



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de
la Recherche Scientifique



UNIVERSITÉ BATNA 2
Faculté des Lettres et Langues étrangères
Département de langue et littérature françaises
ÉCOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
Pôle Est Antenne de Batna

Thèse de Doctorat Ès. Sciences
Option: Sciences des textes littéraires

Thème :
L'enfermement, l'altérité et le moi étrange dans
la littérature maghrébine d'expression
française

Présentée par Mme Samia MOUFFOUK

Sous la direction du Professeur Said KHADRAOUI

Présentée et soutenue publiquement le 13 juillet 2017

Membres du Jury :

KADIK, Djamel,	Président,	Professeur,	Université de Médéa
KHADRAOUI, Said	Rapporteur,	Professeur,	Université Batna 2
ELKHALIFA ,Mahdia,	Examinatrice,	MCA,	Université Batna 2
MESGHOUNI, Dallal	Examinatrice,	MCA,	Université d'El oued

Année universitaire 2016-2017

REMERCIEMENTS

*Je tiens à exprimer, avant tout, toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Professeur **Saïd KHADRAOUI**, pour son soutien absolu et ses encouragements. Son exigence m'a obligée à me surpasser. C'est donc à lui que va toute ma reconnaissance, lui qui a toujours accompagné mon travail avec une grande patience.*

*Je tiens à remercier **les membres du jury** pour m'avoir fait l'honneur, nonobstant les nombreuses occupations qui sont les leurs, de lire et de jeter un regard critique sur la qualité de ce travail.*

*Ma reconnaissance et mes remerciements vont aussi au Professeur **Abdelhamid Samir**, qui n'a cessé de nous encourager pour achever nos travaux de recherche.*

*Je remercie vivement **l'Admin** de « La culture ne s'hérite pas elle se conquiert » pour tous les livres qu'il a mis à notre disposition .*

*Je tiens également à remercier mes chères enseignantes: **Mme Berkane et Mme El khalifa Mahdia**.*

*Je remercie de tout mon cœur **mon mari**, qui m'a inlassablement aidée. Mes remerciements vont aussi à **ma famille** qui m'a toujours motivée dans mon travail et dont la volonté de m'aider a toujours été présente, trouvant à chaque fois de nouvelles façons d'exprimer son soutien.*

Que tous mes enseignants et collègues de travail trouvent ici mes remerciements les plus sincères pour leurs encouragements et leur amitié.

Dédicace

À ma source de force: mes parents

À celui qui m'a toujours soutenue: mon Mari

À mes chers enfants: Nadine, Salsabil et Achraf

À mes sœurs et mon frère

À mes neveux Takwa et Omar

À toutes mes amies

Je dédie ce modeste travail.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Nous tenons à avertir le lecteur que pour des soucis de rigueur et pour éviter toutes répétitions, nous utiliserons des initiaux pour désigner certaines œuvres de notre corpus.

Les abréviations:

VEP *Vaste est la prison*

CAAL *Cette aveuglante absence de lumière*

Le Camp

La répudiation

PS *Le Passé Simple*

L'interdite

ES *L'enfant de sable*

Tuez- les tous!

CJDL *Ce que le jour doit à la nuit*

ملخص

تهتم هذه الأطروحة بتتبع تأثير الانغلاق على نشأة الأدب المغربي الفرنكفوني . كما تحاول النظر في تطور مفهوم هذه الظاهرة التي تسببت في ظهورها عوامل عدة يمكن إيجازها في العناصر الاجتماعية، والمادية، والدينية، والنفسية، والجيوسياسية، والإيديولوجية، والانغلاق... وللإلمام بجميع جوانب الإشكالية تم اختيار مدونة تتكون من تسع روايات مغربية كتبت باللغة الفرنسية. وقد أتاح لنا هذا العمل الإجابة عن الأسئلة التي تخص العلاقات بين الهوية والغيرية من خلال الانغلاق و تأثير التسلط- العنف على إحساس الفرد بذاته و بالأخر.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الأطروحة تحاول أن نبين كيف أن مفهوم الانغلاق يتعدى الجانب الانهزامي ليؤدي إلى شكل من الانفتاح المميز. وهذا ما يكشف ضمناً التنافر بين الشخصيات والعقبات التي يصعب تخطيها ليس في حياتهم و في محيطهم فحسب ولكن أيضا في الحدود التي فرضوها على أنفسهم.

وللإلمام بكل جوانب الموضوع لجأنا إلى مقارنة متعددة وشاملة الأبعاد والتخصصات تعتمد أساسا على التحليل والفهم. أما الدراسة فتقوم على ثلاثة محاور. في الأول فمنا بتناول مفهوم الانغلاق المتجذر في نفسية الكاتب والإنتاج الأدبي المغربي وهو ما أتاح لنا إبراز العلاقة بين العمل الأدبي والانغلاق اللغوي والأيديولوجي للكاتب وشخصه وقرائه. في المحور الثاني تناولنا بالتحليل المفاهيم التي تسهل الولوج إلى عمق النص والكشف عن أسراره التي لا تلتين إلا لمقتدر ألم بخصوصية الكتابات الأدبية المغربية باللسان الفرنسي. وهذا ما سمح بالوقوف ليس فقط على طبيعة الانغلاق والغيرية والأنا الغريب ولكن على دراسة مسألة العنف، الهوية الهجينة. أما الجانب الآخر فقد تم تخصيصه إلى قضايا المنفى، الحرية، الجيوسياسية، تعدد الأصوات وغيرها من المفاهيم التي تسمح للقارئ بتتبع المعاني الخفية التي لا تلتين إلا لمقتدر ألم بالخصائص الفنية للأدب المغربي باللسان الفرنسي.

لقد بينا كيف يمكننا من خلال هذه المفاهيم أن نرفع التحديات المرتبطة بحركة تعريف هوية النص المغربي و أهمية الغيرية كبعد ديناميكي و مستعرض للعمل الأدبي و لصاحبه.

أما المحور الثالث فقد تم تخصيصه لقضية الإبداع الأدبي من خلال تتبع الاستراتيجيات الفنية التي تفنن فيها كتاب الأدب المغربي الفرنكفوني ليتمكنوا من البروز والتحرر من الانغلاق التي فرض عليهم بفعل عوامل عديدة أبرزها الغربة اللغوية والروحية.

Résumé

Ce travail de thèse porte sur l'impact de l'enfermement sur la scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française, il retrace l'évolution de la conception de ce phénomène, qui émerge dans différentes situations (sociale, physique, religieuse, psychologique, géopolitique, idéologique, carcérale et autres) et ses rapports avec l'altérité dans 9 romans maghrébins d'expression française. Il a permis de répondre aux questions relatives aux relations entre l'identité et l'altérité à travers l'enfermement et l'influence de la domination / violence sur la perception de soi et de l'Autre.

Nous avons essayé de montrer comment la conception de l'enfermement dépasse le contexte dépréciatif, de démarcations pour conduire à une forme d'ouverture individualisée à travers les romans étudiés, qui dévoilent explicitement l'antagonisme des protagonistes avec les limites insurmontables de leur vie, de leur entourage, mais aussi avec celles imposées par eux-mêmes.

Notre réflexion aboutit à une approche pluridisciplinaire, compréhensive analytique et synthétique fondée sur trois axes. Dans le premier, nous avons exposé la notion d'enfermement qui s'enracine au cœur de la scripto-genèse de la production littéraire maghrébine, qui permet la mise en relation de l'œuvre et l'enfermement linguistique et idéologique de l'auteur ainsi de ses personnages et ses lecteurs. Dans le deuxième, nous avons analysé les concepts-clés de notre recherche, à travers le corpus, qui sont: l'enfermement, l'altérité et le Moi étrange pour penser la question de la violence, de l'identité hybride, du tiers espace, de l'exil, de la liberté, de la géopolitique, de la polyphonie et de la déconstruction. Nous avons montré comment à travers ces concepts nous pouvons surmonter les défis liés à la mouvance de la définition de l'identité du texte maghrébin et l'importance de l'altérité comme dimension dynamique et transversale de l'œuvre et de l'auteur. Dans le troisième: nous avons présenté les stratégies scripturales inventées par les auteurs maghrébins pour pouvoir échapper à leur enfermement, nous nous sommes contentée de celles des œuvres du corpus: "la subversion scripturale", "la réconciliation historique", " l'enfermement / liberté entre écritures féministe et féminine" et enfin l'implication de la géopolitique dans la création romanesque à travers la géopoétique".

Nous avons revisité la théorie postcoloniale et les travaux de: Frantz Fanon, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Bourdieu et d'autres pour donner plus de détails sur le croisement interdisciplinaire dans notre thématique.

Cette thèse cherche les rapports transversaux que la littérature maghrébine peut établir entre les œuvres et les auteurs par le biais de l'espace/temps de l'écriture et de la réception. C'est un itinéraire ouvert à l'investigation d'une lecture, pour apercevoir autrement le roman maghrébin d'expression française à travers l'enfermement.

Mots-clés

L'Altérité- le moi étrange- l'enfermement- l'hybridité- les stratégies scripturales en littérature maghrébine d'expression française – la déconstruction.

Abstract

The subject of this thesis deals with the impact of confinement on the scripto-genesis within the Maghreb literature of French expression, it redraws the evolution of the conception of this phenomenon which emerges in various situations (social, physical, religious, psychological, geopolitical, ideological, prison situation and others) and its relations with the otherness in 9 Maghreb novels of French expression. So, it allows answering the questions concerning the relations between the identity and the otherness through the confinement and the influence of the domination/violence on of one self's perception and the perception of others.

We have tried to show how the conception of the confinement exceeds to the derogatory context, of demarcations which may give a shape of individualized opening through the studied novels that reveal explicitly the antagonism of the protagonists with the insuperable limits of their life, their circle of acquaintances, but also with those imposed by themselves.

Our reflection has obtained an analytical and synthetic multidisciplinary, comprehensive approach based on three axes. In the first one, we have displayed the notion of confinement which is rooted in the heart of the scripto-genesis of the Maghreb literary production that allows being in touch with the novel, the linguistic and ideological confinement of the author, his characters and his readers. In the second one, we have analyzed the key concepts of our research through the corpus, which is: the confinement, the otherness and the strange I for proceeding to the question of the violence, the hybrid identity, the third space, the exile, the freedom, the geopolitics, the polyphony and the demolition. We have showed also how these concepts can be overcome. In the third one we have presented the scriptural strategies invented by the Maghreb authors that enable them to escape their confinement, we are satisfied with those of our corpus: "the scriptural subversion", "the historical reconciliation", "the confinement/ freedom between feminist and feminine writings" and the implication of the geopolitics in the romantic creation through the geopoetry".

We have revisited the postcolonial theory and the works of: Frantz Fanon, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Bourdieu and others in order to give more details of the interdisciplinary crossing in our theme.

This thesis looks for the transverse reports which the Maghreb literature can establish between the works and the authors by means of the space/time of the writing and the reception. Our route is open to the investigations to perceive otherwise the Maghreb novel of French expression through the confinement.

Sommaire

REMERCIEMENTS	i
DÉDICACE.....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	iii
RÉSUMÉ.....	iv
SOMMAIRE.....	vii
INTRODUCTION GENERALE	01

Première partie

L'Enfermement comme scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française 12

Introduction.....	13
-------------------	----

Chapitre I : Contexte historique 14

I-1- Autour de la naissance de la littérature maghrébine d'expression française.....	15
---	----

I-2- L'hybridité et l'enfermement.....	19
---	----

I-3- L'origine du dédoublement dans la production romanesque maghrébine d'expression française.....	20
--	----

Chapitre II : La contre histoire de la postcolonialité 34

II -1- Autour de la notion "Postcoloniale"	35
---	----

II -2- Le contexte algérien postcolonial	36
---	----

II -3- La postcolonialité chez Fanon.....	41
--	----

II-4- La portée postcoloniale dans la littérature maghrébine	52
---	----

II -5- Postcolonialité et mondialisation.....	61
--	----

Chapitre III : L'enfermement à travers l'Histoire et le corpus 63

III-1- La liberté	64
--------------------------------	----

III-2- L'histoire de l'enfermement carcéral	67
--	----

III-3- L'écriture carcérale	73
--	----

III-4- L'enfermement des auteurs maghrébins: élément déclencheur de leurs stratégies scripturales.....	74
III-5-- Les types d'enfermement dans les romans du corpus	94
III-6- Dénouement des récits comme libération.....	102
III-7- L'effet de la réduction spatiale sur l'intensité des échanges.....	103
III-8- La captivité dans "Le camp", " L'enfant de sable", "Vaste est la prison" et "Cette aveuglante absence de lumière".....	104
Conclusion de la première partie.....	107

Deuxième partie

Le Moi étrange et la polyphonie à travers le discours d'altérité	108
Introduction.....	109
Chapitre I : L'Altérité et l'écart identitaire homme-femme dans la littérature maghrébine d'expression française	111
I-1- Prologue sur l'altérité dans l'écriture maghrébine.....	112
I-2- La définition d'altérité (L'étranger absolu):.....	114
I-3- Rapports entre identité et altérité:	115
Chapitre II: L'écart identitaire homme-femme dans la société maghrébine à travers les romans	123
II-1- Le statut de la femme.....	124
II-2- Les petites filles maghrébines.....	126
II-3- La mère au Maghreb.....	127
II-4- L'effet de l'écart identitaire homme-femme sur les dialogues d'altérité négociés à soi-même.....	135
II-5- L'enfermement à travers l'écart identitaire dans " <i>Vaste est la prison</i> ".....	141
II-6- L'enfermement et l'écart identitaire entre " <i>Le camp</i> " et " <i>L'interdite</i> ".....	144
Chapitre III: La dimension polyphonique à travers l'enfermement	148
III-1- La polyphonie bakhtinienne.....	149

III-2- Dialogisme et création romanesque.....	152
III-3- Le moi étrange chez Marc Gontard.....	154
III-4- Le monolinguisme derridien comme prémisses du plurilinguisme:.....	155
III-5- La polyphonie et sa relation avec l'altérité dans les romans du corpus.....	157
III-6- Le plurilinguisme comme marque polyphonique.....	161
III-7- La plurivocité ou Résonance du je(u) narratif dans les romans.....	162
III-8- Déflagration du sujet et L'écho des voix antagonistes aphoniques	164
III-9- Dédoublément à travers déchirement de l'autre partie de soi.....	167
III-10- La polyphonie androgyne dans " L'enfant de Sable".....	168
III-11- La mise en abyme.....	170
III-12- La narration dans les romans.....	176
III-13- Le miroir et son effet.....	183
Conclusion de la deuxième partie	195

Troisième partie

Les stratégies scripturales d'enfermement en littérature maghrébine d'expression française

Introduction (Prologue sur la subversion scripturale maghrébine).....	196
Chapitre I : Enfermement/ libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"	197
I-1- Assia Djebbar et Malika Mokeddem : Deux femmes, deux destins, deux enfermements dans deux subversions scripturales:	201
I-2- Écriture féministe/ féminine et Altérité.....	203
I-3- L'écriture féminine d'Assia Djebbar: résistance de l'enfermement et l'altérité.....	204
I-4- L'écriture féministe comme catharsis dans "L'interdite" de Malika Mokeddem.....	205
Chapitre II: L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"	206
	209

II-1- L'espace/ temps dans les romans	210
II-2- La notion d'espace chez Bachelard et l'imagologie.....	212
II-3- Le romans à travers l'imagologie et la vision bachelardienne	214
II-4- La géocritique.....	217
II-5- La géopoétique.....	219
Chapitre III: L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous !» et « Cette aveuglante absence de lumière»	225
III-1- La production romanesque et la mondialisation.....	226
III-2- L'inscription du lecteur	229
III-3- Le capital culturel.....	231
III-4- La réconciliation historique à travers l'enfermement du lecteur dans l'horizon d'attente préprogrammé dans le texte maghrébin postcolonial.....	233
Conclusion de la troisième partie	242
Conclusion générale	244
Références bibliographiques	253
Table des matières	273
Annexe	280
Annexe1 : Schéma récapitulatif	281

**INTRODUCTION
GÉNÉRALE**

La littérature, en général, est ce dialogue ininterrompu et illimité avec l'Autre, c'est une manière de penser avec lui et pour lui dans une visée transversale. Elle demeure l'outil le plus sophistiqué qui traduit de manière artistique le flux du subconscient, qu'elle soit lyrique, témoignage ou fictive elle travaille et se fait travailler par l'être humain.

La littérature maghrébine d'expression française, en particulier, est cet usage figuré du langage, qui se fonde systématiquement sur l'écart avec la norme du langage français porteur de culture française. Pour les auteurs maghrébins le français est un lieu de désir qui sert à exprimer leurs propres aspirations créatrices en élargissant et en décloisonnant les dimensions culturelles et littéraires de leur identité scripturale hybride. C'est aussi un lieu où s'inscrit une certaine différence qui entretient une ambiguïté féconde entre deux cultures, celle de leur langue maternelle et son imaginaire et celle du français langue de l'ex-colonisateur, cette ambivalence reflète aussi l'intenable de l'identité textuelle maghrébine hybride qui ne mène pas seulement au drame (au scandale) mais aussi à la beauté qui se dégage parfois de l'ambiguïté et de l'enfermement.

Le roman maghrébin d'expression française expose un palimpseste scriptural très étendu, élaboré à partir de la culture de ses auteurs, de leur terre et de leur Histoire. Il est né des tensions exercées par la colonisation, notamment de la volonté des écrivains maghrébins des années 50, de préférer leurs styles d'écriture à celui de l'antagonisme anticolonial. Ils étaient assoiffés de révolte, de revendications et de dénonciation et leur production exprime ce désir de montrer, de décrire la "*différence culturelle maghrébine par rapport à une universalité supposée de l'humanisme*"¹, et ça a contribué à l'ouverture, de ce roman, aux enjeux de la postmodernité où la subversion et l'hybridité s'affichent comme modalités de styles démystificateurs.

¹¹ BONN, Charles. "*Acculturation, différence et écart: trois lectures du roman maghrébin.*" Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner. Ed. Régis Antoine. Tübingen: Gunter Narra Verlag, 1993.p.94

Partant de l'idée de Mallarmé qui conçoit l'écriture comme "*attental*"², échapper l'enfermement pour se libérer exige aux auteurs maghrébins, qui subissent un double enfermement: scriptural et linguistique, de s'éclater, non d'une manière révolutionnaire mais anarchique, et cela en renouvelant le langage et les procédés littéraires tout en exprimant les maux maghrébins.

Nos différentes lectures dans le domaine de la littérature maghrébine d'expression française ainsi que le sujet de notre mémoire de magistère, portant sur une étude comparative et analytique des deux romans de Tahar Benjelloun, nous ont conduits à nous intéresser au phénomène de l'*enfermement* rencontré dans les textes lus et étudiés et les discours d'altérité négociés à soi-même en présence de l'écart identitaire homme-femme.

Nous avons remarqué que l'écriture, dans les romans maghrébins d'expression française, était d'abord enfermée dans des contraintes linguistico-idéologiques puis enfermée encore une fois dans les limites du factuel et du fictionnel. Les auteurs racontent et témoignent, leur production se situe dans cette zone qui semble floue car elle appartient aux deux, sans appartenir à aucune d'elles. C'est en quelque sorte cette manière d'exprimer la littérature qui transcende sa littérarité en ayant une expression figurative pour présenter le réel à travers le fictif. Les personnages sont aussi enfermés dans l'univers romanesque par le pouvoir scriptural de l'auteur qui semble aussi enfermé vu les différentes contraintes qu'il a dues dépasser.

