actions, les perceptions et les pensées de la femme. La saisie du vécu du corps est dès lors offerte authentiquement à la lecture car c'est à partir d'une perspective féminine que l'univers narratif et diégétique est mis en place.

Un autre procédé fait que nos deux textes entretiennent entre eux des similitudes : l'écriture de la voix du personnage. En effet, de part et d'autre, le personnage féminin se réalise, dans la diégèse, en tant que sujet accaparant la parole afin de défier le silence imposé par la phallocratie. Effectivement, la voix en tant qu'elle est « la plus grande (...) émanation du corps », pour reprendre les termes de Guy Rosolato<sup>1</sup>, devient présence libératrice, dans nos textes, car s'originant dans le corps et envoyée au dehors afin de s'imposer au monde. Autrement dit, qu'elle parle intérieurement par le truchement du monologue intérieur ou qu'elle verbalise, à haute voix, ce qui l'anime par le biais du dialogue, la femme s'arroge la voix au sens où celle-ci est « vouloir-dire et volonté d'existence<sup>2</sup>. »

Néanmoins, il est important de signaler que l'analyse a révélé un contraste important entre nos deux textes : si dans le texte français, l'illusion réaliste est très peu entretenue, dans le texte algérien, par contre, ce procédé est cultivé délibérément. Effectivement, chez H. Cixous et V. Leduc, l'influence et l'effet de la traque constante des délires et des rêves (ou rêveries), font que l'intériorisation de la voix est très prononcée : la voix du personnage comme celle du récit se déroule souvent « au niveau intérieur » de l'être. Du coup, ce phénomène se traduisant par un langage endophasique de plus en plus accentué, fait se construire un personnage féminin qui n'a pas pour fin de réaliser un ancrage référentiel pour l'écriture.

Dans *L'Affamée*, obnubilée par l'incommunicabilité s'érigant entre son corps indésirable et celui de l'être aimé (Madame), la femme s'enferme dans un infra-langage

---

<sup>1</sup> Cité dans Nicole, Bourbonnais, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix. ». *Voix et Images* 161 (1990): 95– 109. DOI: 10.7202/200876ar, consulté le 16/02/2017, à 11.30.

<sup>2</sup> Paul, Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983, p. 11.

dans lequel elle peut entretenir avec une partie d'elle-même un échange compensatoire au sein même du corps fantasmé qu'elle subit. Aussi ce refus de produire un contact effectif avec l'être aimé, la conduit-elle à l'anonymat onomastique et corporel : dépouillée d'une nomination en bonne et due forme (seul le pronom « je » est mandé pour la désigner) et d'une identité de genre reconnue (refus de la féminité et homosexualité), le personnage féminin se refuse à la représentation réaliste de la femme : le corps fantasmé et androgyne qui se présente à la lecture comme invraisemblable, cauchemardesque, engendre une désintégration du personnage et donc, une déstabilisation de lecture référentielle que le lecteur est tentée de produire.

De plus, ce refus de l'être engendre un refus du faire traditionnel : étant l'objet des mouvements venus de l'inconscient, la femme qui dit « je » est condamnée à effectuer des actions répétitives, aliénantes et défiant toute logique romanesque qui normalement devrait s'appuyer sur une intrigue développant une évolution événementielle.

Dans *Le Troisième corps*, la tradition réaliste est aussi abandonnée au profit d'un renouvellement important du personnage féminin : étant engagé à vivre intensément le monde de l'inconscient à travers une volubilité intérieure toujours en mouvement, la femme se dépouille de son identité sexuelle, de son état civil (la *dé-sexuation* de la femme : « le féminin-neutre ») et bien sûr, de ses attributs les plus communs (l'habillement, les biens, le rang social...) Paradoxalement, cette rétention d'informations ne simplifie pas le personnage féminin, mais le complexifie au point qu'il devient difficile de l'enfermer dans une représentation cohérente (et familière) qui est généralement faite de être humain.

Et ce phénomène d'indétermination ne s'arrête pas là, car à cette dépersonnalisation de la femme, à ce corps pulsionnel et amoureux à l'état brut, s'ajoute un faire fait de prouesses de mobilité utopique et mythique, d'identifications insolites avec d'autres voix, et d'autres expériences humaines.

V. Leduc et H. Cixous refusent, donc, avec une telle construction du personnage, le trop de réalisme qui, au lieu de traduire le féminin, l'étouffe : ce n'est pas nier le réel, faire fi de lui, mais aller à un autre réel qui, celui-ci, se dérobe obstinément au dire, le dedans du corps. Pour nos écrivaines, l'acte de dénoncer la condition faite à la femme dans les

sociétés phallogocratiques doit s'abreuver de cette quête de l'indicible du corps car le véritable féminin est à rechercher dans cette zone d'ombre, ce corps caché, profond d'où la récupération du sujet féminin peut s'effectuer.

Du côté du texte algérien, nous observons, grâce à la mise en scène du personnage féminin, un retour en puissance du réel. Dans *Vaste est la prison*, le personnage féminin est pourvu d'une identité onomastique, sexuelle et professionnelle, permettant au lecteur de se référer, dans la construction du sens, à un contexte socioculturel bien déterminé. Il s'agit, à travers la lecture d'un personnage familier, facilement reconnaissable d'amener le lecteur à voir de plus près l'oppression réelle dont fait l'objet la femme au Maghreb. Les situations de féminité qui sont justement mis en relief œuvrent à déconstruire les images de la femme telles qu'elles sont perçues par la phallogocratie. Les dispositifs discursifs mettant en scène le sujet parlant au féminin, travaillent aussi à montrer que la femme détient une voie salutaire pour s'émanciper : écouter son corps et écouter les autres femmes (la sororité).

Dans *L'Interdite*, le référentiel est fortement cultivé : l'appareil onomastique et la description du corps encouragent le lecteur à faire le lien entre le texte et le monde réel. De plus, par un faire défiant constamment les situations de féminité traditionnelles, - célibat invétéré, mobilité physique réfractaire, engagement professionnel- le personnage féminin donne l'illusion de renvoyer à une réalité socioculturelle aliénante pour la femme. Et l'écriture de la voix est, à ce propos, très significative : rebelle et inlassablement en acte, la voix des femmes dans notre roman, dénonce et combat les iniquités du silence promulgué par la loi du père sur la femme au Maghreb.

Bref, chez A. Djébar et M. Mokkeddem, le corps social, étant interface entre l'individu et la société (la famille et la communauté), devient outil incontournable pour la dénonciation des différents enfermements du féminin. Il s'agit de montrer d'une part, comment les normes et les codes culturels et sociaux agissent sur le corps féminin et d'autre part, comment, il est possible, à l'aide du corps et de sa voix, de dépasser la catégorisation dominé/dominant, objet/sujet, inférieur/supérieur, afin qu'advienne le passage de la femme du statut d'objet à celui de sujet.

Concernant le second chapitre de cette partie, nous avons remarqué que le style s'inscrit dans l'innovation. En effet, dans notre corpus, c'est d'abord la phrase qui constitue le centre de gravité de la créativité stylistique œuvrant à donner « l'équivalent verbal » du corps et de ses manifestations. Dans le texte français, la syntaxe phrastique s'inspire des mouvements du corps pour exister. Dans *L'Affamée*, l'architecture paratactique mime le rythme saccadé d'un corps féminin tourmenté. L'accumulation et la gradation qu'encourage cette figure de construction, impriment, justement, sur le texte, l'errance d'un corps dans les méandres de la douleur. De plus, cette mise en morceaux du texte à travers la juxtaposition abrupte des segments phrastiques contribue à offrir l'image d'une fragmentation qui se veut une invite au lecteur pour que celui-ci ressente fortement ce corps écrit, ce corps disséminé par les mouvements douloureux qui le parcourent interminablement.