Nous avons remarqué aussi que, de façon générale, les dialogues d'altérité, dans les œuvres littéraires, sont discutés entre deux, alors que dans les romans de notre corpus : « *L'Enfant de sable* »³, « *Cette Aveuglante Absence de lumière* »⁴, « *Le camp* »⁵, « *Vaste est la prison* »⁶, « *Le Passé simple* »⁷ et

² DURAND, Pascal. Mallarmé, "*termite silencieux*" : *l'auto-liquidation de la poésie*. In: Romantisme, 1993, n°81. Identités. pp. 3-19. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_81_5880
Consulté le 20/12/2015

³ BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985

⁴ BEN JELLOUN, Tahar. *Cette Aveuglante Absence de lumière*. Paris. Seuil, 2001.

⁵ BENZINE, Abdelhamid. *Le camp*. Algérie. ANEP, 2001

« *L'interdite* »⁸ «La répudiation», «Tuez- les tous!»⁹ et «Ce que le jour doit à la nuit»¹⁰ nous assistons à des dialogues menés un à un avec soi, puisque les protagonistes n'ont pas le choix de s'ouvrir sur les autres. Ils vivent des situations d'enfermement involontaire. L'Altérité à soi semble le seul chemin d'une communication négociée entre le « moi-même » et le « moi étrange ». Les protagonistes, dans des contextes très différents, font un travail mental pour surmonter les conditions imposées par leur entourage.

Il faut préciser que le choix de ce corpus a été effectué selon la perception de Pierre Bourdieu, qui conçoit la réussite des œuvres littéraires selon le 4 biens/capitaux¹¹ : culturel, économique, social et symbolique. Tous les romans de notre corpus ont eu du succès et ils ont fait couler beaucoup d'encre mais aussi ils partagent quelques traits communs entre les protagonistes et les auteurs. Ainsi nous allons mettre en parallèle ces romans, qui représentent une déconstruction/reconstruction : de la société maghrébine, de l'image de la femme et de l'enjeu de l'enfermement.

Au-delà des différences préliminaires perceptibles dans les œuvres du corpus et qui sont attestées par les critiques littéraires, nous ne pouvons qu'être frappé par les ressemblances qui les marquent exceptionnellement. C'est une production qui avait comme modalité d'écriture la relation à la colonisation et à la postcolonisation. Elle rappelle la perspicacité et la réorganisation de l'espace-temps maghrébin par la puissance patriarcale dominante, puis la difficulté éprouvée par les maghrébins, dans leur pays indépendant, à vivre entre un passé stigmatisé par le colonisateur et un présent qui ne cesse d'être la victime des traumas du passé et la lutte pour la reconstruction d'une identité hybride.

⁶ DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995

⁷ CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*, Paris, Éditions Denoël, Folio, 1954. Réédition 2002

⁸ MOKKEDEM, Malika, *L'interdite*, Grasset 1993. Réédition 1998.

⁹ BACHI, Salim. *Tuez-les tous*. Paris, Gallimard, 2006

¹⁰ KHADRA, Yasmina. *Ce que le jour doit à la nuit*, Édition Julliard, Paris, 2008.

¹¹ Cette perception a été développée dans le troisième chapitre de la troisième partie dans cette thèse (pp229-230)

Toutes les observations et constatations précédentes nous ont poussées à nous interroger sur la relation entre la littérature maghrébine d'expression française et l'enfermement.

Nous tenterons par le biais de cette recherche de répondre aux questions suivantes : Quelle est la relation entre la littérature maghrébine d'expression française et l'enfermement ? L'enfermement est-il le produit ou le processus de cette littérature?

Comment se manifeste le rapport entre « l'altérité à l'autre » et « l'altérité à soi » dans des situations d'enfermement, de l'auteur ou de ses personnages, où la conscience de soi ne trouve d'autre appui, que sa propre réflexion?

Ce qui ne peut s'appréhender sans un certain nombre d'hypothèses à émettre:

- L'enfermement serait le processus car l'auteur crée son univers romanesque à travers sa réalité. La scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française demeurerait l'enfermement idéologique et linguistique dû à la colonisation.
- L'enfermement serait le produit car cette littérature témoignerait d'une grande absence de liberté.
- En cas d'enfermement, la relation entre l'identité et l'altérité changerait car la liberté de chaque personne, au sein de cette relation, va être affectée par l'usage d'un pouvoir dominateur sur l'Autre. Cette domination/ violence, dans cet échange relationnel, deviendrait le résultat de l'enfermement quand ce dernier tenterait d'effacer l'identité de l'Autre. L'altérité serait discutée, dans cette situation d'inégalité et la survie dépendrait de l'effacement de l'Autre.
- En cas d'enfermement, "l'altérité à soi" s'influencerait par le statut identitaire, car si la personne ne s'accepte pas, ses discours d'altérité négociés avec soi-même vont porter la marque de ce refus d'identité,

qui est le résultat de l'écart identitaire homme-femme dans la société maghrébine à culture masculine.

La présente étude est régie par le désir de répondre à plusieurs objectifs :

Le premier objectif émane d'un souhait de tracer une nouvelle représentation de l'altérité qui progresse avec l'enfermement subi puis crée par l'auteur maghrébin.

Le deuxième c'est d'éclairer l'impact de la vie et des pré-requis des auteurs sur leur finalité d'écriture.

Le troisième est de montrer quelles sont les possibilités et les formes du resurgissement du Moi étrange en cas d'enfermement involontaire.

Le quatrième est d'identifier dans le roman maghrébin tous les espaces humains évoqués pour décrire l'enfermement, puis de poursuivre leur portée symbolique, tout en tentant d'établir les liens entre l'enfermement, le symbolique et le réel. Nous allons étudier le rapport entre l'espace réel et fictif car les situations vécues par les protagonistes se déroulent souvent dans des espaces fictifs. Et là nous devons dégager cette différence entre la géographie réelle et celle fictive ou imaginaire et qui sont censées refléter l'espace réel puisque « *l'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou réorientera la lecture.* »¹²

Enfin essayer de montrer quelques aspects de l'écriture maghrébine d'expression française à travers l'Altérité, le Moi étrange et l'enfermement.

De prime abord, nous tenons à préciser que le présent travail prétend à l'application d'une méthode : descriptive, analytique et comparative, mais, il n'exige aucunement à la mise en évidence de l'efficacité d'un quelconque appareil analytique et cela est dû à la transversalité du phénomène

¹² WESTPHAL, Bertrand 2005 : *Pour une approche géocritique des textes*. SFLGC, Vox Poetica. Consulté en ligne sur: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm> . le 05 janvier 2012

d'enfermement. Pour cette raison, nous n'avons pas hésité à emprunter nos concepts à plusieurs disciplines qui forment une large tranche des sciences humaines, en l'occurrence la psychanalyse, la sociologie, la sémiologie, la philosophie, la géopolitique, la géopoétique, etc. C'est donc à un exercice pluridisciplinaire que nous nous sommes livrés.

Nous avons donc choisi "*L'enfant de sable*", qui est un roman que Tahar Ben Jelloun a écrit en s'appuyant sur un fait divers, un mensonge social pour critiquer la condition féminine dans la société marocaine et qui illustre cet exil intérieur en cas d'enfermement identitaire, qui résulte de l'effet de la société sur l'être marocain et la relation de l'individu avec son entourage.

Notre deuxième choix est le troisième volet du "Quatuor algérien" d'Assia Djebar "*Vaste est la prison*" un roman-quête des origines, polyphonie d'une fascinante chronique féminine qui s'étale sur plus d'un siècle, et qui explore, par la double approche autobiographique et historique, l'Algérie profonde dans sa vie tumultueuse. Ce roman semble au premier abord, être un roman très décousu, contenant trois histoires apparemment distinctes.

Nous allons voir à travers la comparaison du roman de Tahar Ben Jelloun "*Cette Aveuglante Absence de lumière*" avec celui d'Abdelahamid Benzine "*Le camp*", comment un travail mental, impliquant notamment la mémoire, permet à des détenus qui se trouvent dans des conditions atroces de rester libres, malgré les apparences. Par le biais de ce roman, l'enfermement physique se divulgue grâce à quelques procédés littéraires. Dans ce contexte l'individu se trouve en état de réclusion résultant d'un espace physique et des moyens de pression psychologique. On va voir, dans différents contextes, ce jeu qui consiste à déplacer les limites imposées par l'incarcération et des fois par soi.

"*Cette Aveuglante Absence de lumière*" est, en quelque mesure, une œuvre de témoignage qui traite les presque vingt ans d'emprisonnement de 58 personnes accusées dans le coup d'état de juillet 1971.

"*Le Camp*" est aussi un roman de témoignage dans lequel Abdelhamid Benzine racontait comment l'épreuve de Médée, était pire que celle du regretté Tazmamart. La perception carcérale se relativise dans la littérature qui témoigne de l'inhumain. L'amalgame du réel et de la fiction est porteur d'un monde qui est situé en dehors des limites de la vie quotidienne grâce à l'espoir et à la transformation des faits.

La lecture des deux romans de Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra, "*Le passé simple*" et "*La répudiation*" nous permettra de dévoiler cette zone entre le factuel et le fictionnel dans la mesure où ces deux romans se situent entre la fiction et l'autobiographie. Nous allons aussi cerner leur portée militante et éclairer leurs thématiques et leurs enjeux en tant que transgression.

Nous allons voir aussi « *Ce que le jour doit à la nuit* » dans lequel Yasmina Khadra nous relate des événements sociohistoriques pendant la colonisation française en Algérie (du début des années trente aux années soixante), un contexte socio-historique qui représente un métissage de cultures de nationalités mais aussi des religions, une cohabitation identitaire qui ne s'est pas faite sans histoire d'amour, de peine et de révolte contre le colonisateur.

Dans « *Tuez-les tous*¹³ », nous allons voir Salim Bachi qui glisse entièrement dans la conscience d'un des terroristes du 11 septembre et s'en fait l'interprète discret.

Notre dernier choix est le roman « *L'interdite* », dans lequel Malika Mokeddem dévoile une partie de sa vie, ses peines et son exil, à travers la narratrice Sultana qui est médecin comme l'auteure. Elle a grandi en Algérie et a choisi l'exil pour échapper à la condition faite aux femmes de là bas.

Nous avons été amenés à considérer ses caractéristiques communes, représentées sous différentes formes. Ces formes sont attachées les unes aux

¹³ Nous signalons que les romans « *Tuez-les tous* » et « *Ce que le jour doit à la nuit* » seront analysés uniquement dans le 3ème chapitre de la troisième partie de notre travail.

autres par limitation découlant du contexte de vie des auteurs et de leurs personnages, rendues par la suite très abscones dans les traits individuels.

L'enfermement émergeant dans différentes situations (sociale, physique, religieuse, mentale, psychologique, individuelle, idéologique, collective et autres) ne convient pas seulement à un contexte dépréciatif de limitations. Bien au contraire, il conduit évidemment à une forme d'ouverture individualisée. L'ambiguïté de ce phénomène d'enfermement est d'autant plus intéressante à explorer que les textes étudiés dévoilent explicitement l'antagonisme du protagoniste avec les limites infranchissables de son vécu, de sa société, mais aussi avec des limites imposées par lui-même. Un antagonisme qui, comme le dévoileront les textes et les éléments examinés, est fortement influencée par l'état mental des personnages et des auteurs, dont la mémoire prend ainsi un rôle inévitable.

Cet enfermement se fait à travers un jeu qui a des niveaux différents de limites, de l'extérieur à l'intime, ou même à l'intérieur, le protagoniste même isolé se trouve avec son moi étrange. La disposition proposée par les auteurs des écrits se forme dans la promiscuité d'une réalité extérieure et de l'imaginaire, qui complète leurs personnages.

C'est dans cette promiscuité que les limites perquisitionnées dans les récits se présentent comme parties intégrantes d'une histoire personnelle d'un individu qui assiste à une mise en scène de sa vie composée des éléments de l'imaginaire culturel et scriptural de l'auteur.

Pratiquement tous les écrits du postcolonialisme portent sur le thème de l'exil, qui demeure cette suite logique et inévitable de la colonisation car le contact de la culture maghrébine avec la langue française imposée a engendré cette écriture hybride source de dédoublement et de contradiction.

Les auteurs maghrébins ont inventé de nouvelles stratégies scripturales pour pouvoir se libérer, nous allons nous contenter de celles des œuvres du corpus:

la subversion scripturale, la réconciliation historique et enfin l'implication de la géographie dans la création romanesque à travers la "géopoétique". Nous allons voir aussi les différents types d'enfermement existants, mais avant nous allons revoir l'enfermement subi par les auteurs de ces œuvres avant et lors de la conception des romans. Nous allons revisiter la théorie postcoloniale car tous les romans du corpus ont été produits après les indépendances en Algérie et au Maroc.

L'altérité est une notion clé qui va accompagner toutes les autres notions car la création romanesque ne peut se concevoir sans que le dédoublement ne soit l'aspect majeur.

Dans les parties qui composent notre travail, nous parcourons les romans de notre corpus en dehors de leur ordre de parution (chronologique). Mais nous les regroupons selon les traits thématiques ou formels qu'ils ont en commun. Nous analysons :

La réduction spatiale et la captivité pour nous pencher ensuite sur l'écart identitaire en particulier lié au sexe des individus auxquels obéit le comportement des divers personnages. Cet écart identitaire est considéré dans un sens très large, qui comprend la construction même du roman et les attitudes et surtout le discours des personnages, nous mentionnons :

- 1- " La poétique de l'espace" étudier l'espace dans les romans choisis suppose d'emblée faire la découverte d'un labyrinthe. l'étroitesse d'enfermement en effet qui caractérise les divers cadres des actions, exerce sur les individus /personnages un poids qui conditionne leur comportement qu'il s'agisse du périmètre réduit du village ou des quatre murs d'un appartement des chambres d'une prison ou encore un corps, une identité tous les espaces entraînent des situations de Franche captivité.
- 2- L'importance de l'espace encore de l'architecture romanesque dans la littérature maghrébine. Nous vous proposons une lecture qui regroupe

les romans du corpus selon une progression qui tend à l'amenuisement. C'est ce que nous proposons de faire dans les pages qui suivent en partant du corpus où l'espace se réduit à l'imaginaire d'un seul individu ; entre temps nous aurons le loisir de circuler dans une série de huis clos : chambre , journal intime, prison , lit , l'impasse, l'imagination / rêve , identité qui seront les cadres où nous verrons des êtres (personnages et auteurs) en train de débattre entre rêve et réalité , entre fantasme et prise de conscience .

Partant de l'idée que ces ouvrages sont à la fois des critiques de la société et de certains choix imposés, l'enfermement devient une libération et cela nous pousse à dévoiler les contextes de la production et de la diffusion des ouvrages ainsi les conditions de l'élaboration, le contexte de l'écriture car une situation de choix s'impose aux protagonistes dans l'univers romanesque et ces derniers emprisonnés par la volonté de l'auteur emprisonnent le lecteur aussi.

Notre travail s'articule autour de trois axes principaux. Dans un premier temps, nous exposons, la scipto-genèse de la littérature maghrébine qui se situe dans la période coloniale puis voir son changement après la libération et revoir la théorie postcoloniale mais d'une manière différente sous le titre "La Contre histoire de la postcolonialité" qui permet la mise en relation de l'œuvre et l'enfermement de l'auteur ainsi ses personnages et ses lecteurs.

Nous voulons signaler le risque que nous courons en aboutissant à une analyse de l'enfermement idéologique où la notion du métissage ne peut s'étudier qu'à travers la perspective postcoloniale qui n'est pas assez exploitée par la francophonie, et n'apparaît qu'avec la notion du métissage, voisin de hybridité vers la fin des années 1990.

Dans un deuxième temps, nous analysons les concepts-clés de notre recherche qui sont : l'enfermement, l'altérité et le Moi étrange pour penser la question de la violence, de l'identité hybride, du tiers espace, de l'exil, et de liberté. Nous

montrons comment à travers ces concepts nous pouvons surmonter les défis liés à la définition de l'identité du texte maghrébin d'expression française.

Enfin, dans un troisième temps nous allons présenter les stratégies scripturales inventées par les auteurs maghrébins pour pouvoir échapper leur enfermement, nous nous sommes contentées de celles des œuvres du corpus: "la subversion scripturale", "la réconciliation historique", " l'enfermement / liberté entre écritures féministe et féminine" et enfin l'implication de la géopolitique dans la création romanesque à travers la géopoétique.

Notre recherche n'est ni initiation à l'étude du roman maghrébin ni un travail de théorisation car elle ne vise aucunement l'analyse des notions, ni la confrontation des recherches de pointe mais c'est un itinéraire ouvert à l'investigation d'une lecture, pour lire autrement le roman maghrébin d'expression française.

Première partie

**L'Enfermement comme scripto-genèse de
la littérature maghrébine d'expression
française**

Introduction

Nombreux sont les travaux sur la naissance de la littérature maghrébine vue sa particularité et son émergence, nous allons dans cette partie, essayer de la concevoir autrement en faisant sortir à la lumière quelques zones non dévoilées.

Dans le premier chapitre intitulé : « Contexte historique », nous allons définir la scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française et faire ressortir la différence historico-idéologique qui a fait que les écrits marocains d'expression française soient différents de ceux algériens et cela à travers une étude pragmatique de la réalité coloniale, puis nous allons cerner l'hybridité par l'enfermement linguistico-idéologique à travers le monolinguisme derridien, ensuite annoncer les différentes formes d'enfermement.

Dans le deuxième chapitre intitulé : « La contre histoire de la postcolonialité », nous allons revisiter la théorie postcoloniale à travers les travaux de Fanon pour pouvoir aborder l'emplacement et la portée de la littérature maghrébine d'expression française, cela va nous mener à redéfinir l'hybridité en poscolonialité et comprendre l'impact de la violence sur la relation entre identité et altérité dans le contexte de l'enfermement.

Dans le troisième chapitre intitulé : « L'enfermement à travers l'Histoire et le corpus », nous allons définir la liberté, et revoir l'Histoire de l'enfermement carcéral selon Michel Foucault pour pouvoir analyser l'enfermement des auteurs comme élément déclencheur de leurs stratégies scripturales et celui des personnages dans leurs œuvres.

Chapitre I

Contexte historique

I-1- Autour de la naissance de la littérature maghrébine d'expression française

"La conceptualisation des phénomènes historiques [...] n'enchaîne pas [...] la réalité dans des catégories abstraites, mais s'efforce de l'articuler dans des relations génétiques concrètes qui revêtent inévitablement un caractère individuel propre."

Max Weber

Toute production littéraire est inéluctablement liée aux conditions socioculturelles qui l'ont vue naître. La naissance de la littérature maghrébine d'expression française demeure le résultat de la période coloniale française, cette production littéraire, arrivée sous cette hégémonie a un aspect hybride et singulier car elle reflète ce contact obligatoire avec la langue du colonisateur, elle est née en Algérie d'abord vers les années trente, puis s'est étendue aux deux pays voisins. La raison apparente de la prise de parole des Algériens dans la langue française est l'achèvement de l'entreprise l'occupation, consolidée par l'instauration de protectorats français, en Tunisie d'abord (1881), puis au Maroc (1912).

L'antagonisme anticolonial, change de stratégie en allant du terrain militaire au terrain politique avec différents moyens, dont l'un, adopté par toute une frange d'intellectuels, consistait à accepter l'enjeu de l'assimilation.