Dans *Le Troisième corps* ce phénomène d'une syntaxe subversive est aussi palpable. En effet, chez Cixous, le désordre phrastique qui est dû principalement à la brièveté des phrases et au minimalisme de la parole générée par la suppression d'éléments du discours, montre bien la méfiance qu'a l'écrivaine des conventions syntaxiques imposées à l'écriture. Du coup, pour venir à bout de ces contraintes, elle accorde aux manifestations de l'inconscient le rôle de scripteur. Et tant pis, si le lecteur est malmené dans cette indétermination sémantique qui, en remontant aux sources de la féminité, tend à encourager la lecture à devenir multiple, riche et non subordonnée aux schèmes d'une lecture traditionnelle se voulant rassurante.

Dans le texte algérien, la phrase est elle aussi le siège de l'innovation. En effet, dans *Vaste est la prison*, la syntaxe n'est guère banale car les phrases qui architecturent le dire, se déploient longues et dotées de plusieurs articulations produites par une ponctuation excessive, mais non moins intelligente : par l'entremise de la ponctuation, cette syntaxe phrastique s'engage, d'une part, à mimer la dimension corporelle de voix qui lui à donner naissance, et d'autre part, à la restitution des différents mouvements d'une pensée féminine voulant produire une saisie profonde et fidèle du ressenti.

Dans *L'Interdite*, les phrases courtes et le recours à la parataxe, tout en accélérant le rythme de la parole, trahissent la tension corporelle, la nervosité d'une plume qui nous



rappelle sans cesse que écrire le corps par le corps est le seul moyen de mettre à nu la détresse féminine.

Chez nos écrivaines, donc, s'autonomiser de la syntaxe par oralisation de la phrase, c'est la reprendre à son propre jeu. C'est aussi affirmer la part de l'oralité, de la voix féminine que la littérature masculine condamne au silence. Mais c'est également, exhiber une identité propre revoyant aux facteurs culturels et sociaux, lesquels ont permis que le code linguistique et la langue du corps, langue maternelle faite de « lait » et de « miel » - et nous ajoutons de nourritures sonores venues par l'ouïe- de s'interpénétrer pour démarquer la langue de la femme de la langue de l'homme.

Il y a une langue que je parle ou qui me parle dans toutes les langues. Une langue à la fois singulière et universelle qui résonne dans chaque langue nationale. Dans chaque langue coule le lait et le miel. Et cette langue je la connais, je n'ai besoin d'y entrer, elle jaillit de moi, elle coule, c'est le lait de l'amour, le miel de mon inconscient. La langue que parlent les femmes quand personne ne les écoute pour les corriger.<sup>1</sup>

C'est justement sous cet aspect de la spécificité de la langue féminine qu'il faut comprendre les motivations qui sont à l'origine des choix des mots et des imageries métaphoriques dans nos deux textes. En effet, la féminisation de l'écriture chez V. Leduc passe en premier lieu par un retournement radicale des métaphores : le corps féminin, mal-aimé et malheureux s'invente pour lui-même une grammaire d'images insolites qui poussent les mots à s'habiller d'une charge sémantique très forte, pouvant perturber le lecteur par la sollicitation émotive et sensible poussée au plus haut point. Et la répétition qui vient seconder cet effort d'hyperbolisation du langage, travaille à réaffirmer une fois encore, que les mots peuvent prétendre à d'autres usages, à d'autres significations que celles proposées par le langage masculin.

Chez H. Cixous, c'est carrément une nouvelle langue qui se profile à nous. Des néologismes au bestiaire, en passant par les images charnelles de l'androgynie, l'écriture cixousienne fait peser le soupçon sur l'arbitraire du signe. Effectivement, l'écrivaine s'en

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *Entre l'écriture*, op.cit., p.26.

prend au langage en déjouant les usages normatifs contrôlant les mots du dictionnaire pour créer une nouvelle économie de sens dans laquelle le lexique est amené à s'écarter des référents préexistants. Le véritable objectif de l'utilisation des mots, pour elle, réside dans cette désignation du corps dans ce qu'il a de plus difficile à livrer car comment nommer « l'expérience féminine » si les mots et les structures formelles dans lesquels ils fonctionnent, restent sous l'emprise de l'académisme<sup>1</sup>.

Chez A. Djébar, la même défiance est affichée à l'égard du langage littéraire. À l'aide des guillemets, l'épanorthose et les parenthèses, l'écrivaine revendique une maîtrise subjective de l'écriture où les mots sont redistribués, réhabilités à partir de l'économie libidinale. D'ailleurs, les subjectivèmes envahissant le corps textuel insistent sur cette conquête de la liberté de dire la nature féminine loin du silence imposé par le tabou de la *hchuma*.

Plus encore, c'est à l'insertion ostensible des emprunts venus de l'arabe (dialecte algérien), au sein même du français, une autre langue de pouvoir, que revient la mission de défendre un héritage orale typiquement féminin fait de subjectivité brute, cris et voix mêlés.

Chez M. Mokeddem, la subjectivité est aussi en marche. En thérapeute du langage, l'écrivaine retravaille les mots pour qu'ils accèdent à d'autres significations plus percutantes. Aussi, les imageries organicistes et médicales se propagent-elles partout dans l'écriture afin que le corporel devienne cette voix dont on ne peut tarir le bruissement, une voix venue tout droit de la détresse féminine pour dire combien l'oppression est une véritable pathologie qu'il faut à tout prix éradiquer. Mais c'est aussi, à travers les emprunts qu'hébergent ces imageries que l'écrivaine revendique pour la culture algérienne une présence au sein même du français, une présence rappelant aussi que la femme qui écrit est avant tout une écouteuse attentive à héritage de l'oralité.

---

<sup>1</sup> Françoise Collin dit à ce propos : « L'Académie (faite d'hommes) est la gardienne de cette momification du français. Elle règne sur la langue comme un mari sur sa femme ou sur sa mère, réglant rigoureusement toutes ses sorties, contrôlant ses copulations avec la plèbe. « Surtout n'y touchez pas, nous sommes les seuls qui y ayons droit. »

« Polyglo(u)ssons », *Parlez-vous française ? Femmes et langages I*, Les Cahiers du GRIF, n°12, 1976, p.6. [http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1976\\_num\\_12\\_1\\_1067](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1067), consulté le 10/09/2017, à 20.35.

Ce hiatus entre le corporel et le scripturaire que vise l'écrivaine, engendre aussi une violence de la parole, une polyvocalité faite de voix exacerbées refusant la mal vie et l'obscurantisme des mentalités rétrogrades vouant le féminin à l'asservissement aveugle. Ce qui est ainsi démontré, c'est que l'écriture féminine peut être aussi à teneur argumentative et dénonciatrice, une écriture intellectuelle tout autant subjective.

### Conclusion

Le premier chapitre de cette partie a montré comment, aux yeux de V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem, le personnage féminin dans la littérature masculine, est une imposture, un lieu au creux duquel se dessine un ensemble d'images déformées et stéréotypées de la femme. En effet, les textes que nous avons analysés, ont détourné le personnage féminin type en donnant la priorité au corps authentique, à la fois, réel et fantasmé de la femme dans la fabrique de l'être et du faire. C'est ainsi que *la femme de papier* offerte à la lecture dans ces écrits du renouvellement, a réussi à faire venir à la représentation les autres facettes insoupçonnées de la femme réelle.

Notre second chapitre a pu dévoiler qu'écrire « corporellement » le corps fictionnel chez nos écrivaines, c'est choisir les stratégies stylistiques les moins galvaudées par la tradition littéraire. Des mots aux phrases, et des phrases aux images, les écritures féminines qui nous intéressent ici, ont fait peser le soupçon sur l'écriture et le langage littéraire mis en usage. C'est rappeler aussi que le corps du texte féminin n'est qu'un prolongement du corps réel de celle qui le produit en dehors des schèmes du phallogentrisme.

## **CONCLUSION GENERALE**

## CONCLUSION GENERALE

Notre étude de l'écriture du corps s'est donnée pour objectif de confronter quatre romans d'expression féminine de langue française- d'une part, les textes de Violette Leduc et d'Hélène Cixous et d'autre part les textes d'Assia Djebar et de Malika Mokeddem- afin de poser un regard critique, aussi bien, sur le rôle qu'occupe le corps dans cette hétérogénéité entre les écritures féminines des deux rives de la Méditerranée, que sur le degré d'affranchissement des modèles littéraires traditionnels qu'implique l'instrumentalisation du corps fictionnel comme moyen d'un renouvellement des procédés scripturaires mis en usage.

Que retenons-nous de ce travail de recherche ? Est-ce que notre hypothèse sur le corps comme objet et moteur de ces écritures féminines, s'est avérée probante ? Pour répondre à de telles questions, nous allons revenir étape par étape sur les différentes parties que nous avons développées, ainsi que sur les résultats de l'étude comparative que nous avons menée.

Dans une première approche, nous avons tenu à rappeler que l'objet « corps » est difficile à appréhender, à enfermer dans une taxinomie unique. Etant l'objet de plusieurs disciplines (médecine, biologie, phénoménologie, la psychologie, psychanalyse, l'anthropologie, l'ethnologie et la sociologie), le corps résiste à toute définition. De plus, la réalité du corps étant protéiforme, poreuse, constamment en mouvement, l'explorer efficacement ne peut se faire sans une approche interdisciplinaire, laquelle prendrait en charge justement cette pluralité du phénomène (le corps et l'esprit, le corps anatomique, corps charnel et fantasmé, corps-pour-les autres corps, espace public...) Une conclusion importante est tirée de ces réflexions préliminaires : enfermer l'étude du corps que déroule l'écriture littéraire dans un seul discours, c'est prendre le risque de négliger les véritables possibilités de cet objet complexe.

À la suite de ce premier mouvement de la première partie, nous avons pu montrer pourquoi et comment la loi du père et la haine du féminin, conditionnent les différentes

## CONCLUSION GENERALE

représentations au sujet du corps de femme dans les sociétés occidentales et maghrébines. Et dans cette exploration, nous avons pu relever la manière avec laquelle le corps fonctionne dans chacune de ces aires culturelles : si dans les sociétés occidentales, le corps de l'individu féminin est séparé du groupe grâce à l'individuation et au modernisme, au Maghreb, par contre, le corps féminin, sous l'emprise de l'esprit communautaire, est considéré comme une partie constitutive du corps de la famille, de la tribu et enfin du groupe.

Ces perceptions du corps de part et d'autre ont eu pour conséquence l'enfermement de la femme. En Occident, bien que la séparation du corps féminin d'avec la société, soit devenue effective, il ne reste pas moins que la femme s'est trouvée engagée dans une nouvelle forme d'asservissement : la beauté de l'enveloppe corporelle. Au Maghreb, le phénomène de l'inséparabilité du corps féminin et la communauté, a engendré des interdits et des tabous de la sexualité, destinant la femme à la négation de son corps et de sa voix.

Dans le même ordre d'idées, le corps comme « élément de l'imaginaire social<sup>1</sup> », nous a permis d'interroger aussi les différents contextes socioculturels dans lesquels ont évolué V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem. À cet effet, l'observation des éléments biographiques et le parcours scripturaire de chacune, a révélé que ce « besoin d'éprouver une coïncidence entre ce que (nos écrivaines) ressent(aient) et le texte<sup>2</sup> », a engendré des écritures corporelles qui se sont voulues prolongement du corps réel, ce corps-témoin fait de douleurs et de luttes incessantes contre la doxa et les systèmes symboliques de la phallocratie.

C'est avec le second chapitre de cette partie que nous nous sommes intéressés de près à notre corpus. Nous avons essayé de voir les effets de sens qu'implique la programmation d'une corporéité féminine spécifique à travers le dispositif paratextuel de nos textes narratifs. Au départ, l'analyse a mis en exergue la même volonté chez les écrivaines de s'éloigner d'une paratextualité insignifiante, stéréotypée : chaque texte, à sa manière, mobilise considérablement les éléments paratextuels (titres, intertitres, épigraphes,

---

<sup>1</sup> D. Le Breton, *La sociologie du corps*, op.cit., p.33.

<sup>2</sup> B. Jandey, *Ecrire l'indicible : écriture subversive*, op.cit., p.33.

## CONCLUSION GENERALE

découpage typographique...) afin d'anticiper sur la dénonciation des imageries de l'Éternel féminin que le texte proprement dit allait dérouler.

Ensuite, l'analyse a démontré que cette instrumentalisation de la paratextualité génère un contraste important entre le texte français et le texte algérien : chez V. Leduc et H. Cixous, c'est le corps fantasmé et pulsionnel qui est mis en avant au seuil du texte, tandis que, chez A. Djébar et M. Mokeddem, c'est plutôt le corps aux prises avec les forces sociales oppressantes qui est mis en relief à travers la paratextualité.

Dans la partie suivante, cette même idée d'un choix particulier de la corporéité chez chaque écrivaine, s'est trouvé encore une fois confirmée. Effectivement, en remaniant l'écriture de deux motifs matérialisant le corps du personnage féminin, le regard et l'espace, V. Leduc et H. Cixous, privilégient l'authentique du corps d'avant la culture, par l'entremise de la visualisation de mouvements oniriques et délirielles intenses. Chez A. Djébar et M. Mokeddem, c'est le corps social tenaillé entre son propre désir de liberté et les dictats sociaux qui est mis en avant.

Ces deux manières différentes d'écrire la corporéité dans notre corpus, n'est pas sans conséquence sur la présentification du personnage féminin dans la diégèse. Dans le texte français, sous l'effet du rêve et du délire, le corps féminin se découvre des possibilités défiant la nature (regard sans limites, regard hallucinatoire, motricité surnaturelle et marche cosmique, modifications fantasmées de l'espace), des possibilités reconnaissant symboliquement au féminin un pouvoir incomparable, un pouvoir sapant les imageries de l'Éternel féminin qui s'obstinent à faire de la femme l'incarnation de la faiblesse et de la soumission. Dans le texte algérien, par contre, la dénonciation de l'ingérence du regard masculin, est l'occasion d'un dévoilement significatif d'une activité visuelle et d'une mobilité toute féminine, exigeant l'autonomisation par rapport à l'homme.