La controverse s'ouvre donc sur la fonction de cette langue étrangère dans la littérature maghrébine. Certains scrutent que cette langue n'est qu'un lieu transitionnel pour véhiculer la littérature de langue arabe. D'autres examinent qu'il n'est point admissible de discriminer les littératures selon l'origine et la nationalité de l'auteur et de la langue dans laquelle il s'exprime (Saadi Rabah Noureddine¹⁴).

Enfin d'autres conceptions prêchent une nette délimitation entre littérature algérienne, marocaine et tunisienne, car ils sont conscients de la différence

¹⁴ SAADI, Rabah, « *La nationalité littéraire en question(s)* », In *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, Éditions CNRS, 1986, p. 231

concernant les événements historiques survenus dans les trois pays, d'autre part en raison de leur production littéraire qui n'est pas identique ni en quantité, ni en qualité, la production algérienne étant distinctement supérieure à celle des deux autres pays.

Ainsi nous pouvons dire que ce que nous définirons par littérature maghrébine de langue ou d'expression française recouvre toute la production littéraire d'auteurs d'origine maghrébine et qui écrivent en français. Nous devons signaler que notre corpus ne contient que des auteurs marocains et algériens.

La spécificité de cette littérature réside dans l'existence d'une culture arabo-musulmane qui se manifeste à travers ces écrits, sans inclure nécessairement la pensée de ces auteurs et leurs croyances.

Derrida, lui aussi obligé d'utiliser la langue française sans qu'elle soit sa langue maternelle, nous explique par ce passage comment cette langue véhicule toutes ses sensations de souffrances alors qu'elle en est la cause, tout comme les auteurs maghrébins qui ont utilisé la langue du colonisateur qui est la cause de leur blessure, pendant la colonisation, et qui demeure leur seul refuge/moyen pour l'exprimer et de se libérer:

"Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort, j'ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même. Mais avant tout"¹⁵

¹⁵ DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 13-15.

I-1-1 L'Algérie: une longue Histoire d'un enfermement colonial/postcolonial

Personne ne peut nier que le peuple algérien a subi un terrible carnage qui demeure ancrer dans sa longue histoire atavique et qui débute par trois siècles d'occupation ottomane puis de 132 années de colonisation française. L'Algérie s'est libérée en 1962 après une guerre qui a duré huit ans. Le pouvoir, par la suite, a été confié à un régime militaire dirigé par le parti unique, le FLN (Front de libération nationale), L'indépendance a hérité obligatoirement toutes les séquelles de la longue colonisation française, et en étant indépendant le peuple algérien devait se remettre et se reconstruire durant ces trente années difficiles qui ont préparé le terrain à la montée du fondamentalisme des années 90. Cette période était marquée par l'émergence des problèmes sociaux et économiques résultants de la gabegie et à la hausse du prix du pétrole qui entraîna une augmentation incontrôlable des prix, le résultat était les manifestations d'octobre 1988 dans tout le territoire algérien. Plus de 500 morts dans les manifestants suite aux altercations avec l'armée. Le président Chadli Bendjedid a entrepris des réformes en 1989 pour calmer le mécontentement populaire et il a proposé une constitution qui annulait le parti unique et la référence au socialisme, tout en garantissant la liberté d'expression. Le véritable antagonisme éclata en 1991 quand le gouvernement a décidé d'annuler les élections après les résultats du premier tour, qui annoncent une victoire du FIS (Front islamique du salut). Cette annulation est venue pour sauver le pays et, elle a été suivie par l'interdiction du FIS ; différentes guérillas islamistes émergèrent rapidement et commencèrent une lutte qui a, encore une fois, accentuée l'enfermement en Algérie.

I-1-1 -1 La Colonisation en Algérie

La stratégie coloniale française en Algérie avait opté pour un système ethnocentriste qui favorise la discrimination et l'inégalité. Le fanatisme en devient constitutif : processus despotique, la colonisation impose sa langue,

dans les établissements tout en interdisant la langue du peuple. Cela fait en sorte que l'acculturation soit plus efficace dans la mesure où la culture du peuple s'efface avec la disparition de la langue interdite. Cette exclusion linguistique a engendré un monolinguisme qui ne fait qu'élargir l'écart entre les différentes classes sociales (colonisées) et le colonisateur. La discrimination linguistique avec celle architecturale facilitent, pendant la colonisation, la division de la population pour l'affaiblir. Avec toutes ces stratégies destructrices, la colonisation a échoué d'imposer complètement sa langue est l'échec se concrétise à travers ce qu'appelle Jean-Louis Calvet la "glottophagie " qui traite les liens conflictuels dominants qu'entretient la langue du colonisateur sur celle du colonisé.

I-1-2 -La colonisation française au Maroc

Il faut mentionner que le Maroc a subi autrement la colonisation française et cela est dû à la manière avec laquelle l'emprise politique du protectorat s'est comportée en 1912. Cette dernière n'a pas cherché à effacer la culture marocaine ni à interdire la langue arabe dans l'enseignement traditionnel et cela nous renseigne sur la place du français dans le contexte marocain. Les traditions ancestrales berbères et arabes continuaient d'animer la culture rurale, une littérature en arabe, essentiellement poétique, prolongeait un patrimoine séculaire. Contrairement à la colonisation française en Algérie qui a tout fait pour effacer l'identité algérienne en interdisant l'enseignement de l'arabe aux écoles et en imposant la langue française comme langue officielle. Quoique des œuvres comme *"La Boîte à merveilles"* d'Ahmed Sefrioui et *"Passé simple"* de Driss Charaïbi aient paru en 1954, à la fin du protectorat. Sans qu'il y ait obligation d'écrire en langue française. Cette production littéraire marocaine d'expression française a été appréciée. La revue Souffle a rassemblé autour de son initiateur, Abdellatif Laâbi, des écrivains comme Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkebir Khatibi, Mostafa Nissaboury et plus

tard, Tahar Ben Jelloun, qui n'ont pas hésité de dévoiler les maux du Maroc postcolonial à travers une écriture violente. L'interdiction de Souffles en 1972 et l'incarcération de ses animateurs (Serfaty et Laâbi), n'a pas empêché la revue d'accomplir sa tâche de lier le travail idéologique et le travail sur les formes littéraires.

I-2- L'hybridité et l'enfermement

La scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française est, donc, l'enfermement idéologique et langagier; une fois obligés d'utiliser la langue française et de négliger leur langue maternelle, les auteurs maghrébins invoquent leur imagination. Le roman maghrébin d'expression française, dans ses débuts a contribué à la stigmatisation de la réalité des traumas du colonisateur d'où l'univers de fiction s'est inspiré et avait pris source. Ces traumas engendrés et entretenus se manifestent par le vécu social avec les contraintes politiques, religieuses et les traditions qui nourrissent une tendance psychopathique et rebelle de l'être maghrébin.

Le résultat de ce contexte comme le dit un :

"roman qui invente une forme nouvelle dans l'éclatement des anciennes structures. Il dit aussi les bouleversements de la guerre et de l'indépendance, l'affrontement du nouveau et de l'ancien dans une société en mutation, les transformations inachevées, les identités problématiques [...] Littérature nécessairement critique, polémique, iconoclaste, voire sacrilège"¹⁶

Les traces de la culture arabo-musulmane dans cette écriture sont ponctuelles et se réfèrent de manière mimétique à un univers interculturel et bilingue. Elles relèvent d'une stratégie scripturale qui authentifie leur identité littéraire hybride. Ce qui est la particularité de la littérature maghrébine qui est née dans un contexte de contact des langues (arabe et française) et dépeignant celui-ci. Ce contact des langues et ses manifestations littéraires, implique tout

¹⁶ JOUBERT, Jean-Louis, et al. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas, 1986. Khatibi, Abdelkebir. *Le roman maghrébin*. Rabat: SMER, 1979.

un processus de transformation et d'innovation linguistiques et stylistiques. Aux procédés de néologie vient s'ajouter une rhétorique de l'hybride qui marque cette stylistique de l'interaction commune à toutes les œuvres nées dans ce contexte de contact des langues, même si les manifestations de cette interaction sont différentes d'un auteur à l'autre.

L'hybridité culturelle qui résulte de ce contact des langues a donné naissance à cette écriture qualifiée d'hétérogène, signe manifeste d'une subversion qui prend la forme d'une diversification codique et interprétative. L'hybridité du roman maghrébin lui offre ses caractéristiques polysémique et polyphonique, puisqu'il *"programme, sinon une lecture érudite, en tout cas un lecteur ouvert à la biculture, voire détenteur du double code culturel et linguistique qui la sous-tend"*¹⁷ et c'est une valeur de notre corpus.

L'enfermement a engendré ce qu'on appelle littérature hybride, ce métis qui a l'apparence francophone et qui a les gènes et le fond maghrébins voire arabo-musulman a joué un double rôle. Au début pour faire passer leur opinion au monde, leur seule et unique solution est de parler la langue du colonisateur et ça a marché surtout concernant la guerre en Algérie. Après l'indépendance et avec l'arabisation, écrire en français est devenu un choix qui permet aussi de choisir le lectorat et d'échapper à la censure de tout ce qui subversif, ça permet aussi de dire : les tabous, de se chercher, de dire qu'on est plus colonisé et on use du français en tant que choix.

I -3- L'origine du dédoublement dans la production romanesque maghrébine d'expression française

I -3-1- L'hybridité à travers le monolinguisme derridien

Nous devons mettre la lumière sur la mouvance de la valeur de l'aspect hybride du texte algérien d'expression française qui est reliée directement à

¹⁷ KHADDA, Naget. *"La littérature algérienne de langue française: une littérature androgyne."* *Figures de l'interculturalité*. Eds. Jacques Bres, Catherine Détrie and Paul Siblot. Montpellier: Praxiling, 1996.p.16.

l'Histoire pour "*reconnaître la nature de l'Algérie coloniale historique et de l'Algérie postcoloniale d'hier en tant qu'espace hybride, complexe, et en évolution, qui échappe à la logique binaire*"¹⁸.

L'hybridité pendant la colonisation était conçue comme angoissante car l'auteur colonisé utilisait la langue française involontairement tandis que dans la période postcoloniale l'hybridité était un signe de richesse linguistique et thématique où les auteurs se réfugiaient pour dire ce qu'ils veulent en métissant leur culture avec la langue du colonisateur, l'emploi du français était un choix volontaire. Cela nous pousse à dire que l'hybridité était le résultat de l'enfermement social et linguistique pendant la colonisation puis elle est devenue le lieu de libération dans l'époque postcoloniale.

Cette hybridité va être vécue différemment selon le contexte et la perception de l'image de soi. Derrida l'a très mal vécue, car la langue française n'a jamais été la sienne réellement, tout comme les auteurs maghrébins, il était contraint de l'utiliser pour s'exprimer, elle est à la fois l'origine de ses souffrances et le moyen pour les exprimer. Cela l'a poussé à dire sa fameuse expression: « *Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne* »:

"Or jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même. Mais avant tout et de surcroît, voici le double tranchant d'une lame aiguë que je voulais te confier presque sans mot dire, je souffre et je jouis de ceci que je te dis dans notre langue dite commune : « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne . »"¹⁹

¹⁸ AGAR, Trudy Louise, *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djebar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2004, p. 85.

¹⁹ DERRIDA Jacques. Op.cit. p. 13-15.

Pour Derrida cette hybridité n'est nullement une richesse d'identité mais au contraire, elle reflète un grand déchirement, un grand trouble d'identité qui se réfère à sa citoyenneté :

"Être franco-maghrébin, l'être « comme moi », ce n'est pas, pas surtout, surtout pas, un surcroît ou une richesse d'identités, d'attributs ou de noms. Cela trahirait plutôt, d'abord, un trouble de l'identité. Reconnais à cette expression, « trouble de l'identité », toute sa gravité, sans en exclure les connotations psycho-pathologiques ou socio-pathologiques. Pour me présenter comme franco-maghrébin, j'ai fait allusion à la citoyenneté. La citoyenneté, on le sait, ne définit pas une participation culturelle, linguistique ou historique en général. Elle ne recouvre pas toutes ces appartenances. Mais ce n'est pourtant pas un prédicat superficiel ou super structurel flottant à la surface de l'expérience"²⁰

Derrida compare sa situation monolingue à celle d'un otage contraint de respecter les directives en utilisant la langue de l'Autre, de l'ennemi :

Que se passe-t-il quand quelqu'un en vient à décrire une « situation » prétendument singulière, la mienne par exemple, à la décrire en en témoignant dans des termes qui le dépassent, dans un langage dont la généralité prend une valeur en quelque sorte structurelle, universelle, transcendantale ou ontologique ? Quand le premier venu sous-entend : « Ce qui vaut pour moi, irremplaçablement, cela vaut pour tous. La substitution est en cours, elle a déjà opéré, chacun peut dire, pour soi et de soi, la même chose. Il suffit de m'entendre, je suis l'otage universel. »²¹

L'idée de "qui possède qui ?", est ce que c'est la langue du colonisateur qui possède le colonisé ou c'est l'inverse? préoccupe Derrida car il ressent toujours ce malaise/dédoublement identitaire:

Mais qui la possède, au juste ? Et qui possède t-elle ? Est-elle jamais en possession, la langue, une possession possédante ou possédée ? Possédée ou possédant en propre, comme un bien propre ? Quoi de cet être-chef-soi dans la langue vers lequel nous ne cesserons de faire retour ?²²

L'auteur maghrébin, se trouvant entre deux cultures et deux langues, devient la victime de l'ambiguïté qui le pousse à ce "trouble de l'identité" qui va troubler, à son tour, les rapports qu'il entretient avec son passé, son imaginaire et surtout avec sa liberté. Derrida s'est interrogé sur cette situation polémique il a dit : " Ce « trouble de l'identité », est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe

²⁰ *Idem.* p.33-34

²¹ *Ibid.* p.40

²² *Ibid.* p.35-36

l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère ?"²³

Il continue en répondant à ses questions existentielles: " *Tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous mit en mouvement. Et nous fait courir à perdre haleine ou à perdre la tête*".²⁴

²³ *Idem.*, p.36

²⁴ *Ibid.*

I -3-2- Malika Mokeddem et la langue française

Les auteurs des romans du corpus, partagent tous cette relation ambiguë avec la langue française²⁵, Malika Mokeddem cette nomade lettrée qui a transgressé toutes les normes pour ne plus ressembler aux femmes traditionnelles, écrit en français car elle ressentait ce désir de transcrire ses maux "il y avait urgence. Alors, j'ai écrit..."²⁶, explique-t-elle. Son écriture est, donc, venue se joindre à celles des autres auteurs pour contribuer au fondement de la richesse de cette littérature.

Malika Mokeddem a essayé d'être le témoin de l'horreur même en étant exilée, son écriture se rapproche de la réalité sans qu'elle ne soit totalement réelle. Elle dépeint l'Algérie à travers son regard, cette transgression de l'écriture et des représentations rend le lecteur une victime qui ne peut réagir mais subir seulement toute la violence ornée par la beauté de l'Algérie. Malika Mokeddem a utilisé la langue française pour dire son enfance, son appartenance, sa différence. Cette particularité linguistique et culturelle de ses aïeux. Elle mélange sa langue d'écriture, elle crée la sienne au rythme de sa rébellion scripturale, linguistique et culturelle. Elle s'inspire de ses origines, de son vécu et poétise ses propos tel que le faisaient ses ancêtres. Lors d'un entretien avec Ch. Achour, l'auteure affirme:

« Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans « l'immobilité » des sédentaires et ne cessait de me conter son monde »²⁷.

Tout peut être vrai et réel dans un monde sans repères gravés et c'est ce qui fait naître le dédoublement psychologique. Dans les œuvres de notre corpus ce dédoublement va jusqu'à la schizophrénie ou encore le clivage du Moi, la

²⁵ Nous signalons que la relation ambiguë, des auteurs maghrébins d'expression française avec la langue française, va être expliquée dans le titre " L'enfermement des auteurs"

²⁶ ACHOUR, Ch. Ch., *Noun, Algériennes dans l'écriture*, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999, p. 175.

²⁷ *Ibid.*, p. 182-183

conscience de l'auteur/narrateur ne fait plus la différence entre ce qui est vrai de ce qui est imaginaire, cela se concrétise surtout dans les moments d'oubli ou dans les discours d'altérité négociés à soi-même, cela est dû à ce manque de repères qui mène, parfois, à une certaine démente dont les amonts sont difficilement repérables pour l'individu maghrébin du simple fait de la répulsion à l'intériorisation, présente autant dans la société en général que dans la littérature. Se faire connaître ne reflète qu'un aspect du milieu de vie car on ne se dévoile pas dans son intimité.

L'affirmation du "je" dans la littérature maghrébine demeure une nécessité car le contexte de naissance de cette dernière témoigne d'une grande violence due à l'oppression, le colonialisme avait une stratégie discriminatoire qui a fait de l'individu maghrébin un être sans identité confessée, ce qui fait le "je" de ces auteurs vient, en premier lieu, pour combler ce vide, pour nommer et affirmer un certain statut reconnu. Mais nous devons rappeler, les différences que dégagent Jean Déjeux entre le "je" de l'homme occidental et le "je" de l'homme musulman:

"Sans doute ce "je" existe-t-il dans les sociétés musulmanes, mais comme le "je" de témoignage. Le témoin dit "je", de même que le croyant atteste personnellement en proclamant la chahada, profession de foi musulmane. Mais il ne s'agit pas là du "je" intime qui dévoile l'intérieur et par lequel l'homme s'affirme comme sujet en tant qu'homme et pas seulement en tant que croyant. L'autobiographie, quelles qu'en soient les formes, est bien le récit de l'intime, le dévoilement du privé et du caché, du refoulé même. Cette aventure telle que nous la connaissons de nos jours et depuis longtemps en Occident, n'est pas propre à l'histoire des sociétés musulmanes en tant que sociétés religieuses où l'holisme prime l'individualisme"²⁸.

D'autre part, Déjeux croit que la nature de la société maghrébine dans les contextes des œuvres étudiées ne favorise pas la singularité *"c'est l'homme social qui compte avant tout dans le contexte de la vie traditionnelle, l'individu ne doit pas se singulariser"²⁹* donc l'affirmation et l'émergence du

²⁸ DÉJEUX, Jean. *Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je*. Littératures Autobiographiques de la francophonie. Paris: C.E.L.F.A./L'Harmattan, 1994.p. 82

²⁹ DÉJEUX, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, p. 126

"je" n'est pas recommandée. Pour lui la religion et les traditions ne donnent pas assez de liberté pour l'auteur, ce dernier ne peut raconter librement sa vie. Nous estimons que les propos de Déjeux s'appliquent seulement sur la littérature d'expression arabe car les auteurs maghrébins d'expression française, dès leurs premiers écrits, ont opté pour la subversion du genre autobiographique, leur "je" s'est libéré de tout enfermement socioculturel pour dire haut et fort leur maux tout en transgressant toutes les contraintes.

Le genre autobiographique et autofictionnel, le témoignage, les mémoires, les confessions ou les autres littératures du Moi portant sur la vie intime de l'individu maghrébin sont donc la conséquence de la présence européenne (la colonisation). Mais, à ce point de notre travail, il est très intéressant d'aborder une question de théorie littéraire suscitée par le grand débat sur la création autofictionnelle.

Cela nous mène à dire que c'est la présence de l'étranger (colonisateur) qui a poussé le maghrébin à écrire avec cette manière hybride, car nous ne pouvons nous concevoir qu'à travers l'Autre³⁰.