Mais il est impératif de signaler que le regard amoureux, dans l'un et l'autre texte, place d'emblée le personnage féminin entre la découverte de son propre corps regardant et celle du corps de l'être aimé regardé. Cette rencontre heureuse ou malheureuse (le cas de *L'Affamée*) entre le même et l'autre mise en scène dans nos deux textes, dessine la femme fictionnelle comme un être aspirant constamment à la fusion triomphante avec son autre

## CONCLUSION GENERALE

moitié. Plus encore, la découverte de l'altérité dans et par le regard érotique est mise au service de l'idée de l'existence d'une jouissance typiquement féminine capable de renverser les représentations culturels relatives à l'amour, des représentations qui font de l'homme le seul détenteur de cette puissance du ressenti.

L'écriture de l'espace a, elle aussi, fait naître en contrepoint une vision contestataire sur le contrôle masculin de l'espace. Effectivement, nous avons pu démontrer que nos personnages féminins, malgré les interdits spatiaux, réussissent à vivre intensément le mouvement de leur corps à travers une mobilité toujours libre. Les différents déplacements fantasmatiques et réels qui sont offerts à la lecture, esquissent une nouvelle définition de la spatialité, laquelle présente la femme comme un corps explorant tous les possibles topographiques : l'érotisation et le renversement de la dichotomisation de l'espace à travers le déplacement de haut en bas, de bas en haut, d'un lieu à l'autre, de l'espace fermé à l'espace ouvert ( le cosmos et le désert), de l'espace privé à l'espace public, de l'espace intime à l'espace fantasmé, et de l'espace réel à l'espace fantasmé, de l'espace féminin à l'espace masculin.

Nous avons tenté, dans le dernier mouvement de notre thèse, à nous intéresser dans un premier temps, au processus de la modélisation du personnage féminin. Au départ, l'emploi de la première personne du singulier induit, par l'arrimage du point de vue dans la conscience féminine mise en scène dans notre corpus, un renforcement du processus d'identification chez le lecteur. En effet, en voulant rétrécir la distance entre le lecteur et l'intimité à la fois sensorielle et préverbale du corps féminin, le « je » narrateur et le « je » narré ont y été amenés à coïncider. De plus, sous la superposition de ces deux actes, l'acte de narrer et l'acte de percevoir, c'est le rôle primordial de la prise individuelle de la parole chez le sujet féminin qui est mise en question dans l'écriture. En d'autres termes, il s'agit de reconnaître pour la femme, une autorité, à la fois, narrative, discursive et perceptive pouvant révéler que l'espace privé et public de la parole peut être aussi investi par le féminin.

Cette idée d'un sujet percevant et parlant grâce à un corps toujours en mouvement est aussi fortement accentuée à travers l'écriture de la voix. Les narratrices-personnages que nous avons observées, parlent beaucoup ; elles signalent leur présence diégétique grâce à



## CONCLUSION GENERALE

leur discours intarissable. Toutefois, cette volubilité se manifeste différemment dans chaque texte. Chez V. Leduc et H. Cixous, la voix évolue surtout à travers le langage endophasique, elle émerge des soubresauts du monde de l'inconscient afin que l'authentique du corps profond ne soit pas mis en péril. Par contre, chez A. Djébar et M. Mokkeddem, la parole intérieure est concurrencée par la parole à haute voix car les échanges verbaux entre le personnage principal et les autres personnages se manifestent par la plus grande fréquence. La visée d'un tel procédé est d'arriver à mettre à nu, à travers, la parole féminine en acte, les injustices sociales auxquelles se heurte continuellement le corps féminin. Mais pas seulement, car il est question aussi de prévaloir l'idée d'une communion féminine tout en paroles et sororité contre l'encagement du silence.

Cette conception spécifique de la voix et du corps chez chaque écrivaine agit fortement sur les modalités de fabrication du personnage féminin. Effectivement, le phénomène de l'intériorisation prononcée de la voix dans le texte français travaille à faire du personnage féminin un élément perturbateur de l'illusion référentielle et réaliste : l'économie fantasmatique et onirique dépouille la femme fictionnelle d'une caractérisation traditionnelle. De l'indétermination sexuelle dans *L'Affamée* à la dépersonnalisation du « je » de l'entre-deux-sexes dans *Le Troisième corps*, le personnage féminin, dans la fiction française, perd la plupart de ses caractéristiques sexuels, ses « biens » et ses « prérogatives ». Même le faire subir une telle réforme car le corps pulsionnel et fantasmatique édicte un faire inscrit dans l'effraction à l'encontre de l'écriture traditionnelle où le personnage féminin subissait une sexuation exagérée de ses actions. Autrement dit, dans ces fictions de l'improbable, les actions genrées sont remplacées par d'autres, lesquelles revendiquent pour le corps féminin d'autres possibilités diégétiques que celles dictées par l'autorité masculine en littérature.

Dans le texte algérien, le personnage féminin est instrumentalisé expressément pour montrer un contexte socioculturel agissant oppressivement contre le féminin. Du coup, la reproduction du réel devient une véritable fin en soi : le personnage féminin dans *Vaste est la prison* et *L'Interdite*, est facilement identifiable car il est pourvu d'une caractérisation sexuelle, culturelle et sociale bien définie. Et il faut le dire, l'écriture du corps social qu'induit ce souci de vérité dans ces écrits de la dénonciation, est très présent aussi à

## CONCLUSION GENERALE

travers le faire car la diégèse se développe en fonction d'un renversement de plusieurs situations de féminité traditionnelles (femme au foyer, maternité imposée, mobilité féminine contrôlée...) Isma et Sultana sont des femmes différentes par rapport aux modèles de féminité communément admis dans le monde arabo-musulman : instruites et bénéficiant d'une activité professionnelle motivantes, ces personnages féminins bravent la société par leur mobilité intellectuelle et physique à travers laquelle elles redéfinissent leur rapport au groupe et à la communauté en dehors des coutumes et des traditions obsolètes.

Le dernier chapitre de notre étude s'est interrogé sur les stratégies scripturaires déployées afin que s'écrive le corps fictionnel. Et dès le départ, nous avons remarqué que V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokdeddem partagent cette même intention : en finir avec le cliché tenace qui prête à la femme le statut d'« écrivassière » ne faisant que bavarder inutilement en écriture. Effectivement, chez nos écrivaines, la revendication d'une spécificité féminine, fait se générer un style aux antipodes de deux tendances jugées oppressives : d'une part, l'écriture masculine œuvrant à perpétuer le discours dominant et d'autre part, l'écriture des femmes qui continuent de faire l'écriture des hommes.

Cette réforme dans notre corpus, émerge, donc, de ce renouvellement du langage, qui essaye de libérer les mots des conventions littéraires en renouant l'écriture avec les mouvements du corps féminin. C'est-à-dire, les formes d'écriture qui œuvrent à occulter la réalité profonde du corps féminin sont rejetées au profit d'autres qui réussissent à accorder au corps de la femme un espace d'expression pouvant le faire sortir de la gangue du non-nommé. Et le processus d'oralisation de l'écriture détient une position souveraine au cœur de cette entreprise du dévoilement de l'indicible. Effectivement, pour arriver à saper « l'androlecte, [ce] langage, le seul recevable, institué par l'homme (aner, andros) et au prix duquel tout le reste est barbarisme ou charabia»<sup>1</sup>, les écritures que nous analysons, adoptent à partir de la spontanéité de l'oral, une syntaxe phrastique flexible pouvant suggérer plus aisément les pulsations du corps féminin. Du coup, de la parataxe aux phrases longues très segmentées, en passant par le désordre phrastique et le minimalisme syntaxique, ces écritures féminines essayent d'emprunter à la voix sa respiration et ses intonations. C'est aussi, rappeler que l'oralité féminine est constitutive de l'acte

---

<sup>1</sup> Thierry, Hoquet, « Rêver le monstre d'une langue sans genre », *Critique*, Editions de Minuit, Paris, n°827, 04/2016, p.323.