Selon Serge Doubrovsky³¹ "*au MOI (visible au miroir) s'oppose donc le ÇA (dernier réel, invisible*" ce qui nous permet de dire que le dédoublement identitaire de l'individu demeure une réalité de l'auto-regardant qui devient alors son irréalité, cela renvoie aussi à l'idée de l'altérité qui confirme que la conception de soi passe obligatoirement par l'Autre dans la mesure où nul ne peut se voir de l'intérieur, l'image de Soi vient du regardant de l'extérieur, en littérature les personnages n'existent que par énonciation qui découle de l'esprit de l'auteur. Cette réflexion rejoint d'ailleurs profondément l'idée de Barthes, dans "*La chambre claire*"³², qui sépare l'individu en "*studium*" et "*punctum*". Pour lui, le *studium* révélerait la réalité fréquente, la vie habituelle,

³⁰ C'est le principe de l'altérité prouvé par le stade du miroir de Lacan

³¹ DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie/vérité/psychanalyse* (p. 61-79), dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., 1988, p. 67

³² BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980

alors que le *punctum* est ce qui est plus accessible par l'expression intérieure de l'individu. Donc *punctum* est le détail qui attire l'attention et à partir duquel l'auteur projette un peu de lui même dans son écriture. Cet aspect du détail touche et affecte l'auteur et donne une consistance nouvelle à son l'œuvre. Le *punctum* est devenu, alors, une des préoccupations de la psychanalyse appliquée à la littérature, qui a essayé de décrypter ses sens pour pouvoir dévoiler ce que l'écrivain cache dans son écriture et qui représente le côté inconscient de son œuvre. Pour expliquer la relation entre l'auteur et son œuvre, Assoun la compare avec "La boîte noire" et dit: « [...] ce qui "entre" dans la "boîte noire", ce sont les "rêveries" de l'écrivain ; ce qui en sort, c'est l'effet produit sur le lecteur : l'"oeuvre" constitue l'entredeux.³³ »

Par la puissance de l'Histoire, les conséquences de l'opposition, de la blessure et de la révolte pèsent sur les écrivains et font surface dans les récits traitant des thèmes récurrents comme le grand départ, le retour aux origines, la quête identitaire ou le désir de s'emparer de l'Étranger:

La " quête des origines des institutions humaines et des créations culturelles, prolonge et complète la recherche de l'origine des espèces conduite par le naturaliste, le rêve du biologiste de saisir l'origine de la vie, l'effort du géologue et de l'astronome pour comprendre l'origine de la terre et de l'univers. D'un point de vue psychologique, on peut déchiffrer ici la même nostalgie du "primordial" et de l'"originel".³⁴

Le milieu métis dans lequel est née cette littérature maghrébine d'expression française programme un lecteur qui se trouve devant une littérature transgressive, l'acte de lecture lui permet de dévoiler des sujets et des obsessions profondément refoulés qui se révèlent souvent implicitement dans ce que appelle Roland Barthes « un réseau organisé d'obsessions » .

Cela implique forcément la psychanalyse car tout se joue entre le moment de l'écriture et celui de lecture, c'est entre l'auteur maghrébin, qui est un être culturel hybride, avec ses intentions face au lecteur et son identité culturelle, et

³³ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996, p. 33

³⁴ ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1999 (c1971), p. 82

c'est aussi entre l'inconscient de l'auteur qui ressurgit et ce qu'attendait le lecteur. Une lecture minutieuse nous permet de faire ressortir ces thèmes obsédants, qui sont en relation directe avec l'Histoire, la colonisation et l'enfermement. Une analyse à la fois synchronique et diachronique nous permet d'identifier le type de relations qu'entretient l'individu avec le surmoi de l'autre (de l'Étranger et du Moi étrange) puis, par la suite, des siens.

Deux espaces et deux images fortes et symboliques éclairent le drame de l'écrivain : l'image du soleil, celle de l'agression et de la castration ; l'image de la caverne, celle du refuge défensif et protecteur du mythe³⁵.

L'imaginaire collectif des auteurs maghrébins demeure hybride est assemble ces deux univers dans la création autobiographique ou autofictionnelle

A vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette "géométrie du bon sens" et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe [...] qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes.³⁶

Où réside la particularité de l'écriture maghrébine ? C'est la rencontre de deux mondes distincts, voire opposés dans un sens, et l'imaginaire imprégné des tabous et des frustrations à libérer par l'écriture ou par la parole. Nous reviendrons en détail sur ces thèmes d'obsession, de domination du surmoi étranger ou propre, des symboles omniprésents et de leur signification, des mythes, des traditions, dans les points suivants lors de la présentation des œuvres.

Chaque fois que l'on aborde le symbole et les problèmes du symbolisme et de son déchiffrement, l'on se trouve en présence d'une ambiguïté fondamentale. Non seulement le symbole a un double sens, l'un concret, propre, l'autre allusif et figuré, mais encore la classification des symboles nous révélait les "régimes" antagonistes sous lesquels les images viennent se ranger.³⁷

³⁵ DÉJEUX, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, p. 142

³⁶ GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, Essais, 1966, pp. 101-102

³⁷ DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1998, c1964, p. 115

Cet écart de signification symbolique résulte du développement littéraire maghrébin qui a changé à travers l'Histoire de l'être maghrébin qui ne cesse de tenter de se libérer de ces diverses formes d'enfermement imposées par le milieu et parfois par un autre Moi qui est censé représenter l'être. L'enfermement est un phénomène qui est présent dans l'ensemble de la création artistique de toute l'humanité mais il nous paraît flagrant dans les œuvres postcoloniales surtout celles de la littérature maghrébine.

Ces ouvrages paraissent, dans un premier temps, des écrits qui traitent la relation emblématique qu'entretient l'être maghrébin avec la langue française et sa quête identitaire ou encore le statut de la femme dans la société patriarcale, et surtout l'influence de l'écart identitaire homme/femme sur leur vécu.

I-3-3-Les formes d'enfermement dans la littérature maghrébine d'expression française

Cette littérature dépeint les formes d'existences et des relations qu'entretiennent les individus maghrébins au sein de la société avec les dimensions qui rendent la liberté relative. C'est une littérature portant sur les vies des individus dans des différents contextes d'enfermement comme celui de l'exil ou encore celui de l'incarcération. Elle reflète ce malaise identitaire qui mène à la déchirure et au dédoublement résultant de la solitude entraînée par l'exil. Parfois ce dernier n'est aucunement lié à l'espace physique mais il est d'ordre psychologique, nous pouvons le concevoir dans la réclusion solitaire ou encore dans la quête d'identité, c'est un exil intérieur où les limites imposées par la société et l'être lui-même font de lui à la fois, l'être enfermé et lieu d'enfermement. C'est le cas de plusieurs personnages principaux qui habitent l'univers romanesque maghrébin: Ahmed/ Zahra femme exilée dans son corps: un simulacre masculin dans "L'Enfant de Sable"; Isma la narratrice/auteure dans "Vaste et la prison" une femme mariée exilée dans ses rêves pour échapper la monstrosité de la réalité; Aziz un prisonnier/témoin

exilé dans son corps, enfermé dans le temps présent, sans passé, et protégé par l'oubli pour garantir la survie dans le baignoire de Tazmamart.

L'exil intérieur renvoie aussi au dédoublement, à la polyphonie et à la folie qui font partie de l'acte de création romanesque avant même d'évoquer les personnages car toute écriture demeure une libération de l'imaginaire des auteurs, c'est une remémoration de leur passé et connaissances.

Le comportement psychotique des protagonistes peut être un des procédés d'écriture qui offre aux auteurs maghrébins une liberté d'échapper toutes les normes, les traditions et les contraintes qui peuvent les enfermer dans l'écriture classique. Un personnage fou peut tout se permettre, il libère l'énonciation hallucinante, schizophrène et subversive de l'auteur, il lui offre l'opportunité d'échapper à la censure. Cette dépossession de soi chez ce genre de protagoniste l'enferme dans sa folie mais justifie toutes les transgressions possibles dans le roman. Nous pouvons aussi constater que les romanciers maghrébins étalent dans leur production des sujets tabous avec des personnages marginaux pour intégrer l'aspect religieux.

L'enfermement carcéral apparaît comme un thème incontournable car la prison a toujours habité l'imaginaire collectif maghrébin et humain de façon générale. Les auteurs relatent des événements historiques sous forme de témoignage narré par des témoins survivants. Cette production se situe dans le tiers lieu entre le témoignage réel et la fiction, nous pouvons l'appeler roman-témoignage ou encore témoignage romancé qui expose l'incarcération dans son contexte et ses conséquences inhumaines.

Dans la présente étude, nous allons étudier l'incarcération dans des contextes différents, l'enfermement des auteurs comme élément déclencheur d'une stratégie scripturale, la relation entre: la vie de l'auteur, son enfermement, ses personnages, l'espace géographique (espace/temps de la fiction) et le geôlier. Nous verrons aussi la programmation de l'horizon d'attente par la volonté des auteurs d'enfermer leurs lecteurs.

La littérature carcérale amalgame tous les aspects de l'enfermement car toute prison a comme objectif premier la sanction de l'âme (avant le corps) par la privation de la liberté, comme nous allons voir dans l'historique de l'incarcération.

I-3-4- Métissage et décennie noire dans la littérature algérienne d'expression française: cas de "Vaste est la prison" et " L'interdite"

Le métissage en Algérie demeure différent est cela est dû à la décennie noire en Algérie, qui était cette époque infernale à cause de l'enfermement idéologique et les interdits islamiques. Les Algériens ont pu revoir un deuxième type d'enfermement après celui de la colonisation, il y avait celui des compatriotes islamistes. Le métissage est alors affecté par cette époque:

"Il y a cette ambiguïté, et ce n'est pas par hasard si le rôle des femmes dans les colonisations et même après, reste un peu ambigu comme objet de manipulation. Nous n'avons pas eu comme aux Antilles et dans d'autres sociétés, la possibilité du métissage naturel, puisqu'il y a eu l'interdiction islamique"³⁸.

La narratrice de "L'interdite", ainsi qu'Isma dans "Vaste est la prison", sont au croisement de deux systèmes d'enfermement mis en place par les contraintes de la société algérienne patriarcale et de son imaginaire. Djébar comme Mokeddem parviennent ainsi à deux fins. D'une part, leur écriture déconstruit les normes qui ont occulté le rôle et la participation des femmes au niveau politique. De l'autre, les messages que véhiculent leurs œuvres ne font qu'affaiblir le rapport d'opposition entre le dominant et le dominé.

Ce qui fait les écrits comme les auteurs postcoloniaux sont en permanence en quête de soi. Cette dernière se construit à partir d'une blessure historique, les auteurs femmes la subissent doublement et s'avère bien plus complexe pour elles à cause de la discrimination sexiste.

³⁸ GAFAITI, Hafid. "L'Autobiographie plurielle. Assia Djébar, les femmes et l'histoire." Postcolonialisme & Autobiographie. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V, p.184

I -3-5- Écritures féminines algériennes d'expression française

Dans les années cinquante les premières créations féminines étaient très réduites avec une intention esthétique modérée, une nette distinction paraît dans les années quatre-vingt ou le nombre de femmes qui écrivent et publient, s'accroît et devient de plus en plus dynamique, surtout dans les années quatre-vingt dix. Le roman féminin algérien a passé par trois étapes distinctes qui reflètent le contexte historique qu'il les a vues naître.

La première est celle d'une littérature en gestation, qui commence en pleine colonisation et se prolonge jusqu'aux années 80. La seconde, celle de la décennie (1980-1990), se démarque par l'entrée des femmes dans l'écriture. Enfin la dernière c'est à partir de 1990 à nos jours, c'est la Nouvelle vague, qui a connu la venue des romancières qui écrivent sur la tragédie sanglante des années quatre-vingt dix.

Assia Djébar et Malika Mokkedem comme les autres auteures sont démarquées par la spécificité de leur écriture qui relatent des réalités sociales et/ou historiques de l'Algérie, sachant que dans l'ensemble, leurs œuvres sont centrées sur le même thème, celui de la femme, et aussi le regard porté sur elle par les autres. Ces deux femmes-auteurs ont donné, à la littérature maghrébine, une place de choix et cela par leur style et originalité en auscultant le statut de la femme dans la société algérienne.

Assia Djébar comme toutes les autres, a essayé de dire, à travers ses écrits, sa souffrance en se révoltant contre les traditions et les coutumes qui forment l'ensemble des interdits et des contraintes imposés. Dans tous ses romans, de *"La soif"* en 1957 jusqu'à *"La disparition de la langue française"* en 2003, son engagement se concrétise dans sa lutte pour l'émancipation de la femme. Dépasser les limites imposées par l'homme, visiter ses espaces interdits demeure l'objectif d'Assia. Son nom figure parmi ceux des premières femmes qui ont osé écrire et à la première personne du singulier, dans la littérature maghrébine, pour s'affirmer en tant que femme auteur qui s'assume

pleinement. Dans ses romans elle dépeint l'image de tous les types de femmes qui peuvent exister dans le contexte historique algérien.

Dans "*Vaste est la prison*" la narratrice évoque l'histoire d'une femme amoureuse, puis celle d'une héroïne pour finir avec la fugitive et l'aïeule ce qui fait elle étale son témoignage sur une longue période en utilisant les voix de femmes d'hier et d'aujourd'hui pour pouvoir les libérer. La romancière va user dans ce roman de différentes techniques scripturales, qui font d'elle, à la fois, historienne et cinéaste, elle nous propose de revivre un morceau de l'Histoire en parlant du personnage féminin historique Tin Hinan.

"*Vaste est la prison*", renouera avec le questionnement sur la place de la femme dans la société algérienne et le portera plus loin en explorant et en retraçant la genèse de l'identité/mémoire collective par la recherche des sources de l'écriture berbère oubliée par les historiens, et niée par ceux qui ont tenté d'éradiquer la culture algérienne dans sa totalité et sa complexité.

Chapitre II

La contre histoire de la postcolonialité

II -1-Autour de la notion "Postcoloniale"

*" La conceptualisation des phénomènes historiques [...] n'enchaîne pas [...] la réalité dans des catégories abstraites, mais s'efforce de l'articuler dans des relations génétiques concrètes qui revêtent inévitablement un caractère individuel propre. "*³⁹

Depuis sa toute première utilisation, le mot postcolonialité comme postcolonial a déclenché beaucoup de polémique, il y avait même une revue qui avait parlé d'une "bibliothèque postcoloniale en pleine expansion"⁴⁰. Cette polémique dans le sens qui vient de l'orthographe a été clarifiée par Akhil Gupta : "*postcolonial pour désigner ce qui vient chronologiquement après la colonisation*", et *postcolonial pour " penser le postcolonial comme tout ce qui procède du fait colonial, sans distinction de temporalité"*⁴¹ .

La vision de Kwame Anthony Appiah est purement stéréotypée et nous pouvons même la qualifier d'ironique, car il conçoit les auteurs dits postcoloniaux comme le produit des universités occidentales , il a dit :

*" La postcolonialité est la condition de ce que nous pourrions appeler un peu méchamment une intelligentsia comprador : un groupe relativement restreint d'écrivains et de penseurs de style occidental et formés à l'occidentale, qui servent d'intermédiaires dans le négoce des produits culturels du capitalisme mondial avec la périphérie"*⁴² . "

C'est Georges Balandier qui nous donne la première définition logique en disant que postcolonial est une "*situation qui est celle, de fait, de tous les contemporains* ", en tendant à l'identifier à la globalisation : "*Nous sommes tous, en des formes différentes, en situation postcoloniale*"⁴³ .

³⁹ WEBER, Max, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pion, 1964 (réédition dans la collection de poche Agora, 1985), p. 44. Une première version, abrégée, de ce texte a été publiée in *Le Débat*, 154, mars-avril 2009, pp. 119-140, sous le titre « En finir avec les études postcoloniales ».

⁴⁰ COHEN, Jim, *La bibliothèque postcoloniale en pleine expansion*, *Mouvements*, 51, 2007, p. 166-170.)

⁴¹ GUPTA, Akhil, *Une théorie sans limite*, in Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale*, p. 218.

⁴² Cité par Jacques Pouchepadass, *Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain* , in Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale*, p. 187-188.

⁴³ BALANDIER, Georges, *Préface* , in Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale*, p. 24.

Une situation postcoloniale est donc un fait social total à l'instar de la situation coloniale, et qui témoignerait de l'importance de la période coloniale dans le processus de globalisation⁴⁴.

La postcolonialité peut se concevoir comme étant l'éloignement du fait colonial, c'est en quelque sorte l'état libre après l'enfermement idéologique de la colonisation. Les deux notions nourrissent la critique épistémologique des différentes formes d'"*historicisme*" (Dipesh Chakrabarty) et de "*mimétisme*" (Homi Bhabha). Elles définissent les situations coloniales en termes d'hégémonie et elles invitent à "*sauver l'histoire de la nation*" et, de la sorte, elles maintiennent la révision parallèle des historiographies.

II -2-Le contexte algérien postcolonial

L'auteur algérien comme produit de sa société a été toujours contraint de survivre en écrivant car l'enfermement dû à la colonisation française n'a cessé d'exister après l'indépendance mais sous d'autres formes. L'Algérie indépendante témoignait d'une situation chaotique. Stora confirme qu'en 1962, l'Algérie comptait à peine 10 millions d'habitants. Elle en avait, à la fin de l'année 1988, près de 25 millions, une majorité de la population étant née après l'indépendance. En octobre 1988, moment charnière qui fait basculer l'Algérie dans le multipartisme, la majorité des jeunes Algériens n'ont pas vécu l'époque coloniale, la guerre contre la France, et n'entretiennent que de lointains rapports avec l'Histoire réelle de leur pays.