## CONCLUSION GENERALE

scripturaire : la femme qui écrit pour V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem, est celle qui réussit à rapatrier au sein de son écriture les voix et les cris dispersés des femmes qui ne sont jamais entendues.

Les mots sont aussi amenés à résonner autrement à travers ces écritures de la différence. En effet, face à la rigidité et aux manques du lexique normé et phallique, nos écrivaines tentent de réhabiliter les mots à partir de l'économie libidinale féminine. Aussi des imageries métaphoriques intenses, une ponctuation revisitée et des subjectivèmes insolites, viennent-ils greffer, dans nos textes, de nouvelles possibilités de sens aux mots galvaudés par le langage littéraire. Mieux encore, c'est carrément une identité linguistique féminine (les mots malheureux chez Leduc, la créativité lexicale et le bestiaire chez Cixous, les emprunts au dialecte algérien et à l'arabe classique chez Djébar et les imageries organistes et médicales chez Mokeddem), à la fois singulière et plurielle, qui est revendiquée pour mettre en relief toute la symbolique de cet héritage et cette spécificité typiquement féminine accordant aux mots une autre manière d'exister au sein de l'écriture. L'écriture féminine n'est-elle pas en fin de compte un avatar du corps ? Une empreinte indélébile d'une expérience authentique au féminin ?

Tous ces résultats d'analyse auxquels nous sommes parvenus, confirment notre hypothèse de départ, car l'écriture chez V. Leduc, H. Cixous, A. Djébar et M. Mokeddem ne serait se définir et s'imposer qu'à partir du corps féminin. Étant une « affaire corporelle », l'écriture chez ces femmes qui écrivent, chacune à sa manière, est un exercice, à la fois, d'un reversement des schèmes phallogocentriques<sup>1</sup> et d'une proposition d'une économie d'images différentes sur la femme.

Au final, il est important de signaler que notre travail est loin d'être exhaustif car beaucoup d'éléments analysés à travers notre corpus méritent plus amples descriptions. Mais ce qui est certain, c'est que notre lecture critique, aussi modeste soit-elle, nous a permis de découvrir de nouvelles pistes de recherche. À titre d'exemple, nous projetons très prochainement d'explorer, plus avant, l'écriture du regard et du visage dans la littérature

---

<sup>1</sup> Jacques, Derrida, « Tympan », *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. XVII.

## CONCLUSION GENERALE

féminine du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, car nous considérons que les travaux critiques menés à ce sujet, sont plutôt timides.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## Corpus

- Cixous, Hélène, *Le Troisième corps*, Grasset, 1970.
- Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995.
- Leduc, Violette, *L'Affamée*, Gallimard, Paris, 1948.
- Mokeddem, Malika, *L'Interdite*, Grasset, Paris, 1993.

## Ouvrages critiques et théoriques consultés

- Agar-Mendousse, Trudy, *Violence et Créativité : De l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.
- Bellaïche, Alain, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Presses univ. de Louvain, 2013.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale. L'Appareil formel de l'énonciation*, II, Gallimard, Paris, 1974.
- Berthelot, Francis, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.  
*Parole et dialogue dans le roman*, Éditions Nathan/HER, Paris, 2001.
- Bouhdiba, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, PUF, Paris, 1975.
- Bourcillier, Patricia, *Androgynie -Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, Flaying Publisher, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Que sais-je ?, PUF, 1958.
- Briand-Sacré, Sylvie, *Ma vie, Mon combat*, Editions Publibook, 2010.
- Brière, Eloïse Angela, *Le roman camerounais et ses discours*, Nouvelles du Sud, Paris, 1991,
- Brioude, Mirelle, *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*, Rodopi, 2000.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Éd. La Découverte, Paris, 2005.
- Catach, Nina, *La Ponctuation*, PUF, Que sais-je, Paris, 1994.
- Chaulet-Achour, Christiane, *Malika Mokeddem : Métissages*, Editions du Tell, 2007.
- Chebel, Malek, *Le corps en Islam*, PUF, Paris, 1984.

- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Édit. Des femmes, Paris, 1986.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
- Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999.
- De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, Gallimard, Tome I, Paris, 1990.
- Drillon, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, Paris, 1991.
- Duras, Marguerite, *Ecrire*, Gallimard, Paris, 1993.
- El Khayat, Rita, *Le Maghreb des femmes : les défis du XXI siècle*, Marsam Editions, 2001.
- El Mossery, Névine, *Témoignages fictionnels au féminin : Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Rodopi, 2012.
- Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Collection « thèmes & études », Paris, 2006.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.
- Gil, José, *Métamorphoses du corps*, Éditions de la Différence, coll. « Essais », Paris, 1985.
- Guégan Fisher, Claudine, *La Cosmogonie d'Hélène Cixous*, Rodopi, 1988.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.
- Jacobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.
- Jandey, Brigitte, *Ecrire l'indicible : écriture subversive*, LAP, 2009.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Arman Collin, Paris, 1980.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Quadrige/PUF, Paris, 2012.  
*Des visages*, Ed., Métailié, Paris, 1992.  
*La sociologie du corps*, PUF, collection Que sais-je ?, 2012.
- Leclerc, Annie, *Parole de Femme*, Grasset, Paris, 1974.
- Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- Lévine, Eva, Teboule, Patricia, *Le corps*, GF Flammarion, 2002.
- Lipovetsky, Gilles, *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 1997.

- Magné, Bernard, *PERECOLLAGES 1981-1988*, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, 1998.
- Marc, Edmond, *Psychologie de l'identité : Soi et le groupe*, DUNOD, Paris, 2005.
- Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, Quadrige/PUF, Paris, 2007 (VIII).  
*La philosophie du corps*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris, 2007.
- Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1933.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Sait-Amand, 1945.  
*L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Mernissi, Fatima, *Sexe, idéologie, islam*, Tierce, Paris, 1983.
- Meschonic, Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier-Lagrasse, 1982.
- Milò, Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Peter Lang, 2007.
- Morency, Jean, *Un roman du regard, La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, Centre de recherche en littérature québécoise, Québec, Université Laval, Collection «Essais », n° 3, 1985.
- Paravy, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1980)*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Parret, Herman, *La Voix et son temps*, Beock Supérieur, 2002.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943.  
*Entretien*, 1964.
- Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- Spoiden, Stéphane, *La littérature et le SIDA : archéologie des représentations d'une maladie*, Presses Univ. de Mirail, 2001.
- Stolz, Claire, *Initiation à la stylistique*, ellipses, Paris, 1999.
- Therrien, Michel, *Le corps inuit : Québec arctique*, SELAF, Paris, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1994, p.53.
- Trout Hall, Colette, *Violette Leduc : La mal-aimée*, Rodopi, Amsterdam, 1999.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970.
- Weber, Edgar, *Maghreb arabe et Occident français : jalons pour une (re)connaissance interculturelle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1989.



-Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

### Ouvrages collectifs consultés

-Asholt, Wolfgang et Calle-Gruber, Mireille (dir.), *Assia Djébar : Littérature et transmission*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

-Bendjelid, Faouzia, « Le dévoilement comme espace d'un discours féministe dans *Mes hommes*, roman autobiographique de Malika Mokeddem », dans *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, Elbaz, Robert, Saquer-Sabin, Françoise (dir.), L'Harmattan, Paris, 2014.

-Bonn, Charles (dir.), Ali-Benali, Zineb, *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, L'Harmattan, Paris, 2004.

-Bouvet, R., « cartographie du lointain : lecture croisée entre carte et texte », dans *L'Espace en toutes lettres*, R. Bouvet et B. El Omari (dir.), Québec, Nota bene, 2003. 1999.

-Cixous, Hélène, « Volées d'humanité », dans *Rêver croire penser : autour d'Hélène Cixous*, Bruno Clément, Marta Segarra (dir.), CompagnePremière / Recherche, Paris, 2010.

-Defromont, Françoise, « L'épopée du corps, Dedans », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Díaz-Diocaretz (dir.), PUV, Paris, 1990.

-Donadey, Anne, « D'Ibn Khaldoun à Assia Djébar : une tradition littéraire », dans *Femmes et écriture de la transgression*, Gafaïti, Hafid, Armelle Crouzières-Igenthron, Armelle (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005.

-Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *R. Barthes et al., Poétique du récit*, Seuil, «Points », 1977.

-Helm, Yolande Aline (dir.), *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, L'Harmattan, Paris, 2000.

-Héritier, Françoise, « Modèle dominant et usage du corps des femmes », dans *Le corps, le sens*, Héritier, Françoise, Nancy, Jena-Luc (dir.), Seuil, 2007.

-Jonas, Christa-Catherine « La représentation du corps féminin dans le hammam fictionnel maghrébin », dans *Penser le corps au Maghreb*, Monia Lechheb (dir.), Karthala, Paris, 2012.

-Le Breton, David, « Marche », dans *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano (dir.), Quadrige/PUF, Paris, 2007.

-Lechheb, Monia (dir.), *Penser le corps au Maghreb*, Karthala, 2012.

-Nahlovsky, Annie- Marie, « Le mythe de la renaissance ou la renaissance d'un mythe », dans *Destinées voyageuses : la patrie, la France, le monde*, Beida Chikhi (dir.), Presses Paris Sorbonne, 2006.

-Rabaté, Jean - Michel « Puissances sans visages : des rêves d'Hélène Cixous », dans *Rêver croire penser : autour d'Hélène Cixous*, Bruno Clément, Marta Segarra (dir.), CompagnePremière / Recherche, Paris, 2010.

-Rémy, Monique, « Cixous en langues ou les jeux de la féminité », dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*, Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Díaz-Diocaretz (dir.), PUV, Paris, 1990.

### Articles lus

- Ben Nabila, Sahbi, « Femmes et médias au Maghreb »  
[www.unesdoc.unesco.org/images/0021/002146/214631f.pdf](http://www.unesdoc.unesco.org/images/0021/002146/214631f.pdf)

-Bergeron, Josée, « À condition d'être femme. Violette Leduc ou quand la misogynie fait écrire »  
<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/article/view/25531>

-Bikialo, Stéphane, « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information Grammaticale*, n°102, 2004.  
[http://www.persee.fr/doc/igram\\_0222-9838\\_2004\\_num\\_102\\_1\\_2560](http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2560)

-Bonn, Charles « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action* n°7-8, Paris, Marsa Éditions.

-Bordo, Susan, « Un poids insoutenable : féminisme, corps et culture occidentale »  
<http://www.heavymental.fr/wp-content/uploads/2015/04/Traduction-Bordo1.pdf>

-Bourbonnais, Nicole, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *Voix et Images*, n 161, 1990.  
DOI: 10.7202/200876ar

-Bürger, Christa, Bürger, Bigot, Martine, « Le « moi » et le « nous » : Ingeborg Bachmann et sa rupture avec la modernité esthétique », *Les Cahiers du GRIF*, n°35, 1987.  
[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1987\\_num\\_35\\_1\\_1720](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1987_num_35_1_1720)

-Gemis, Vanessa, « La biographie genrée : le genre au service du genre », *La question biographique en littérature*, 3/2008.  
<https://contextes.revues.org/2573?lang=fr>

-Calle-Gruber, Mireille, « La naissance du troisième corps », *Rue Descartes*, n° 32, 2001/2, p. 111-130. DOI : 10.3917/rdes.032.0111

-Calle-Gruber, Mireille, Sanson, Hervé, « Un rythme d'écriture », *Continents manuscrits*, le 15 octobre 2015.

<http://coma.revues.org/593> ; DOI : 10.4000/coma.593

-Capdevila, Luc, « Christelle TARAUD, La prostitution coloniale. Algérie, Maroc, Tunisie (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 33/2011.  
<http://clio.revues.org/10128>

-Cresciucci, Alain, « Le roman au XX<sup>e</sup> siècle : Dernières nouvelles du personnage », Université de Rouen.  
[http://lettres.ac-rouen.fr/francais/prog\\_lyc\\_fic/persrom/persroman20.pdf](http://lettres.ac-rouen.fr/francais/prog_lyc_fic/persrom/persroman20.pdf)

-Cixous, Hélène, « Aller à la mer », *Le Monde*, le 8 avril 1977.

-Cixous, Hélène, « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975.

-Cixous, Hélène, « Le sexe ou la tête? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 13, 1970.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_07706081\\_1976\\_num\\_13\\_1\\_1089](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_07706081_1976_num_13_1_1089)

-Collin, Françoise, « Polyglo(u)ssons », *Parlez-vous française ? Femmes et langages I*, Les Cahiers du GRIF, n° 12, 1976.  
[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1976\\_num\\_12\\_1\\_1067](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1067)

-Derrida, Jacques, « Tympan », *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

-Dilks, Charlotte, « La métaphore, la sémantique interprétative et la sémantique cognitive »  
[www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2857/cdilksapprtheor2.pdf)

-Frantz, Anaïs, « Les retours de la pudeur : dans L'Affamée de Violette Leduc », *Protée*, vol. 38, n° 3, 2010.  
<http://id.erudit.org/iderudit/045619ar>

-Franz, Anaïs, « Les repentirs d'une bâtarde : Lecture de Violette Leduc ».  
[http://www.senspublic.org/article.php3?id\\_article=639](http://www.senspublic.org/article.php3?id_article=639)

-Hoquet, Thierry, « Rêver le monstre d'une langue sans genre », *Critique*, Editions de Minuit, Paris, n°827, 04/2016.

-Hughes, Laura, « Points d'attache : Derrida, Cixous », *Continents manuscrits*.  
<http://coma.revues.org/585> ; DOI : 10.4000/coma.585

-« Il y a de la différence » : Hélène Cixous et la différence sexuelle.  
[www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque...en.../3.Weltman.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque...en.../3.Weltman.pdf)

-Jung-Rozenfarb, Michèle, « Les récits du Moi ou l'art de la transposition autour de l'écriture d'Hélène Cixous », *Revue française de psychanalyse*, 2008/5.  
<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-5-page-1699.htm>

-Laufer, Laurie, « La morgue : voir l'irreprésentable », *Recherches en psychanalyse*, n 8, 2009/2.

<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2009-2-page-228.htm>

-Laval, Sophie, « Malika Mokeddem invente une langue nomade au cœur de la Méditerranée », *Voix/Voies méditerranéennes*, n°4, 2008.

[http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos4/laval.../!](http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos4/laval.../)

- « Malika Mokeddem : écriture et implication », *L'Actualité littéraire : Algérie Littérature*, n° 14, 1997.

[http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/4\\_14\\_13.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_14_13.pdf)

-Marcus, Melissa, « Malika Mokeddem : eux, ils ont les mitraillettes, nous, on a les mots », *Algérie littérature/ Action*, n° 22-23 juin-septembre, 1998.