Toutefois, le gouvernement algérien n'a cessé de recourir à l'histoire et a conservé fortement le label des clauses historiques qui l'ont vu paraître: hégémonie du pouvoir militaire, manque de légitimité démocratique, pratique offensive de l'autorité. L'armée soutient le président de la république, qui

⁴⁴ BAYART, Jean-François, *Le Gouvernement du monde. Une critique politique de la globalisation*, Paris, Fayard, 2004, chapitre IV. L'article de Georges Balandier « La situation coloniale : approche théorique », Cahiers internationaux de sociologie, 11, 1951, pp. 44-79, qu'il a repris dans sa Sociologie actuelle de l'Afrique noire.

maintient le pouvoir exécutif et bénéficie du soutien du parti unique pour instaurer et sauvegarder un État autoritaire. Benjamin Stora affirme que :

" le pouvoir en Algérie (de 1962 à 1988) recherchait une légitimation en se revendiquant de l'héritage du combat pour l'indépendance et puise dans d'autres registres parmi lesquels le développement économique à option socialiste, le non-alignement sur les blocs en politique étrangère ou le contrôle étatique des valeurs de l'islam. L'unanimisme nationaliste reste le support d'une idéologie fluctuante. Il devient une sorte de remède aux vertiges de définitions identitaires, tente de gommer les différences linguistiques et régionales, se fait « réconciliation », négation des affrontements sociaux, apparent correctif des maux de la modernité.⁴⁵

Selon Stora ce réformisme consensuel est accepté par la société tant qu'une politique sociale "redistributive" est rendue possible par la manne pétrolière, générant d'énormes revenus.⁴⁶ Il continue : " L'entrée en scène de jeunes générations peu sensibles aux seules légitimations de la guerre d'indépendance et l'affaiblissement en valeur de la rente pétrolière sapent les bases du système établi."⁴⁷ Le gouvernement à parti unique subit donc une crise profonde en octobre 1988. Une nouvelle période s'ouvre en Algérie. A ce propos Benjamin Stora dit :

"Lorsqu'il est question de ce qui s'est passé en Algérie pendant une dizaine d'années, un problème de vocabulaire apparaît : dans quel type de conflit ce pays a-t-il été plongé? Les perpétuelles hésitations pour caractériser le conflit, les batailles de mots autour de cette terrible situation traduisent bien un désarroi devant le réel. Les noms successifs donnés, loin de clarifier, opacifient davantage les antagonismes qui ont traversé et déchiré l'Algérie⁴⁸"

Comment situer le commencement du conflit? Le début de l'irruption absurde de la guerre dans une vie construite par des repères «normaux » est bien difficile à établir. La guerre est arrivée en Algérie sans vraiment s'annoncer, par touches successives, provoquant cette confusion des origines. Le déclenchement du conflit reste progressif, impalpable. Il est possible d'évoquer

⁴⁵ STORA, Benjamin , *La guerre invisible*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « La Bibliothèque du citoyen », 2001, p.128.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

le début des violences en Algérie par les émeutes d'octobre 1988, qui se concluent par l'effondrement du parti unique, le FLN. Les années qui suivent, entre 1989 et 1991, vont être marquées par une série d'incidents graves provoqués par des militants islamistes. En 1991, la violence commence à prendre une tournure inquiétante. En mai, la principale formation islamiste, le Front islamique du salut (FIS) d'Abassi Madani et d'Ali Benhadj, appelle à une grève générale pour protester contre la loi électorale qui doit régir les élections législatives du mois de juin. Le 5 juin, des affrontements meurtriers ont lieu entre islamistes et forces de l'ordre. Ces affrontements entre manifestants du FIS et police font officiellement 13 morts et 60 blessés. L'état de siège est instauré.

Quant à la situation des auteurs algériens de cette époque Arkoun confirme que: *«Le poids du politique sur le religieux est si déterminant depuis l'installation des Partis- États que la clôture dogmatique à dominante religieuse est devenue pour les croyants militants d'aujourd'hui une prison idéologique...»*⁴⁹. Dans un contexte pareil, ces auteurs sont enfermés car, quelques soient leurs avis, ils ne doivent aucunement refléter fidèlement leur société, par leur littérature, ni même la critiquer. La majorité de ceux qui ont osé le faire étaient à l'exil, les autres ont été exécutés,

L'effervescence qui avait suivi l'indépendance a donné lieu à une littérature qui glorifiait les martyrs, une littérature en harmonie avec les objectifs des chapelles. Même s'il recelait des œuvres dont les thématiques ne reflétaient pas fidèlement la société, l'échiquier littéraire (ou culturel) n'osait pas porter un regard critique sur la révolution. La création littéraire était sous le contrôle d'une conscience collective qui peinait à s'affirmer et à prendre forme. C'est dans ce sillage que nous implanterons l'auteur en question. Mais, nous donnerons aussi bien à l'auteur qu'à l'œuvre toute la dimension socio-historique qu'ils assument.

⁴⁹ ARKOUN, Mohammed, *Humanisme et Islam*, Alger, Ed Barzakh, 2007, p.161.

Mireille Calle-Gruber avait bien expliqué le rapport entre la rupture historique, qui est le début de la vocation chez Djébar, et le processus de réconciliation/deuil/cicatrisation, qui sous tend son écriture. Calle-Gruber explique sa cicatrisation d'une blessure historique à travers l'acte d'écrire, elle dit à ce propos:

"[. . .] *le nombril de l'œuvre*. Là où il y a trace qu'ont eu lieu: coupure et naissance. C'est-à-dire trace d'un événement de vie *et* de mort, de deuil: la cicatrice d'une blessure originelle. [. . .] En somme, il y a autobiographie parce que l'œuvre, ici, *cicatrise*. L'œuvre *est* cicatrice. [. . .] Autrement dit, l'écriture autobiographique des résistances imprime *l'effacement*. Qu'on l'entende bien: elle n'efface pas l'effacement, n'en fait pas une opération blanche, comme "si de rien n'était". L'écriture marque l'effacement. Marque: cicatrice."⁵⁰

Le nombril représente métaphoriquement la rupture historique et le début d'une nouvelle vie. Il est aussi le témoin du passé colonial infernal qui reste gravé.

II -2-1-Hybridité et postcolonialité

Le monde postcolonial continue de subir les séquelles du colonialisme, Bhabha l'explique en évoquant l'ambiguïté qui l'accompagne dans sa lutte, il dit: "*[l]'angoisse nous lie au souvenir du passé tandis que nous luttons pour choisir une voie à travers l'histoire ambiguë du présent*"⁵¹. Les auteurs postcoloniaux expriment sans cesse cette "*inquiétude incessante sur qui l'on est – en tant qu'individu ou groupe ou communauté – et la complexité d'une perspective globale*"⁵².

La colonisation a déconstruit tout ce qui est en relation avec l'identité des peuples colonisés pour pouvoir reconstruire une population soumise. Comme nous l'avons déjà expliqué avec les travaux de Fanon, cette déconstruction identitaire avait un aspect très violent qui a engendré beaucoup de haine contre

⁵⁰ CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 69-75.

⁵¹ BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, (traduit de l'anglais par Françoise Bouillot), Paris, Payot, 2012, p. 18.

⁵² *Ibid.*

le colonisateur. Pour reconstruire leur identité les colonisés ont opté pour la violence qui semble un moyen efficace pour le faire. Ce mécanisme reconstitutif persiste avec les postcoloniaux qui ne peuvent se libérer sans tenir compte de l'Histoire et surtout de la pluralité culturelle acquise à travers cette période d'enfermement colonial qui a veillé à instaurer des structures. Certes il y avait une résistance de la part des générations colonisées, mais l'Histoire nous enseigne que la culture du colonisateur prend place en s'associant avec celle du colonisé, cette cohabitation forcée et involontaire enferme la culture du colonisé et la mène à la dislocation.

Dans ce carrefour culturel, ces pays maghrébins, comme étant anciennes colonies, attestent une hybridité qui affecte leur identité. Dans ce contexte, comme le confirme Bhabha, l'hybridité devient angoissante car elle laisse apparaître ce passé dominé et volé à jamais.

Les postcoloniaux se trouvent devant la contrainte de ne plus pouvoir reconstruire leur passé et de l'incapacité de s'adapter à cette situation et cela mène inévitablement au malaise identitaire où, selon Bhabha, les cultures s'entrecroisent et les gens " *se glissent entre les traditions culturelles* ", ce qui mène quelquefois aux tensions [...] entre des cultures ⁵³ sans trouver des solutions à la question de l'identité.

Cette hybridité, quoiqu'angoissante, demeure une voie de sortie dans laquelle il y a ce métissage culturel qui libère l'auteur postcolonial, même partiellement, de l'enfermement colonial.

II -2- 2-L'hybridité maghrébine et le "tiers espace"

L'hybridité convient à un "tiers espace" qui se place constamment à l'encontre des emplacements purs grâce auxquels elle apparaît. Cet espace entre-deux, que Bhabha nomme aussi l'"interstice", permet aux auteurs de percevoir les dispositions de manière plus objective. Cela devient possible, puisque " les

⁵³ *Idem.*, p. 13

espaces interstitiels offrent un terrain de l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité ⁵⁴. Partant des propos d'Achille Mbembe qui affirme que *"le colonisé est un individu vivant, parlant, conscient, agissant, dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi"* ⁵⁵ nous pouvons déduire que l'être colonisé ne peut reconstruire son identité déjà déconstruite et gommée sans passer par une crise identitaire qui se fait avec des questionnements pour concilier avec soi puis avec son passé et Histoire, généralement c'est la question : qui suis-je? qu'il se pose. Ce tiers-espace peut se concevoir dans les limites qui séparent la culture maghrébine et la langue française et qui est la littérature maghrébine d'expression française qui n'est ni entièrement française ni maghrébine mais qui se situe à dans les limites des deux. Ce qui fait cette littérature née de l'enfermement demeure exilée/enfermée dans ce tiers espace, et ces auteurs ont le sentiment d'être toujours entre deux.

II -3- La postcolonialité chez Fanon

Dans le dernier chapitre de son essai *"Les Damnés de la terre"* intitulé *"Guerre coloniale et troubles mentaux"* Fanon confirme que la violence des systèmes politiques nerveux ou encore coloniaux engendrent la criminalité et cela dit que la révolte algérienne pendant la guerre de libération était le produit direct de la situation coloniale. Il a déclaré, dans les articles d'el Moudjahid, que la libération de l'Algérie ne pourrait surgir que par la violence, qui s'est concrétisée à travers la guerre d'indépendance. *"Les Damnés de la terre"* demeure cet alibi politique, historique et théorique de cette affirmation.

⁵⁴ *Idem.*, p. 30.

⁵⁵ MBEMBE Achille, « *Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ?* » (Entretien), *Esprit*, Pour comprendre la pensée postcoloniale, décembre 2006. p. 120.

Dans son essai, Fanon nous dévoile le portrait du colonisé humilié, cet opprimé qui est inférieur à son maître le colonisateur. Les théoriciens reprochent à cet essai le fait d'être en partie la réécriture du marxisme, du léninisme et du maoïsme, mais en réalité Fanon a pris les pré-requis des autres disciplines et idéologies pour retracer un panorama d'une nouvelle représentation du racisme constitutionnel et colonial à travers sa formation de psychiatre et ses observations, qui lui permettent de tirer les conséquences psychiques engendrées par le système colonial, il n'a cessé de prouver que la violence individuelle ou collective contribue à un changement radical dans la société coloniale.

Fanon confirmait qu'une décolonisation ne peut se concevoir sans une lutte armée et qui va générer un "*homme nouveau*"⁵⁶ qui a subi l'oppression mais qui ne cesse de survivre et cela peut aussi s'appliquer sur la décolonisation de l'imaginaire des écrivains maghrébins.

Cette perception de la violence libératrice qui résulte de la colonisation et qui mène au rejet de tout enfermement nous a poussées à réfléchir autrement l'acte créateur de la littérature maghrébine d'expression française qui est aussi le résultat d'une colonisation culturelle et linguistique; cette violence dans l'écriture n'est qu'une réponse et cela valide la théorie de Fanon. Même la préface de Jean Paul Sartre du livre de ce dernier nous montre sa position qui considère les colonisés comme les authentiques damnés de la terre. Pour Sartre, dans la préface aux *Damnés de la terre*, Fanon n'est qu' "*Un ex-indigène de langue française [qui] plie cette langue à des exigences nouvelles, en use et s'adresse aux seuls colonisés : Indigènes de tous les pays sous-développés, unissez-vous !*"⁵⁷. Cette lecture de Sartre fait de Fanon une figure d'émancipation qui ne fait qu'éveiller la conscience du Tiers-Monde à travers la justification de la violence que Fanon ne s'en fait que le penseur, sans la

⁵⁶ FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Ed. Découverte, Paris 2002, p45

⁵⁷ *Ibid.*, p.26

promouvoir comme une fin en soi, mais comme un passage obligatoire dans la recherche de la liberté des pays colonisés. En quelque sorte, Fanon peint la violence tandis que Sartre va jusqu'à la justifier en exhortant le métropolitain à s'interroger sur le sens de sa posture d'attentiste: le seul fait de ne pas s'engager est un engagement volontaire. *"Si vous n'êtes pas victimes, quand le gouvernement que vous avez plébiscité, quand l'armée où vos jeunes frères ont servi, sans hésitation ni remords, ont entrepris un génocide, vous êtes indubitablement des bourreaux"*⁵⁸. Contrairement à Camus, Sartre s'engage en s'interrogeant sur la position de tous les métropolitains et Européens dans les colonies, qui sont inévitablement alliés à la question coloniale : il appelle à la prise de position en interpellant et en culpabilisant les attentistes de la gauche républicaine ou les éléments désintéressés dans l'opinion publique. Sartre dénonce toute pratique de torture de la part de l'occupant, mais également toute la passivité et le silence qui accompagnent ces pratiques :

*« Il n'est pas bon, mes compatriotes, vous qui connaissez tous les crimes commis en notre nom, il n'est vraiment pas bon que vous n'en souffriez mot à personne, pas même à votre âme, par crainte d'avoir à vous juger. Au début vous ignoriez, je veux le croire, ensuite vous avez douté, à présent vous savez, mais vous vous taisez toujours. Huit ans de silence, ça dégrade ».*⁵⁹

Sartre a contribué, fortement, à la diffusion des "Damnés de la terre" avec sa préface qui avait donné à cet essai une connotation purement violente . Au nom de l'accomplissement des individus en révolte, l'usage de la violence est disculpé : *" Abattre un Européen, c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé ; restent un homme mort et un homme libre"*⁶⁰.

Pour Sartre, l'engagement non violent est arbitraire car il est neutre et voué à l'échec: *« Ils ont bonne mine, les non-violents. Ni victime, ni bourreau »*⁶¹.

⁵⁸ *Idem.*, p.37

⁵⁹ *Ibid.*, p.41

⁶⁰ Préface de Sartre (J-P) in Fanon (F.) (1961), *Les Damnés de la terre*, Ed. Découverte, Paris, 2002, p.35

⁶¹ *Ibid.*, p. 37

Nous pouvons dire que ces propos s'appliquent à l'acte d'écriture qui exige aux auteurs de prendre position pour réussir.

Les pays colonisés sont totalement dominés économiquement, leurs populations étaient les victimes d'une domination qui avait distinctes formes : politiques, militaires, et culturelles qui font grandir l'écart discriminatoire entre colonisé et colonisateur à travers des stratégies basées essentiellement sur l'humiliation, la ségrégation, et le racisme biologique. Comme le communisme, qui a été appliqué à travers la révolution de la classe prolétarienne et paysanne, les colonisés opprimés par l'enfermement colonial, devaient se révolter dans l'urgence pour regagner leur liberté/identité. A cette époque l'ennemi commun des peuples colonisés et la classe prolétarienne était l'impérialisme et le capitalisme qui privaient l'homme de tous ses droits et surtout de sa liberté et cela par le biais d'une exploitation fatale. Fanon définit la colonisation comme l'aliénation de la condition humaine à travers la privation de la liberté de l'individu.

II -3- 1- La situation coloniale:

Fanon, dans son essai des *"Damnés de la terre"*, a fait ressortir le lien direct entre le colonialisme et les aspects socio-psychologiques qui le caractérisent et de là nous pouvons déduire la relation entre identité et violence dans le contexte colonial. Le terme *"situation coloniale"* désignait pour Césaire, Sartre et Memmi la dépendance réciproque des structures de la métropole et de la colonie, à l'arrière plan de laquelle se situent les rapports d'interdépendance entre "colon" et "colonisé". Cette situation coloniale avait deux pôles " colon" et "colonisé" qui marquaient ses champs de forces et de tensions. La prospérité et les prérogatives du colon dépendent immédiatement sur l'exploitation et l'indigence du colonisé Fanon l'explique dans son livre comme suit: " *c'est le*

colon qui a fait et qui continue à faire le colonisé. Le colon tire sa vérité, c'est-à-dire ses biens du système colonial ⁶²

La situation coloniale était fondée principalement sur la discrimination raciale et raciste qui divise la société en "homme" et "indigène", cela est explicité dans le procès de production coloniale:

" Ainsi, dans une première phase, l'occupant installe sa domination, affirme massivement sa supériorité. Le groupe social, asservi militairement et économiquement, est déshumanisé selon une méthode poly dimensionnelle. Exploitation, tortures, razzias, racisme, liquidations collectives, oppression rationnelle se relaient à des niveaux différents pour littéralement faire de l'autochtone un objet entre les mains la nation occupante ⁶³

Ces discriminations/enfermements engendrent la peur et rendent le colonialisme, de plus en plus, fatal et cela permettait de légitimer ce système pour désarmer le colonisé et l'enfermer dans l'ignorance intellectuelle, juridique et physique. Fanon explique la liberté comme étant le fait d'exercer ses droit : « *Pour l'un, le privilège et l'humanité ne font qu'un ; il se fait l'homme par le libre exercice de ses droits ; pour l'autre l'absence de droits sanctionne sa misère, sa faim chronique, son ignorance, bref sa sous humanité* » ⁶⁴ . Ce qui fait le colonisé est privé de ses droits pour le rendre inférieur du colon. Cette inégalité génère une normalisation du colonialisme qui rabaisse les autochtones/colonisés au rang de serviteurs pour le colonisateur.

A force de subir de telles pratiques discriminatoires raciales et racistes les indigènes s'habituèrent à l'oppression du colonisateur et finissaient par croire qu'ils sont opprimés à cause de leur infériorité et cela rendait le système colonial plus stable.

⁶² *Idem.*, p. 45

⁶³ "Racisme et culture", pour la révolution africaine.

⁶⁴ SARTRE, préface à MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Alger, Éditions ANEP, coll « Voix de l'anticolonialisme », 2006. p. 34

II -3- 1-1-Le contexte colonial à travers le témoignage romancé " Le camp"

Dans le roman de Benzine " *Le camp*" on assiste à cette pression des stéréotypes racistes mobilisés contre les prisonniers algériens par les bourreaux et par la société, ou par le système colonial, mais dans laquelle les opprimés n'agissent pas contre leurs propres intérêts:

*Pour eux, nous étions moins que des chiens. « Moins que des chiens », répète, en cravachant, le garde chiourme de la Légion, et dans cette phrase tient toute l'explication. A ces mercenaires à la dignité d'un peuple soulevé pour sa liberté et qui trouvent leur jouissance à rouler l'homme dans la fange. (*Le camp*, p.7)*

A cette époque, il était facile au préjugés coloniaux/racistes de refuser de reconnaître à l'indigène/colonisé la qualité d'homme que le système le prive de tous les moyens matériels, indispensable à chaque individu. L'opresseur/colonisateur génère et continue ainsi l'indigence:

Cela, en vérité, ne fait que mieux ressortir le courage de la plupart, car il en faut davantage pour accepter l'humiliation et la souffrance quotidiennes que pour mourir dans l'exaltation du combat. « Supporter personnellement toutes les offenses et tous les tourments, mais ne rien faire contre le pays ». Telle est leur règle et ils s'y tiendront jusque dans les moments les plus épouvantables ou les brutes comme une flamme dans leurs cœurs et que ni les blessures ni les ricanements n'ont pu éteindre : « Quoi qu'on nous fasse, nous serons vainqueurs ! ». (Ibid., p.9)

Contrairement à la volonté du colonisateur, les prisonniers algériens ont gardé espoir malgré toutes les pratiques discriminatoires raciales et racistes et la torture, ils ne se sentaient plus opprimés ni inférieurs et cela déstabiliser le système colonial.

II -3- 2- L'impact de la colonisation sur les identités (stéréotypie des altérités)

Dans le contexte colonial de domination les rapports identitaires sont compliqués, et cela persiste jusqu'à nos jours et continue de sustenter des polémiques et de créer des problèmes qui se manifestent à travers l'accroissement des représentations racistes et le rapport problématique, méprisable parfois, avec l'Autre. Cette mésestime, comme forme d'appel de l'identité de l'Autre, continue a habité l'imaginaire collectif de nombreuses populations. Et la majorité des écrits littéraires contemporains, des populations anciennement colonisées, portent la marque linguistique, historique et culturelle, de cette domination.