-Péron, Alison, « Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig »

<http://www.sens-public.org/spip.php?article811>

-Sari-Mohamed, Latifa, « La parole occultée ou le voile du silence dans ORAN, Langue morte d'Assia Djebar », *Synergies Algérie*, n°3, 2008.

-Segarra, Marta, « Le Roman féminin en Algérie ».

[www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/.../1/Segarra\\_LF\\_2002\\_2.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/.../1/Segarra_LF_2002_2.pdf)

-Slama, Béatrice, De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », *L'institution littéraire II*, n°44, 1981.

[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_44\\_4\\_1361](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361)

-Violet, Catherine, «Violette Leduc : écriture et sexualité »

<http://id.erudit.org/iderudit/025852ar>

-Violet, Catherine, « Violette Leduc, l'ivresse de la lecture. Lectures de femmes. Entre lecture et écriture », *Actes du colloque de Besançon 2000, L'Harmattan, collection Bibliothèque du féminisme, Paris, 2002.*

## Thèses et mémoires consultées

-Barthe-Deloizy, Francine, *Les spatialités du corps : Des pratiques ordinaires aux expériences extrêmes, Géographie*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2010.

-Boibessot, Stéphanie, *Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête d'identité chez Colette, Leduc et Djebar*, Sous la direction de Béatrice Didier, Paris 8, 2003.

-Chauvin, Marilyn, *Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00742988>

-Islam d'interdits, islam de jouissance. [www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/](http://www.ifao.egnet.net/bcai/24/55/)

-Labontu-Astier, Diana, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Université de Grenoble Alpes, 2012.

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01138092>

-Richter, Elke, *L'autobiographie dans l'espace francophone*, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones.

-Rocca, Anna, *Assia Djébar, Le corps invisible : voir sans être vu*, University of Louisiana, 2003.

http : [etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/unrestricted/Rocca\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/unrestricted/Rocca_dis.pdf)

-Salih, Fatima Zahra, *La Parole conquise ou l'écriture romanesque au féminin: H. Cixous, M. Duras et N. Sarraute*, Thèse de doctorat d'état dirigée par A. Regam, Université Sultan Moulay Slimane (Beni-Mellal), 2014.

-Seguin, Marie-Hélène , *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truismes de Marie Darrieussecq et Clara et la pénombre de José Carlos Somoza*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2011.

[www.archipel.uqam.ca/4093/1/M11926.pdf](http://www.archipel.uqam.ca/4093/1/M11926.pdf)

-Ziethen, Antje, *Géo/Graphies : La Poétique de l'Espace (Post) Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, University of Toronto, 2010.

[https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen\\_Antje\\_201011\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen_Antje_201011_PhD_thesis.pdf)

## Entretiens et interviews

-« À propos de *Vaste est la prison* », Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnould, le 07-06-1999, *Cahier d'Etudes Maghrébines*.

-« Entretiens avec Assia Djébar », *Algérie Littérature/ Action*, N°1, Mai 1996.

-Entretien avec Assia Djébar. Paroles recueillies par Philippe Gardenal, *Libération*, 6 mai 1987.

-Entretien avec Michèle Causse. Propos recueillis par Françoise Armengaud, [www.obazar.net/VLeduc/Textes/MCausse.pdf](http://www.obazar.net/VLeduc/Textes/MCausse.pdf)

-« Hélène Cixous : lorsque je n'écris pas, c'est comme si j'étais morte », propos recueillis par Jean Louis de Rambures, *Le Monde*, 9/4/76.

-Helm, Yolande Aline, « Entretien avec Malika Mokeddem », dans *Malika Mokeddem envers et contre tout*, L'Harmattan, 2000.

[www.yolandehelmsite.org/yahoo\\_site\\_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf](http://www.yolandehelmsite.org/yahoo_site_admin/assets/.../MalikaEntrevue.76131025.pdf)

-« Interview avec Jeanne Hyvrard », Saigal, Monique, *Dalhousie French Studies*, n° 33, 1995.

-Propos recueillis par Aliette Armel, « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, no 409, mai 2002.

-Simon, Claude, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, n°99. 22-28 janvier 1982.

## **Romans**

-Cixous, Hélène, *Le Livre de Promethea*, Gallimard, Paris, 1983.

-Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 1980.  
*Ombre sultane*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987.

-Mokeddem, Malika, *Mes Hommes*, Grasset, Paris, 2006.

## **Encyclopédie**

-« VIOLETTE LEDUC, Une œuvre pionnière », Encyclopædia Universalis,  
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/violette-leduc/3-une-oeuvre-pionniere/>

## **Manuel**

-*MANUEL À L'USAGE DES POLITIQUES, DES INSTITUTIONS ET DE LA SOCIÉTÉ CIVILE*

[https://pdfhall.com/manuel-a-lusage-des-politiques-des-institutions-et-de-la-societe-civile\\_598ccb671723dd57768cd045.html](https://pdfhall.com/manuel-a-lusage-des-politiques-des-institutions-et-de-la-societe-civile_598ccb671723dd57768cd045.html)

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION GENERALE</b>	1
<b>PARTIE I : LE CORPS SE FAIT SENS</b>	9
<b>Chapitre I</b>	11
<b>Du corps et de la femme</b>	
1. Le corps en question	11
1.1 Essai de définition	11
1.2 Le corps comme « fiction sociale »	17
1.3 Les perceptions du corps féminin en Occident	20
1.4 Les perceptions du corps féminin au Maghreb	26
2. De l'éprouvé corporel à la venue à l'écriture	34
2.1 Violette Leduc, l'affamée	34
2.2 Hélène Cixous ou comment être femme ?	39
2.3 Assia Djébar, la femme de l'errance	44
2.4 Malika Mokédem ou le corps nomade	50
<b>Chapitre II</b>	57
<b>Le corps au seuil de la fiction</b>	
1. Les seuils malheureux chez Violette Leduc	58
1.1 Un titre comme mémoire d'un corps souffrant	58
1.2 Le texte est un corps malheureux	62
2. Les seuils improbables chez Hélène Cixous	66
2.1 <i>Le Troisième corps</i> ou l'osmose des corps	66
2.2 Rêver le texte pour une nouvelle économie de l'agencement textuel	69
3. Les seuils convaincants chez Assia Djébar :	72
3.1 <i>Vaste est la prison</i> ou la confiscation de la parole du corps	73
3.2 Epigraphe djébarien lieu du contre-discours sur la corporéité	78
3.3 L'écrit en pièces ou l'incarnation à l'œuvre	83
4. Les seuils rebelles chez Malika Mokédem	86
4.1 Le titre <i>L'Interdite</i> ou le « rictus intérieur » d'une femme	86
4.2 Une épigraphe contestataire	91
4.3 La structure binaire du texte ou comment croiser des corps différents	94
<b>Problématique du corps et image textuelle</b>	96
<b>Conclusion</b>	99