En partant de ce constat, nous allons nous interroger sur la relation entre l'identité et l'altérité dans ce contexte de domination coloniale puis nous allons analyser cela dans les romans de notre corpus à travers la violence.

II -3-3-Le rapport entre l'identité et l'altérité dans le contexte colonial

Frantz Fanon a explicité dans son œuvre le rôle de la violence dans la conception de soi et de l'Autre dans le contexte de la domination/ colonisation. Il a montré les stratégies utilisées par le colonisateur et qui se résument dans l'enfermement absolu et sur tous les plans avec une présence ardente de cruauté et cela légitime la nécessité d'une réaction aussi violente pour la décolonisation. Ce qui fait la force nécessaire pour la libération devait être égale ou supérieure à celle de la colonisation et cela permettait :

"La décolonisation, qui se propose de changer l'ordre du monde, est, on le voit, un programme de désordre absolu. Mais elle ne peut être le résultat d'une opération magique, d'une secousse naturelle ou d'une entente à l'amiable. La décolonisation, on le sait, est un processus historique [...] La décolonisation est la rencontre de deux forces congénitalement antagonistes qui tirent précisément leur originalité de cette sorte de substantification que secrète et qu'alimente la situation coloniale. Leur première confrontation s'est déroulée sous le signe de la

*violence et leur cohabitation – plus précisément l'exploitation du colonisé par le colon – s'est poursuivie à grand renfort de baïonnettes et de canons."*⁶⁵

Fanon continue en disant :

*" La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la « chose » colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère."*⁶⁶

Cela nous mène à dire que la violence du colonisé contre le colonisateur est notamment infligée par ce dernier dans la mesure où le premier contact s'est fait dans des conditions historiques infernales, là où le colonisé a perdu, lors de la conquête, ce qui est le plus précieux dans sa vie : sa liberté et sa terre. Cette conquête/rencontre entre colonisé/opprimé et colonisateur /opresseur a discriminé la relation entre l'altérité et l'identité et cela a affecté la production littéraire aussi et continue à le faire jusqu'à nos jours.

Les premiers écrits à cette époque ont essayé de donner une image salubre des colons avec des représentations stigmatisées du colonisé /indigène en tant qu'être inférieur qui va recevoir son maître/colonisateur comme étant *"un honorable autre"*⁶⁷. Cela était le processus par lequel cette identification symbolique de l'Autre/colonisateur va être une Production/reproduction identitaire d'une nouvelle représentation sociale qui légitime la supériorité de tous ceux qui ne sont pas colonisés et cela va stabiliser l'écart identitaire entre les deux dans ce contexte où les référents culturels sont très différents.

Ce genre de rapport non équivaut entre l'altérité et l'identité, a engendré, à long terme, de fortes tensions.

⁶⁵ FANON, Frantz, *op. cit.* p.3

⁶⁶ Ibid., p. 3

⁶⁷ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Edition Maspero, Paris, 1975, p79-80

Cette conquête/domination contrôlait tous les aspects de la vie et faisait l'accaparement de tous les biens pour le colon et l'État colonial. La résistance des colonisés n'était, au départ, que le refus de domination qui les déracinait de leur univers et leur mode de vie, et qui constituaient les éléments de leur processus d'identification politique et sociale. Cette résistance demeure une défense pour maintenir l'existence de leur identité et cela légitime la pratique de la violence, cette dernière est aussi pratiquée par les auteurs maghrébins en transgressant le langage pour maintenir leur identité, et parfois en désobéissant aux paramètres culturels de la langue française, ils arrivent à la construire.

Dans le contexte colonial, la violence des colonisés n'est plus conçue comme un acte de barbarie car elle devient une quête d'une identité collective qui se dissout à cause de la violence/enfermement du système colonial.

II-3-3-1-L'impact de la violence sur le rapport entre identité et altérité pendant la colonisation

Le rapport entre identité et altérité devient plus compliquer dans ce contexte et en présence de violence car le rapport identitaire colon-colonisé est controversé, dans des situations d'enfermement le colonisé va se battre en groupe en mettant en jeu des espaces politiques comme le village ou encore les fédérations de village ce qui fait l'altérité est doublement discutée dans la mesure où la perception du colonisateur/colon est politique par le colonisé.

Cette perception politique rend le colonisateur un étranger différent des autres. Par le jeu des alliances locales et les conséquences de sa présence, le colonisé sait dès le départ que le colon/colonisateur est porteur d'une menace pour l'ordre qui fonde sa communauté et le rapport de cette dernière avec son territoire. De ce fait c'est cette relation ambiguë entre l'ordre fondateur de l'identité politique et la terre qui booste la résistance face à l'étranger à la frontière en tant que lieu de rencontre d'altérité réelle ou symbolique.

II -3-4- Identité spatiale de la ville dans le monde colonial

Le monde colonial comme le montre Frantz Fanon est un univers de déconstruction et de reconstruction identitaire violente pour le colonisé. La colonisation commence rarement par le dialogue comme mode d'échange, mais plutôt par la confrontation armée, dont l'initiative appartient toujours au colon. Le colonisateur domine en fixant ses règles d'exploitation de l'espace et de ressources humaines. Cette domination colonisatrice efface tous les aspects socioculturels pour installer un système colonial qui va émerger de nouveaux espaces sociaux et physique pour effacer tous sentiment d'appartenance, et pour faire un dépaysement identitaire. Ce système colonial va créer des discriminations dans les groupes sociaux et dans les espaces occupés (opposition ville/campagne ou opposition ville blanche/ casbah), et va faire du monde colonial un monde « compartimenté »⁶⁸ et organisé. Dans chaque espace social ou physique va correspondre une identité spécifique, les auteurs aussi viennent des espaces différents ce qui explique leurs différences en écriture.

" Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte parole du colon ... est le gendarme ou le soldat" ⁶⁹

Pendant la colonisation les postes militaires marquaient la frontière entre les régions conquises et les zones non conquises, nous pouvons donc dire que chaque espace social ou physique va correspondre à une identité spécifique.

Donc nous pouvons dire que le système colonial a instauré une discrimination qui se reflète dans toutes les structures identitaires et spatiales pour donner forme à sa domination absolue en médiatisant sa violence dans son rapport avec le colonisé. Cette médiatisation de la violence dans les rapports de domination et d'altérité dans les colonies a infecté le processus de production

⁶⁸ FANON, Frantz , *Les damnés de la terre*, op. cit, p.46, p.48, p.58, p.86

⁶⁹ *Ibid.* p.47

et de reproduction identitaire dans la société et va agir comme une modalité de méconnaissance et de négation de l'altérité indigène autochtone.

Cette médiatisation de la violence de la part du colonisateur va pousser le colonisé à se réaliser comme étant une identité libre, qui ne peut se faire qu'à travers un processus plus violent. Cette nouvelle identité conçue à travers la violence va s'émerger en tant que nouvel espace social rebelle.

Une nouvelle altérité va se concevoir dans ce contexte, l'Autre colonisé insurgé va imposer une nouvelle médiatisation de la violence qui prend la forme de la lutte armée ou de guérilla, son objectif est de revendiquer, avant tout une identité autonome du système colonial. En réalité, cette émancipation identitaire va reconstruire une identité déconstruite à travers une prise de conscience qui ne peut se faire sans rupture. Ce processus d'identification est une affirmation du rejet de la marginalisation et de la négation du colonisé dans le système colonial.

Le colonisé va se donner des voies pour s'identifier dans une identité autonome, donc il doit se donner un contenu idéologique à sa réalité politique afin d'établir par la suite des rapports efficaces pouvant inverser la tendance, ce sont des rapports efficaces de subversion en tant que stratégie d'identification et de conscientisation. Cela peut aussi s'appliquer aux écrits de la littérature maghrébine qui se sont forgés une identité singulière tout en utilisant la langue française en médiatisant une violence textuelle qui a eu plusieurs stratégies scripturales.

Fanon confirme que la liberté des colonisés ne se réalise qu'en recourant à la violence armée. Cette violence n'est qu'un acte qui va reconstruire son identité violée et effacée par la colonisation. La réappropriation de l'Histoire des peuples colonisés passe inévitablement par la même stratégie du colonisateur.

II -4 - La portée postcoloniale dans la littérature maghrébine

Le texte littéraire maghrébin colonial puis postcolonial n'ont cessé de faire l'objet d'étude et cela est dû à leur singularité qui découle de leur histoire culturelle spécifique. Visant à retrouver la voix et l'action des humbles dans l'élaboration du sujet colonial puis postcolonial - la véritable Histoire est faite par le peuple colonisé. Un tel projet, en essence analogue à celui de Michelet (faire parler les muets de l'histoire) en diffère toutefois par l'association centrale qu'il postule entre la révolte de la masse dominée et la critique de la modernité, la modernité étant assimilée au discours dominant, le grand récit des colonisateurs, vecteur de la rationalité occidentale et de son idéologie à prétention universelle.

L'utilisation de la langue française comme langue d'écriture pour la plupart des maghrébins peut nous renseigner sur cette présence permanente du néocolonialisme/ post-colonialisme; car le français dépasse son statut de langue/outil pour devenir une finalité, une prison et souvent une échappatoire. Ces auteurs créent des contextes qui véhiculent cette langue doublement, Ben Jelloun par exemple, dans son roman *"Les Yeux Baissés"*, nous raconte l'histoire d'une jeune fille marocaine amoureuse de la langue française et qui veut être un écrivain français. Certains critiques disent qu'il est difficile de ne pas mettre en parallèle la situation de ce personnage avec Ben Jelloun qui a déclaré cependant: "Quand je commencé à écrire il est venu normalement d'écrire en français ... Je me sens plus libre quand j'écris en français."

*Qui suis-je? écrivain arabe ou écrivain français? Suis-je un écrivain sincère ou suis-je un faiseur de livres? suis-je un écrivain qui exprime une part de la réalité ou bien ne suis-je qu'un écrivain exotique et folklorique comme cela a été dit ici même, (en France), dans ce pays que j'aime par-dessus de tout?*⁷⁰

⁷⁰ BEN JELLOUN, Tahar: *"Suis-je un écrivain arabe?"*, site web officiel de l'écrivain, consulté le 20 juin 2012 en ligne sur: <http://www.taharbenjelloun.org/>

II -4-1- "Vaste est la prison" et la postcolonialité

Alfred Hornung et de Ruhe confirme que les autobiographies postcoloniales comme *"Vaste est la prison"* et *"L'interdite"* sont singulières, elles se déterminent comme: *"le fruit d'une évolution autonome"*⁷¹. Pour eux, il y avait une certaine perception du Moi qui est *"déterminée par des impulsions toutes autres, qui sont dues aux expériences spécifiques respectives dans le contexte du colonialisme et du postcolonialisme"*⁷². Cela offre à cette écriture son aspect d'hybridité et de métissage qui est, en quelque sorte, ce croisement entre la culture maghrébine et celle du colonisateur. Il faut préciser que la présence de métissage varie selon la férocité et la durée de la colonisation ainsi selon le rapport qu'entretient l'auteur avec l'Histoire. Après leurs libérations, les peuples colonisés avaient des difficultés à reprendre normalement avec ce qui a échappé au colonisateur, autrement dit, des difficultés avec ce que la colonisation française n'avait pas pu faire disparaître de leur culture. Cette culture maghrébine, qui a résisté à l'enfermement colonial, a habité l'imaginaire des auteurs qui, en écrivant en français, produisent une littérature mixte, métissée, hybride.

Ce passé stigmatisé par la colonisation marque, jusqu'à aujourd'hui, leur stratégies scripturales pour une réconciliation avec l'Histoire et une tentative de confirmation de d'une identité blessée.

II-4-2- Violence de l'écriture et écriture de violence dans la littérature maghrébine d'expression française

L'intenable de l'identité maghrébine hybride mène, dans l'univers romanesque, au drame, au scandale mais à la beauté aussi. La violence apparaît dans les romans sous des différentes formes :

⁷¹ HORNUNG, Alfred. RUHE, Erns peter. (Ss. dir. de). *Postcolonialisme et Autobiographie*. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin. Amsterdam/Atlanta, Rodopi. 1998, p.1

⁷² *Ibid.*,

Dans "*Cette aveuglante absence de lumière*" la violence se conçoit à partir du titre du roman, qui est le moment qu'attendaient les prisonniers pour quitter leurs cellules, la raison qui leur tolérait cela était l'enterrement d'un de leurs collègues; ce qui fait la mort devient pour eux une liberté provisoire qui donnait accès à la lumière aveuglante du jour, ce qui fait l'espoir est relié directement à la violence de la mort.

La discrimination sexiste était la première cause de la violence chez Mokkedem, Benjelloun et les autres auteurs maghrébins, mais ce n'était pas la seule cause car leur production témoigne d'un frottement linguistico-culturel qui génère une esthétique singulière liée à l'Histoire, et qui favorise une certaine violence linguistique qui déchire, en quelque sorte, les normes syntaxiques et scripturales, c'est une écriture où:

*" le code romanesque vole en éclats et la multiplication des voix narratives, le mélange des genres – récits, poésie, théâtre – la violence même des images qui mêlent le sexe, l'excrémentiel, le bestiaire fantastique, instituent le délire et l'hallucination comme modalités dominantes ».*⁷³

Cette violence linguistique peut se concevoir à travers la cohabitation de la langue française et la langue/culture maternelle de l'auteur maghrébin, dans la mesure où ces deux langues se déconstruisent sans s'annuler dans la même énonciation car elles véhiculent la dialectique hybride qui se concrétise à travers le métissage, Ben jelloun avait dit à ce propos:

Pourquoi la cave de ma mémoire, où habitent deux langues, ne se plaint jamais ? Les mots y circulent en toute liberté et il leur arrive de se faire remplacer ou supplanter par d'autres mots sans que cela fasse un drame. [...] Oui, il m'arrive de céder à une errance dans l'écriture, comme si j'avais besoin de cultiver les bases de mon bilinguisme. Je fouille dans cette cave et j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte entre deux langues, mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. C'est mieux qu'un simple mélange,

⁷³ GONTARD, Marc, in « *Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française* », *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003, p. 14.

*c'est du métissage, comme deux tissus, comme deux couleurs qui composent une étreinte infinie.*⁷⁴

La violence, comme déchirure bilingue, dans *"L'enfant de sable"* se concrétise à travers ce que Ben Jelloun appelle, dans la citation précédente, *"l'errance dans l'écriture"*, car la narration enferme le lecteur entre des actes d'énonciation qui font errer sa conscience à la recherche de la réponse de la question posée sur l'identité de celui qui détient le secret, ainsi la lecture devient délivrance. L'auteur aurait dû autoriser le conteur à donner la réponse mais il a opté pour un autre choix, c'est celui de fixer les lecteurs sur la recherche de cette dernière dans l'incertitude qui les oblige à se réfugier dans l'écriture de la lettre absente tout en se réfugiant dans la lecture du roman: *"Le secret est là, poursuit-il, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images"*.(ES, p.12). Le secret recherché par les narrataires, dans le roman, est partagé avec les lecteurs et c'est lui-même le chemin que l'auteur emprunte pour les capter, c'est un: *"chemin détourné, gauche, équivoque, emprunté [...] qu'aucune vérité ne précède pour lui prescrire sa rectitude"*⁷⁵. Ce secret dans la production de la littérature maghrébine est partiellement vu comme le reflet d'une violence subie par les auteurs, dans des contextes différents, puis exercée sur l'écriture d'expression française et qui est constituée par des syllabes et des images imbriquées continuellement et qui peuvent être conçues comme des îlots qui forment un archipel⁷⁶ pour l'affirmation d'un sens et d'une identité autonome.

L'Enfant de sable est comme une poupée russe là où l'histoire du personnage principal est renfermée entre les pages du cahier à travers les autres histoires comme l'explique Derrida *"l'écriture se déplace sur une ligne brisée entre la parole perdue et la parole promise"*⁷⁷. Dans cet espace d'enfermement

⁷⁴ BEN JELLOUN, Tahar, « Des "métèques" dans le jardin français », La bataille des langues, Le Monde diplomatique, Numéro 97, février-mars 2008, p. 38.

⁷⁵ DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 103

⁷⁶ Nous donnons plus de détails sur cet aspect archipelique de la littérature maghrébine dans le chapitre consacré à la géopoétique.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

énonciatif se déploie l'identité de l'être, chevauchant entre la parole perdue relatée par l'auteur et la promesse d'un devenir qui n'est que l'achèvement de l'histoire, ce devenir labyrinthique (dans "*L'enfant de sable*") fait errer la conscience du lecteur/narrataire .

La violence de l'écriture chez Assia Djébar se nourrit de celle de la décennie noire comme nous l'avons déjà montré à travers les travaux de Fanon, il n'y a que la violence qui peut répondre à l'enfermement violent. La violence de l'enfermement idéologique et la répression religieuse en Algérie oblige Djébar à s'interroger sur le rapport entre l'écriture et sa possibilité de traduire d'une manière concrète le sang.

Assia Djébar confirme que la violence peut se concevoir à partir de la tension entre le "je" et le "nous", c'est-à-dire le passage à l'écriture autobiographique, car toute sa difficulté d'écrire vient du fait qu'elle n'arrivait pas à écrire l'amour sans se rendre compte de l'Histoire et de la langue du colonisateur , elle avait dit à ce propos pendant le Colloque "Postcolonialisme et Autobiographie":

"C'était donc le "comment dire l'amour", et le projet de L'amour, la fantasia, c'était une interrogation toute personnelle. [. . .] Ce n'est parti que de là. Et petit à petit c'est devenu "Ah, je vais peut-être regarder un peu mon enfance, regarder mon histoire, mais du point de vue de la langue". [. . .] c'était d'abord un problème de langue et de rapport de la langue avec l'affectivité. Le projet de L'amour, la fantasia ce n'était donc même pas un projet historique au départ, c'était de l'impossibilité ou de la difficulté à commencer une autobiographie dans la langue de l'autre, et du coup, je voulais comprendre, cette fois pas seulement comme écrivain mais comme femme, pourquoi je n'arrivais pas à dire des mots d'amour en français. [. . .] L'amour, la fantasia, ce sont donc des questions sur ma personne auxquelles je désirais répondre et c'était de l'autobiographie au départ. [. . .] si j'ai pu l'inscrire (et me sentir protégée pendant les deux ans de l'écriture du livre), c'est que effectivement la recherche historique ne met pas en question ce que j'appelle la violence intérieure. La violence de l'histoire, quand l'on écrit, on l'écrit comme une mise en scène et c'est contradictoire. [. . .] Ce n'est pas cette violence qui est la plus terrible, c'est celle qui est liée à un combat avec soi-même. Chaque auteur doit avoir sa façon de la gérer. La mémoire historique me protégeait. C'est l'historienne qui a permis que les écrits intimes puissent se livrer"⁷⁸.

⁷⁸ HORNUNG, Alfred. RUHE, Erns peter. (Ss. dir. de). *Postcolonialisme et Autobiographie*. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin. Amsterdam/Atlanta, Rodopi. 1998 , p .82-83

Il convient de souligner, dans ce passage, l'idée de progression autobiographique. L'auteur s'interroge en tant que femme, à partir d'une interrogation tout à fait personnelle – à partir de l'impossibilité d'exprimer des mots d'amour en français.

"*Vaste est la prison*" est un palimpseste qui reflète l'Histoire algérienne qui s'étale sur plusieurs siècles. Ce dernier, comme un parchemin déjà utilisé sur lequel on a fait disparaître les anciennes représentations et traces pour pouvoir écrire les nouvelles, joue un double rôle car il dévoile l'ancienne société et statut de femme mais fait paraître aussi la société contemporaine avec tous ses paradoxes.

Dans le dernier chapitre du roman "*Vaste est la prison*" Assia a essayé de dépeindre la violence à travers de la répression religieuse en Algérie en s'interrogeant sur le rapport entre l'écriture et sa possibilité de traduire d'une manière tangible le sang.

A ce propos Djébar dit: "*Dans l'écriture il y a une sorte d'impossibilité; l'écriture fuit, c'est le cri qui prend la place, c'est le silence*"⁷⁹. Cette phrase, remet en question la relation entre l'oralité et l'écriture dans la mesure où le cri que l'auteur écrit devient silencieux mais révélateur car il retrace les limites avec la mort de manière théorique.

Selon l'auteur, dès que la plume peint la mort, l'écriture crée une distance entre le sang réel et le sang décrit en mots. Ça relate aussi la vie humaine qui commence par un cri pour annoncer la naissance, la vie puis c'est le silence qui signifie la mort. Il faut mentionner aussi qu'Assia Djébar a donné le titre "*Le silence de l'écriture*" à l'introduction de son roman, et elle l'a conclu par un chapitre intitulé, "*Le sang de l'écriture.*" Cela annonce la vie de sa stratégie scripturale qui part du silence des mots pour décrire les mots qui saignent. On peut dire même qu'à travers l'écriture elle fait parler son moi étrange pour traduire le sang.

⁷⁹DJEBAR, Assia. *Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin*. In: *Littérature*, n°101, 1996. L'écrivain et ses langues. p. 73-87.

La violence habite aussi les écrits maghrébins par la profanisation /désacralisation qui s'affiche comme un de ses éléments constitutifs qui ne lèvent pas seulement le voile sur la réalité mais surtout sur le désir de l'énonciation qui se traduit par le jeu de regard avec les modes de représentations. Ces romans demeurent des actes de profanisation dans la mesure où la violence est adressée à ce lecteur littéraire tout comme dans leurs stratégies scripturales.

L'inceste, tout comme la réalité des pleureuses dans "*Le passé simple*" et "*La répudiation*" sont des lieux/temps de captation lecteur /spectateur/ voyeur, s'applique aussi sur "*Vaste est la prison*" où Assia se dévoile comme écrivaine et ses personnages figurent comme lecteurs/acteurs dans un film c'est une manière de pénétrer le réel avec une écriture imagée.

II-4-3-La violence contre le père dans "*La répudiation*" et le "*Le passé Simple*"

Nous avons remarqué que le roman de Rachid Boudjedra rejoint celui de Driss Chraïbi à plusieurs égards. Tout comme le Maroc qui faiblit sous le poids de l'injustice sociale et de l'inégale répartition des biens à la veille de son indépendance, l'Algérie avait connu des circonstances très proches à cette même époque. Nous avons trouvé chez Rachid Boudjedra une rébellion proche de celle de Chraïbi⁸⁰. *La répudiation est* paru 20 ans après *Le passé simple* mais partage avec lui d'importants traits communs. En survolant rapidement ces ressemblances, on s'aperçoit que les narrateurs des deux romans ont une position semblable dans la fratrie; qu'ils se questionnent sur le même fléau qui se manifeste dans les comportements tyranniques de leurs pères.

⁸⁰ Seul Marc Gontard a relevé cette influence dans son livre, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. p.17.

Le père au Maghreb est le symbole de la force et du pouvoir ; il veille à établir les lois de la religion dans sa famille . Alors, s'attaquer à ces deux instances (famille et religion) qui sacralisent et mythifient la figure du père est un processus de subversion et de démythification que les traditions maghrébines ne connaissent pas. Mais on comprend que le père tient une telle place dans les oeuvres des écrivains qui s'inscrivent dans la stratégie scripturale de la révolte, soutenait non seulement que la littérature n'a pas comme objet la représentation positive d'une figure sociale mais aussi que le père n'était pas tout à fait absent avec sa passivité mais présent avec son autorité. L'écriture du refus du père constitue dans les oeuvres de nos auteurs la révolte contre certains principes fondateurs de la législation en Islam; qui orientent leurs perspectives littéraires sur ces données religieuses.

L'architecture des personnages chez Boudjedra et Chraïbi a fait naître un simulacre d'une image paternelle d'un père qui se croit idéal et qui représente le modèle typique du tyran au sein d'une famille composée de sa femme et de ses enfants . Cette image est très choquante. Chraïbi autant que Boudjedra font le procès d'un abus du pouvoir paternel et conjugal qui était leur quotidien dans leur enfance.

Dans l'arrière plan socio-historique des romans, la religion accorde des privilèges, une autorité sur laquelle se développe un patriarcat à travers lequel surgissent comme chez Boudjedra ou Chraïbi les mécanismes d'un autoritarisme qui au sein de la famille traditionnelle , prive les femmes aussi bien que les fils. C'était le message fondamental du "*Passé simple*" et "*La répudiation*", où mises à part les perversions sexuelles des vieillards, la pratique religieuse est mise au service d'intérêts matériels hypocrites et corrupteurs.

La violence des narrateurs, Driss et Rachid ; vis-à-vis de leurs pères et de la société, va au-delà d'une révolte sociale. Dans ces deux textes, les narrateurs essaient de dire à la mère qu'il l'aime au point de vouloir la ravir au père, avec pour justification de la protéger de la brutalité de ce dernier. Les

romans sont aussi un plaidoyer contre le père, et son image suscite le rejet. Mais au travers du père c'est toute la société qui est visée. Les deux narrateurs portaient tout au long des romans des armes blanches. Ils peuvent tuer leurs pères, ce serait tellement simple, mais ils les aiment.

Driss Ferdi le narrateur ; il participe dans les événements du *Passé simple*, nous présente l'image de son père qui le nomme souvent « le seigneur », dans une figure d'un homme autoritaire, sadique qui domine tous les membres de sa famille à partir de sa femme jusqu'à le plus petit de ses fils, il impose sa volonté sur presque tous les personnages qui l'entourent et dans tous les domaines et les contextes. Ce dictateur traite ses fils avec brutalité, ce qui les pousse à le haïr, et à détester sa compagnie. Ces fils espèrent sa mort, pour qu'ils soient libres dans leur vie. Cette idée sera concrétisée vers la fin du roman quand Driss Ferdi tente de le tuer.

Même chose pour son épouse qui le déteste sans pouvoir le dire à personne, car il la maltraite. Elle doit faire les travaux de la maison, mais elle n'a même le droit de donner son opinion ni sur l'avenir de son foyer ni même sur l'avenir de ses enfants. Ce père, en faisant tout cela, il croit qu'il fait son travail du père, ni plus ni moins. La bonne éducation d'après sa culture traditionnelle donne au père un pouvoir absolu sur ses enfants, car c'est lui qui les nourrit et c'est lui qui les protège.

La violence de l'autorité paternelle prend place devant les enfants qui ; malgré leur hostilité, ne peuvent pas résister et sont obligés de subir les colères du père :

"Lorsqu'il nous avait assez battus, il s'en prenait à son coffre-fort, y donnait des coups de poing. La haine nous lancinait ; nous voulions le tuer, l'abattre sur le champ, avant même qu'il ait quitté sa berluve venimeuse ; mais nous n'y pouvions rien : il était trop gros pour nos corps chétifs". (La répudiation, p. 87)

Le narrateur peint, par ses propres mots, un moment d'attente et de souffrance ainsi:

" Homme, allez –vous me réciter les parchemins d'Ibn Rochd jusqu'à l'arrivée de Camel ? Il appelle cela l'usure. Mon estomac a tant moulu le

vide que je n'ai plus faim. Philosophe pétri dans la pierre dure, regardez ces mains respectueusement croisées sur mes genoux en équerre : elles savent lancer un couteau à cran d'arrêt". (PS, p.17)

Driss Ferdi décrit toujours , avec haine, le comportement sadique de son père:

"Lorsque le seigneur en a désigné un de l'index, cinq pommes d'Adam, ont tressauté. Hamid s'est détaché du groupe et va s'accroupir devant notre père .Il est chétif et doux. Il a neuf ans et je lui en donne deux .Il a levé les yeux sur moi, puis les abaissés. Cela n'a duré qu'une fraction de seconde, mais je n'aurais pas dû surprendre ce regard : S.O.S, chien écrasé, détresse des ghettos, clochard, rêve d'Icare, si intensément que j'estime que ma mère aurait mieux fait d'exécuter une pression utérine au moment d'accoucher de ce gosse-là ". (PS, p.19)

II -5- Postcolonialité et mondialisation

Les auteurs écrivent pour un besoin libéral mais ceux actuels, dans le contexte de la mondialisation, ont d'autres objectifs ce n'est plus le capital culturel mais celui commercial qui les intéresse.

Le concept postcolonial a subi d'autres changements après la mondialisation qui le renforce avec une hégémonie culturelle omniprésente. Cette dernière monopolise le savoir et rend tout le monde pareil et passif devant la force économique. Cette homogénéisation avait affecté un grand nombre des écrivains maghrébins écrivant en français, et leur avait imposé quelques limites pour maintenir un certain statut, pour garder leur public ils devaient aborder un certain type de sujets et les traiter d'une certaine manière, d'où vient notre idée du chapitre prochain en parlant de l'écriture comme réconciliation spectrale. Cela se passe de façon ornée et suscite l'encouragement des occidentaux, ex colonisateurs/ dominants, et met en place un pont entre colonisé et colonisateur pour les réconcilier et encourager à l'oubli de ce qui s'est passé dans les anciennes colonies.

En parlant des écrits postcoloniaux, nous devant parler de la présence de plusieurs générations qui diffèrent selon les positions prises par les auteurs maghrébins, il y a ceux qui insinuent dans leurs romans la vitalité, la créativité, l'enjouement dans l'historicité de la domination, et les autres qui

écrivent la destruction constante de cette colonisation, de la perte du foyer, des gens anéantis, ce qui est la situation que l'on trouve aujourd'hui dans beaucoup d'endroits du monde. Métaphoriquement parlant, nous pouvons comparer les postcoloniaux avec la progéniture d'un mariage forcé puis a été rompu, souvent, cette dernière se refuse par les parents. C'est ce qui s'est passé avec la France lorsqu'elle a quitté ses colonies. Cette rupture, a fait qu'elle n'a pensé qu'à elle, sans chercher à savoir que serait le sort des colonies dont elle avait détruit l'existence et cela met en exergue cette complexité des relations entre colonisé et colonisateur dans la poscolonialité.

Comme dans ce genre de mariage la femme et les enfants sont victimes, c'est le cas des pays colonisés (maghrébins) et leurs peuples, et cela est reflété dans tous les écrits maghrébins postcoloniaux. La littérature produite par les auteurs maghrébins nous propose soit le scénario du "roman de famille", soit des écrits révoltés, subversifs pour reconstruire une nouvelle identité. La France a dominé les colonies pendant longtemps, après leur libération, cette domination a laissé ses résidus et cela contredit le mot " postcoloniale" qui sous tend que la colonisation a cessé d'exister, la réalité est autre car juste après l'indépendance une nouvelle situation néocoloniale a pris place. Tous les problèmes actuels (Agressions, la chute des pouvoirs, la crise économique, le printemps arabe,...) peuvent en témoigner de la continuité de ce processus néocolonial. Ces problèmes ont incontestablement influencé l'imaginaire des écrivains maghrébins, par conséquent, la littérature ne peut rester intacte et elle absorbe les nouvelles manières de percevoir cette relation ambiguë avec l'Histoire. Le premier défi des auteurs maghrébins était d'échapper ce morcellement à la fois linguistique et historique.

Chapitre III
L'enfermement à travers l'Histoire
et le corpus

Nous ne pouvons concevoir l'enfermement sans recourir à la liberté, car toutes les expériences d'enfermement, d'isolement, de promiscuité, d'absence d'horizon sont causées par l'absence de liberté qui entraîne la déconstruction du statut social, physique et psychologique de l'être enfermé.

III-1- La liberté

Au 20^{ème} siècle, il y a eu un déchirement et un bouleversement dû à la liberté galvaudée c'est pour cette raison nous devons la clarifier et mettre en exergue sa différence par rapport à la notion d'enfermement.

Liberté c'est l'absence de contraintes comme l'obscurité qui est le manque de lumière. Elle peut être définie de manière positive comme l'autonomie et la spontanéité d'une personne douée de raison. La liberté est la possibilité de pouvoir agir selon sa propre volonté l'homme libre est celui qui n'appartient pas à autrui, qui n'a pas le statut d'esclave.

La liberté de chacune et de chacun s'arrête là où commencent la liberté et les droits d'autrui. Il n'y pas – il ne doit pas y avoir – de liberté sans limites. Et ces mêmes limites imposées privent les personnages de leur liberté, et ça reflète la complexité de ce phénomène dans la vie d'un être humain.

Jean-Baptiste-Henri Dominique Lacordaire qui a dit à propos de cela : "*Entre le fort et le faible, entre le riche et le pauvre ; entre le maître et le serviteur ; C'est la liberté qui opprime et la loi qui affranchit*"⁸¹ (52^e conférence de Notre-Dame). Cette phrase nous renvoie à la relation omniprésente entre: liberté, loi, droit et limite. Lacordaire avait cette vision lucide dès le départ ; il a compris que le pauvre comme le faible ne peut concevoir la liberté que théoriquement il dit : "*Que fait au pauvre une liberté qui l'exclut de tout parce qu'il est pauvre ?*"⁸², pour cette catégorie (faible et

⁸¹ LACORDAIRE, Henri, *Conférences de Notre-Dame de Paris*, éd. Sagnier et Bray, 1848, p. 246

⁸² *Ibid.*

pauvre) la liberté n'est pas seulement théorique mais qui est en relation avec la liberté du riche et du fort qui peut être une véritable limite infranchissable; une source d'oppression; d'enfermement, se posent de cette manière les limites de la liberté . Le rôle des lois c'est de fixer des limites pour la liberté. Lacordaire a dit: "*la loi qui affranchit*" faisant allusion à la liberté vue et conçue à travers des limites; celles de la loi et non pas celle du fort ou du riche"⁸³.

John Locke⁸⁴ rajoute que la liberté est l'égalité et la responsabilité, ce qui nous mène à dire que l'absence d'égalité (discrimination, colonisation et écart identitaire) et de responsabilité, nous renvoie directement à l'enfermement. L'une des exigences de la liberté demeure " l'égalité " Lacordaire l'appelle "*loi de justice*" et cela est au cœur de l'enfermement que nous allons traiter car il recommence quand l'inégalité prend place. "*La loi juste vise à réaliser non seulement une égalité de droit, mais aussi et surtout une égalité de fait*"⁸⁵

Généralement les forts se fixent des lois pour leur liberté sans tenir compte des faibles; et cela devient une source d'oppression, d'enfermement et c'est le cas de tous les contextes scripturaux que nous traitons dans cette thèse, à tout moment il y a une limite poussée dans le champ du faible (prisonnier, femme, androgyne ...) qui le met dans une situation d'enfermement involontaire.

Dans le premier paragraphe du préambule de la déclaration universelle des Droits de l'homme on affirme que "*la reconnaissance de la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux et inaliénables constitue le fondement de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde*"⁸⁶

Selon le premier article de cette déclaration : "*Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droit . Ils sont doués de raison et de conscience*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ John LOCKE est un philosophe anglais, l'un des principaux précurseurs des Lumières. Sa théorie de la connaissance était qualifiée d'empiriste car il considérait que l'expérience est l'origine de la connaissance

⁸⁵ LACORDAIRE, Henri, *Conférences de Notre-Dame de Paris*, éd. Sagnier et Bray, 1848, p. 246

⁸⁶ Déclaration universelle des Droits de l'homme /<http://www.un.org/fr/documents/udhr/> Consulté le 08 /10/2013

et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité" ⁸⁷ quant au deuxième paragraphe du préambule il promet aux êtres humains une double libération: libération de terreur et une autre de la misère, ce sont les deux piliers de la dignité qui ne peuvent se réaliser qu'à travers la garantie de la réalisation de tous les droits.

La liberté des riches et des forts opprime les pauvres et les faibles, il nous faut une loi qui affranchit toutes les stratégies d'enfermement, de colonisation et de domination pour préconiser la sécurité car l'insécurité ne vient pas seulement par le crime mais elle est ancrée dans la pauvreté la maladie, la discrimination et surtout la marginalisation et le manque du pouvoir (cas de tous les auteurs de notre corpus et leurs protagonistes).

Rudolf Steiner dans son livre "*Philosophie de la liberté*" affirme que:

" L'acte libre n'exclut pas les lois morales; au contraire il les inclut. Pourquoi une action accomplie par amour favoriserait-elle moins le bonheur de tous que celle commise uniquement par devoir de servir ce bonheur ? Le principe du devoir pur élimine la liberté, parce qu'il renie le facteur individuel et exige sa soumission à la norme générale. L'acte libre ne se conçoit que du point de vue de l'individualisme éthique." ⁸⁸

Par contre, il s'avère supérieur à l'acte simplement dicté par ces lois. La perte de certains repères recommandés dans une tradition arabo-musulmane de foi et de croyances, s'adaptant à un contexte maghrébin dans un lieu de colonisation ou de protectorat mène rapidement vers une quête identitaire qui est omniprésente dans quasi toute œuvre issue d'auteurs maghrébins. Cette quête identitaire est accompagnée de près par une ambivalence née de l'absence de repères ou du moins du renversement de quelques-uns parmi ceux qui paraissaient marqués dans l'imaginaire depuis des siècles.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ STEINER, Rudolf, *La philosophie de la liberté, Principes d'une conception moderne du monde*, ÉDITIONS ALICE SAUERWEIN, PARIS, 1923, p.70

III-2-L'histoire de l'enfermement carcéral

Quand l'homme est enfermé ce n'est pas l'image que portent les autres sur lui qui va changer seulement mais c'est celle de soi qui va se métamorphoser aussi, l'homme va se voir avec le regard de l'Autre, tel qu'il est porté et par rapport au motif de son emprisonnement, la prison demeure non seulement un moyen de punition physique en privant l'être de sa liberté, mais c'est surtout l'aspect psychologique et l'image de soi qui vont être affectés.

Enfermé, l'être se trouve face à son moi étrange, celui-là (qui le connaissait très bien car c'est son moi intrinsèque aussi), va lui permettre de revoir tout; de revivre le scénario de sa vie, pas en tant qu'acteur mais plutôt en tant qu'observateur /témoin, ce dédoublement pour se revoir (faire des flashbacks et des feedbacks) va l'enfermer dans ce tiers-espace entre son passé et son future proche.

A la lecture de nombreux témoignages et romans sur le monde carcéral, on ne peut qu'être frappé par la présence permanente des thèmes de la contradiction, du paradoxe, des ambiguïtés qui structurent véritablement l'univers carcéral et en rendent la narration comme l'appréhension des plus délicates et qui sont régis par plusieurs facteurs idéologiques. Pour comprendre cette forme d'enfermement nous devons faire appel à l'Histoire pour saisir quelle est la fonction de la forme pénale de l'emprisonnement dans les sociétés démocratiques contemporaines. Il faut mentionner que le système carcéral fait face depuis toujours à un problème récurrent de légitimité, et c'est là la source même de bon nombre de ses difficultés. Une première source d'illégitimité réside dans les critiques permanentes sur les conditions concrètes de la validité du système. Celles-ci relèvent de ce que C. Faugeron et J.M Le Boulaire nomment les « discours *pragmatiques* » sur la prison, discours « critiques » s'ils dénoncent, de l'extérieur, l'inhumanité du dispositif carcéral, « gestionnaires » s'ils sont prononcés par les praticiens eux-mêmes.