<b>PARTIE II : LE CORPS A L'ŒUVRE</b>	101
<b>Chapitre I</b>	102
<b>La reconquête du regard</b>	
1. Le regard chez Violette Leduc	103
1.1 Le regard cannibale ou le « chaos d'un visage »	103
1.2 Le regard dans le délire	108
2. Le regard chez Hélène Cixous	111
2.1 Regard le corps de l'aimé à travers le Troisième corps	111
2.2 « L'œil qui se voit de tous parts » ou le regard utopique	116
3. Le regard chez Assia Djebar	120
3.1 « La femme-regard »	120
3.2 L'œil-caméra ou le regard palimpseste	124
4. Le regard chez Malika Mokeddem	128
4.1 Le voyeurisme mâle	128
4.2 Le regard salvateur	135
<b>Chapitre II</b>	138
<b>La présence de la femme dans l'espace</b>	
1. Le traitement de l'espace chez Violette Leduc	139
1.1 Le « réduit », lieu de la réclusion	139
1.2 Le café de « celle qui lit »	141
1.3 La ville/La compagne	144
1.4 Rêver la chute	146
2. Le traitement de l'espace chez Hélène Cixous	148
2.1 L'espace du troisième corps « où il n'y a pas de loi »	148
2.2 Le lit errant ou l'ailleurs fantasmagorique	151
2.3 La marche stellaire	154
3. Le traitement de l'espace chez Assia Djebar	157
3.1 Le hammam, lieu de la sensualité retrouvée	157
3.2 La chambre ou la faillite de l'espace intime	160
3.3 La femme au bureau	161
3.4 La mobilité du corps contre la confiscation de l'espace	163
4. Le traitement de l'espace chez Malika Mokeddem	167
4.1 L'hôpital, lieu de l'oubli de soi	167
4.2 Le ksar	169
4.3 Le désert	171
4.4 « La maladie de l'espace » ou le nomadisme du corps	174
<b>Corps féminin, authenticité du regard et reconquête des espaces interdits</b>	177
<b>Conclusion</b>	182



<b>PARTIE III : POUR UNE PAROLE DIFFERENTE SUR LE CORPS</b>	184
<b>Chapitre I</b>	186
<b>Quel personnage pour quel corps ?</b>	
1. Le traitement du personnage chez Violette Leduc	186
1.1 Le « je » androgyne	186
1.2 De la volubilité intérieure à la recherche des autres en soi	190
2. Le traitement du personnage chez Hélène Cixous	195
2.1 Le « je » de l'entre-deux-sexes	195
2.2 La voix émancipée ou la voix partagée	201
3. Le traitement du personnage chez Assia Djebar	204
3.1 Un personnage féminin qui « essaie de vivre »	204
3.2 Pour sa voix et celles des autres	208
4. Le traitement du personnage chez Malika Mokeddem	213
4.1 Pour un personnage rebelle	231
4.2 Au commencement était la voix	218
<b>Chapitre II</b>	222
<b>Corps féminin, langage et écriture</b>	
1. <i>L'Affamée</i> , pour une écriture corporelle	223
1.1 La parataxe, ce corps malheureux	224
1.2 La répétition ou le ressassement des maux du corps	226
1.3 Des images rien que pour le corps	228
2. <i>Le Troisième corps</i> ou comment affranchir le corps écrit ?	232
2.1 Pour des images autres	233
2.2 « Mots-du-corps »	237
2.3 Subvertir la syntaxe	240
3. <i>Vaste est la prison</i> ou comment échapper de la prison des mots ?	242
3.1 Les mots et les guillemets	242
3.2 Des adjectifs à fleur de peau	244
3.3 Une ponctuation pour suggérer la voix	247
4. <i>L'Interdite</i> ou l'effraction de l'écriture	251
4.1 Les imageries organicistes et médicales	251
4.2 Des phrases au rythme du corps	254
4.3 De la violence des images à la plurivocalité dénonciatrice	256
<b>Personnage et stylistique du corps en fragments</b>	258
<b>Conclusion</b>	265

**CONCLUSION GENERALE**

267

**BIBIOGRAPHIE**

275

## ملخص / RÉSUMÉ / ABSTRACT

### L'écriture du corps

#### Cas des romans de Violette Leduc, Hélène Cixous, Assia Djébar et Malika Mokeddem

Notre thèse porte sur l'écriture du corps dans deux expressions littéraires des femmes du XX<sup>e</sup> siècle : Violette Leduc et Hélène Cixous, Assia Djébar et Malika Mokeddem. Le but premier de notre recherche est de voir comment nos écrivaines françaises et algériennes mobilisent des ressources poétiques et esthétiques s'inscrivant dans l'innovation afin de générer des écritures à l'écoute du corps. Cette analyse qui est sous-tendue par différents moments de comparaison mettant en relief les ressemblances et les dissemblances entre les deux textes étudiés, a mis en lumière deux types de corporéité fictionnelle : alors que V. Leduc et H. Cixous mettent en avant un corps pulsionnel d'avant le corps social, un corps charnel primitif et déliriel à travers lequel s'annule l'emprise de la phallogocratie sur le corps féminin, A. Djébar et M. Mokeddem, quant à elles, privilégient dans le traitement de la problématique du l'assujettissement féminin, un autre versant de la corporéité, un corps social, un « corps-pour-autrui » extrême aux prises avec plusieurs formes de violence phallogocratique.

Mots-clés : Littérature française, littérature algérienne, écriture, corps, personnage féminin, subversion, phallogocratie, société, délire et rêve

#### كتابة الجسد. حالة روايات فيولت لدوق. هيلين سكسو. اسيا جبار و مليكة مقدم

أطروحتنا تحاول دراسة كتابة الجسد لدى تعبيرين أدبيين لنساء كاتبات في قرن عشرين : فيولت لدوق و هيلين سكسو. أسيا جبار و مليكة مقدم. الهدف الأول من هذا البحث هو تقصي كيف كاتباتنا الفرنسيات و الجزائريات تستعملن موارد شاعرية و جمالية مبتكرة لتوليد كتابات منصتة للجسد. هذه الدراسة التي تتكون من عدة وقفات مقارنة التي تظهر أوجه التشابه و الاختلاف بين النصين المدرسين، سلطت الضوء على نوعين من الجسدية الخيالية : في حين فيولت لدوق، هيلين سكسو تفضلان الجسد اندفاعي ما قبل الجسد الاجتماعي، جسد بدائي و غارق في الهذيان الذي يمكنه بسهولة التخلص من سلطة التعصب الرجالي التي تستعبد جسد المرأة، اسيا جبار و مليكة مقدم تستعملان لإبراز إشكالية التعسف ضد المرأة نوعا آخر من الجسد، انه الجسد الاجتماعي، "الجسد- للأخر" بدرجة قصوى تحت سيطرة عدة أنواع من العنف الرجالي. كلمات المفتاحية : أدب الفرنسي، أدب الجزائري، كتابة، جسد، شخصية أنثوية، تخريب، تعصب الرجالي، مجتمع، حلم، هذيان

### The writing of the body

#### Case of the novels of Violette Leduc, Hélène Cixous, Assia Djébar and Malika Mokeddem

Our thesis concerns the writing of the body in two literary expressions of the women of XX<sup>e</sup> century: Violette Leduc and Hélène Cixous, Assia Djébar and Malika Mokeddem. The first purpose of our research is to see how our French and Algerian writers mobilize poetic and esthetic

resources joining the innovation to generate writings tuned to the body. This analysis which is underlain by various moments of comparison accentuating the resemblances and the dissemblance between both studied texts, revealed two types of fictional corporeity: While V. Leduc and H. Cixous puts forward an impulsive body of front the society, the primitive carnal body and delirium through which nullifies the influence of the male chauvinism on the feminine body, A. Djébar and M. Mokeddem, as for them, favor in the treatment of the problematic of the feminine subjection, another hillside of the corporeity, society, " body-for-others " extreme battling against several forms of phallocratic violence.

Keywords: French literature, algerian literature, writing, body, female character, subversion, society, dream delirium