Dans son livre "*Surveiller et punir*", Michel Foucault a essayé de mettre en lumière une zone sombre de l'Histoire de punition en Europe en se basant

sur le règlement rédigé par Léon Faucher « *pour la Maison des jeunes détenus à Paris* » .

Il a d'abord parlé du supplice qui reflétait une période historique et un emploi⁸⁹ du temps. Foucault avait montré qu'ils ne sanctionnent pas les mêmes crimes, ils ne punissent pas le même genre de délinquants. Mais ils définissent bien, pour chacun, un certain style pénal. Après un siècle, en Europe et aux États-Unis, toute l'économie du châtiment a été revue. Cette période de grands « *scandales* » était le lieu où avaient vu le jour des innombrables projets de réformes et surtout une nouvelle conception de la loi et du crime, nouvelle appréciation et justification morale ou politique du droit de punition, projet ou

⁸⁹ "ART. 17. La journée des détenus commencera à six heures du matin en hiver, à cinq heures en été. Le travail durera neuf heures par jour en toute saison. Deux heures par jour seront consacrées à l'enseignement. Le travail et la journée se termineront à neuf heures en hiver, à huit heures en été.

ART. 18. Lever. Au premier roulement de tambour, les détenus doivent se lever et s'habiller en silence, pendant que le surveillant ouvre les portes des cellules. Au second roulement, ils doivent être debout et faire leur lit. Au troisième, ils se rangent par ordre pour aller à la chapelle où se fait la prière du matin. Il y a cinq minutes d'intervalle entre chaque roulement.

ART. 19. La prière est faite par l'aumônier et suivie d'une lecture morale ou religieuse. Cet exercice ne doit pas durer plus d'une demi-heure.

ART. 20. Travail. A six heures moins un quart en été, à sept heures moins un quart en hiver les détenus descendent dans la cour où ils doivent se laver les mains et la figure, et recevoir une première distribution de pain. Immédiatement après, ils se forment par ateliers et se rendent au travail, qui doit commencer à six heures en été et à sept heures en hiver.

ART. 21. Repas. A dix heures les détenus quittent le travail pour se rendre au réfectoire; ils vont se laver les mains dans leurs cours, et se former par division. Après le déjeuner, récréation jusqu'à onze heures moins vingt minutes.

ART. 22. École. A onze heures moins vingt minutes au roulement de tambour, les rangs se forment, on entre à l'école par divisions. La classe dure deux heures, employées alternativement à la lecture, à l'écriture, au dessin linéaire et au calcul.

ART. 23. A une heure moins vingt minutes, les détenus quittent l'école, par divisions et se rendent dans leurs cours pour la récréation. A une heure moins cinq minutes, au roulement du tambour, ils se reforment par ateliers.

ART. 24. A une heure, les détenus doivent être rendus dans les ateliers : le travail dure jusqu'à quatre heures."

ART. 25. A quatre heures on quitte les ateliers pour se rendre dans les cours où les détenus se lavent les mains et se forment par divisions pour le réfectoire.

ART. 26. Le dîner et la récréation qui suit durent jusqu'à cinq heures : à ce moment les détenus rentrent dans les ateliers.

ART. 27. A sept heures en été, à huit heures en hiver, le travail cesse ; on fait une dernière distribution de pain dans les ateliers. Une lecture d'un quart d'heure ayant pour objet quelques notions instructives ou quelque trait touchant est fait par un détenu ou par un surveillant et suivie de la prière du soir.

ART. 28. A sept heures et demie en été, à huit heures et demie en hiver, les détenus doivent être rendus dans la cellule après le lavement des mains et l'inspection des vêtements faite dans les cours; au premier roulement de tambour, se déshabiller, et au second se mettre au lit. On ferme les portes des cellules et les surveillants font la ronde dans les corridors, pour s'assurer de l'ordre et du silence ».

rédaction de codes « modernes ». Le changement le plus perceptible demeure : la disparition des supplices.

Punir a eu un aspect essentiellement correctif mais il a fallu trouver une solution pour ce genre d'atrocité illimitée :

" Le jury adopté presque partout, la définition du caractère de la peine, et cette tendance, qui ne cesse de s'accroître depuis le XIXe siècle, à moduler les châtimens selon les individus coupables? Des punitions moins immédiatement physiques, une certaine discrétion dans l'art de faire souffrir, un jeu de douleurs plus subtiles, plus feutrées, et dépouillées de leur faste visible, cela mérite-t-il qu'on lui fasse un sort particulier, n'étant sans doute rien de plus que l'effet de réaménagements plus profonds? Et pourtant un fait est là : a disparu, en quelques dizaines d'années, le corps supplicé, dépecé, amputé, symboliquement marqué au visage ou à l'épaule, exposé vif ou mort, donné en spectacle. A disparu le corps comme cible majeure de la répression pénale"⁹⁰

Foucault explique dans son œuvre que la sombre fête punitive ne s'éteint qu'au début du XIXe. Ce changement a engendré deux processus: l'effacement du spectacle punitif et l'absence du cérémonial de la peine tend qui devient un nouvel acte de procédure ou d'administration.

Ça fait quelques siècles que le supplice n'existait plus avec le cérémonial des punitions, mais cela a fait défaut pendant la colonisation française en Algérie et même dans le bagne de Tazmamart car les soldats français comme les geôliers marocains n'ont laissé aucun moyen d'humiliation ou encore de souffrance et on voit de nouveau ce spectacle punitif ressurgir à nouveau malgré le fait que la France était la première à abolir l'amende honorable en 1791 et elle a supprimé le pilori en 1789 qui a persisté en Angleterre jusqu'à 1837. Ce qui se pratiquait dans les rues ou les grands chemins, est identique aux pratiques coloniales : forçats au collier de fer , en vêtements multicolores, boulets aux pieds, échangeant avec la foule des défis, des injures, des moqueries, des coups, des signes de rancune ou de complicité⁹¹ sont supprimés à peu près partout dans la première moitié du XIXe siècle. L'exposition avait été maintenue en France en 1831, en dépit de violentes

⁹⁰ FOUCAULT, Michel , *Surveiller et punir (naissance de la prison)*. GALLIMARD 1975, p, 14-15

⁹¹ VAUX, Robert , *Notices*, p. 45, cité in. K. Teeters. *They were in prison*, 1937, p. 24.

critiques « *scène dégoûtante* », disait Real⁹², elle est abolie finalement en avril 1848, cette scène de punition a cessé d'exister parce que son spectacle n'était pas trop différent de celui du crime commis par le bagnard, Foucault dit à ce propos:

"les fonctions de la cérémonie pénale cessaient, progressivement, d'être comprises, on soupçonne ce rite qui « concluait » le crime d'entretenir avec lui de louches parentés : de l'égaliser, sinon de le dépasser en sauvagerie, d'accoutumer les spectateurs à une férocité dont on voulait les détourner, de leur montrer la fréquence des crimes, de faire ressembler le bourreau à un criminel, les juges à des meurtriers, d'inverser au dernier moment les rôles, de faire du supplicié un objet de pitié ou d'admiration."⁹³

Beccaria rajoute: « *L'assassinat que l'on nous représente comme un crime horrible, nous le voyons commettre froidement, sans remords*⁹⁴ ».

Les observateurs, à l'époque, ont perçu l'exécution publique comme un nouveau contexte pour rallumer la violence, ce qui fait, ils ont essayé de la rendre la part la plus cachée du processus pénal:

*" Elle quitte le domaine de la perception quasi quotidienne, pour entrer dans celui de la conscience abstraite; son efficacité, on la demande à sa fatalité, non à son intensité visible; la certitude d'être puni, c'est cela, et non plus l'abominable théâtre, qui doit détourner du crime; la mécanique exemplaire de la punition change ses rouages*⁹⁵.

La justice, de l'époque, ne s'occupait plus de la mise en scène publique de la violence comme forme de punition qui était, à un moment donné, un aspect de son exercice. Foucault explique que la justice use de la violence non pas pour la glorification de sa force, mais parce qu'elle est forcée d'instaurer une certaine peur qui sert aux notations de l'infamie et ce qu'elle exerce va redistribuer, dans le châtement-spectacle, la cruauté de horreur qui resurgit de l'échafaud, et cela va, cerner, à la fois, l'exécuteur et le condamné.

⁹² FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir (naissance de la prison)*. GALLIMARD 1975, Page 14

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ BECCARIA, Cesare, *Traité des délits et des peines*, 1764, p. 101 de l'édition donnée par F. Hélie en 1856.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 15

En réalité, ce spectacle –châtiment était une forme de scandale car il demeure une deuxième forme de punition après la condamnation elle-même, ce scandale devient le premier degré d'un enfermement psychologique qui est censé marquer le coupable d'un signe négatif et univoque puis le deuxième degré est l'exécution elle-même qui est considérée comme une honte supplémentaire, comme le confirme Foucault dans son livre "*Surveiller et punir*". À cette époque, subir une punition est une honte et celui qui va l'exécuter n'est jamais glorieux. L'exécution de la peine est devenue un secteur autonome, un mécanisme administratif pour décharger les hommes de justice de toute responsabilité. À partir de 1787 nous assistons à la disparition du supplice Rush dit à ce propos :

« Je ne peux pas m'empêcher d'espérer que le temps n'est pas loin où les gibets, le pilori, l'échafaud, le fouet, la roue seront, dans l'histoire des supplices, considérés comme les marques de la barbarie des siècles et des pays et comme les preuves de la faible influence de la raison et de la religion sur l'esprit humain⁹⁶»

Cela avait fait naître une certaine pratique punitive pudique qui préserve le corps de la plupart des sanctions physiques car ce dernier n'est plus l'objectif seul de la punition. Le prisonnier doit subir des travaux forcés, l'interdiction de séjour, la déportation, l'amende. L'ancienne manière qui se fonde sur la relation châtiment-corps a disparu car le corps est vu comme intermédiaire : en l'enfermant ou en le faisant travailler, le prisonnier va être directement privé de sa liberté.

Ce qui fait nous pouvons dire que la punition carcérale est passée d'abord par celle corporelle (système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits) mais le recours à la souffrance physique n'est plus considéré comme élément fondamentale de la constitution de la peine.

⁹⁶ RUSH, B, la *Society for promoting political enquiries*, in N. K. Teeters, *The Cradle of the penitentiary*, 1935, p. 30. a. Cf. *Annales de la Charité*, II, 1847, p. 529-53

Le châtement est passé des pratiques des sensations insupportables à une économie des droits suspendus. La peine de mort exigeait la présence des surveillants, des médecins, des aumôniers, des psychiatres... Son corps ni la douleur ne peuvent être objectif de la punition, c'est sa vie que l'exécution va atteindre. À l'aide de la guillotine, sans toucher le corps du coupable, sa vie est supprimée: *"Elle est censée appliquer la loi moins à un corps réel susceptible de douleur, qu'à un sujet juridique, détenteur, parmi d'autres droits, de celui d'exister. Elle devait avoir l'abstraction de la loi elle-même"*.⁹⁷

Foucault confirme qu'au début du XIXe siècle nous assistons à la disparition partielle du grand spectacle de la punition physique et nous entrons dans l'âge de la sobriété punitive. Le supplice a été remplacé par d'autres techniques de souffrance: les travaux forcés ou encore la prison mais avec des suppléments punitifs: rationnement alimentaire, privation sexuelle, coups, cachot... Ce qui fait la prison a été toujours conçue comme étant le lieu de souffrance corporelle. Notre question est : où pouvons nous classer les deux prisons de notre corpus? *Tazmamart* comme *Le Camp* de Boughari sont deux lieux de descentes aux enfers inégalés! La peine dans ces deux bagnes dépend de la monstruosité du bourreau, le châtement corporel va au delà de toute imagination.

Donc un fond suppliciant a pu survivre dans l'imaginaire de ces bourreaux, mais la punition n'est plus travaillée dans son aspect quantitatif mais plutôt qualitatif.

Foucault l'explique clairement dans son livre en disant : *"Puisque ce n'est plus le corps, c'est l'âme. A l'expiation qui fait rage sur le corps doit succéder un châtement qui agisse en profondeur sur le cœur, la pensée, la volonté, les dispositions"*⁹⁸. Mably, à cette époque, avait formulé ce nouveau principe

⁹⁷ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir (naissance de la prison)*, op. cit., p. 19

⁹⁸ *Ibid.*

punitif : « *Que le châtement, si je puis ainsi parler, frappe l'âme plutôt que le corps*⁹⁹. »

Quelques soient les causes qui ont amené les prisonniers de *Tazmamart* et du *Camp* en prison elles sont loin d'être un crime, mais ces derniers ont subi des punitions qui dépassent toutes les formes de torture existant dans l'Histoire de l'humanité.

III-3- L'écriture carcérale

Tout texte carcéral se fonde sur un espace pour accueillir l'Autre (rencontre et partage d'expérience). L'écriture d'enfermement enferme un but explicite qui est celui de sensibiliser, de dénoncer ou encore de reconstruire, c'est une introspection profonde qui actualise tout un univers.

Les œuvres choisies rejoignent la définition sartrienne de l'engagement en tant que décision que l'écrivain avait prise sur l'Histoire par ses écrits, d'une telle écriture relève alors une esthétique développant une thèse morale de l'action.

Les expériences d'incarcération entraînent la déconstruction du prisonnier sur le plan social, physique et psychologique. Face à son propre anéantissement, le prisonnier doit exécuter un travail d'oubli volontaire, qui est l'équivalent du deuil sur son histoire passée, il s'adapte au contexte du présent vécu. Écrire dans ce cas devient une lutte contre la mort et l'oubli, c'est crier les maux pour témoigner et partager ses souffrances. Le témoignage investit le prisonnier, le change et l'oblige à se redéfinir. Il se recherche et s'exerce à l'intérieur de lui-même et de son espace.

Écrire l'ordinaire morbide de son expérience carcérale est une épreuve infernale qui renvoie l'enfermé face à sa survie, elle offre la possibilité au scripteur de se redire pour remémorer, de sortir du rôle d'objet qui lui est assigné pour redevenir sujet de son existence.

⁹⁹ BONNOT de Mably, Gabriel , *De la législation, Œuvres complètes*, 1789, t. IX, p. 326.

Le plan du récit carcéral se caractérise par la descente aux enfers ; dans *Le Camp Benzine* le dit clairement dans ce passage :

Et cette vie durait, ... Au-dehors, les médecins guérissaient le cancer, on parlait partout de paix. Gagarine montait au ciel et l'enfer était à Boghari.....Les légionnaires frappaient, frappaient toujours et personne n'entendait nos cris. Le son ne rendait pas d'écho.(Le camp, p,7)

III-4-L'enfermement des auteurs maghrébins: élément déclencheur de leurs stratégies scripturales

Nous ne pouvons aborder l'enfermement des protagonistes sans comprendre celui vécu par les auteurs choisis : Tous les auteurs partagent cette expérience mais chacun selon son appartenance et son vécu:

III-4-1-L'Enfermement d'Abdelhamid BENZINE dans l'Algérie colonisée à travers son témoignage romancé "*Le Camp*"

Abdelhamid Benzine est né le 27 avril 1926 à Beni Ouartllane en Algérie. Très jeune il s'engage dans le combat pour la libération du pays. Il a rejoint en 1940 le Parti du Peuple Algérien interdit depuis 1939.

Dans la préface du roman "*Le Camp*" écrite par Henri Alleg ce dernier nous raconte l'enfance d'Abdelhamid Benzine il dit:

qu'il était un "Fils de fellah pauvre, il avait subi la faim, la répression colonialiste, le chômage, les bidonvilles, l'exil en France et lui avait fallu lutter durement pour s'instruire. Très jeune, il était entré en P.P.A¹⁰⁰. Où il avait milité avec Omar Oussédik, autre collaborateur d'Alger républicain, aujourd'hui représentant du G.P.R.A¹⁰¹ à Bamako (Mali), et puis, après un reportage effectué dans les républiques soviétiques d'Asie Centrale dont il était revenu ébloui, il avait adhéré au Parti communiste algérien. Il se donnait à son métier, avec passion, en militant, heureux de lutter à ce poste pour l'indépendance algérienne, et c'est naturellement, sans besoin d'aucun débat intérieur que le journal interdit, il rejoignit les rangs de l'A.L.N¹⁰², pour y poursuivre, les armes à la main cette fois, le même combat libérateur.(Le Camp, p 8,9)

¹⁰⁰ PPA est le Parti du Peuple Algérien qui a été fondé le 11 mars 1937 par Messali Hadj en France

¹⁰¹ G.P.R.A est le Gouvernement provisoire de la République algérienne

¹⁰² A.L.N est l'Armée de libération nationale

Zoheir Bessa dans son aperçu biographique¹⁰³ d'Abdelhamid Benzine nous confirme qu'il a été arrêté au collège de Sétif en pleine campagne sauvage de répression du soulèvement du 8 mai 1945 où il passe un an en prison. Cet enfermement carcéral très précoce le prépare à résister à d'autres épreuves encore plus dures lorsqu'aux premiers coups de feu du 1er novembre 1954 "l'heure des comptes" avec le colonialisme aura sonné. Il a milité au sein du PPA (refondé en 1947 sous le nom de Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques) jusqu'à 1951. Son engagement s'est accompagné avec son exercice de plusieurs activités parmi lesquelles Zoheir Bessa cite: receveur de car, aide-comptable, ouvrier du bâtiment. Le mouvement patriotique lui a confié deux luttes/responsabilités, il est tantôt permanent syndical, tantôt permanent du PPA.

En France, il était le représentant des travailleurs algériens immigrés au sein de la direction de la CGT. Bessa confirme qu'il a assumé cette responsabilité au sein du syndicat français (CGT) car il est le seul à admettre dans ses instances de décision, des travailleurs algériens. C'est aussi le seul syndicat à accepter, en signe de solidarité internationaliste effective dans le combat anticolonialiste, que ce représentant soit désigné par l'organisation patriotique la plus représentative. Ce parcours a fait de Benzine un militant fervent qui est conscient de toutes les conséquences des oppressions coloniales en Algérie et en dehors, son combat va dépasser les limites de la colonisation française pour aller à la recherche d'une liberté planétaire pour l'abolition de l'exploitation capitaliste. Zoheir Bessa nous explique aussi la lutte de Benzine il dit :

" Il ne séparera jamais la lutte de libération nationale de la lutte pour l'émancipation des travailleurs et de l'affranchissement de la paysannerie pauvre algérienne non seulement de l'emprise du gros colon européen mais aussi de son asservissement par les féodaux algériens [...]"

¹⁰³ BESSA, Zoheir, *Aperçu biographique d'Abdelhamid Benzine* .Consulté en ligne sur http://www.alger-republicain.com/IMG/pdf/Abdelhamid_Benzine_-_Apercu_biographique-2.pdf le 25 Mars 2015

l'indépendance devra libérer les masses de la servitude, de la misère et de l'exploitation."¹⁰⁴

Benzine voyait que le combat pour l'indépendance: " *ne se limitera pas à chasser les colons européens Borgeaud ou Froger pour simplement les remplacer par des Algériens.*"¹⁰⁵ Benzine était vraiment conscient de la valeur de la liberté, vu son enfermement déchirant:

*"Dans les Aurès, il est venu rejoindre le maquis en décembre après que Chihani Bachir le lui ait demandé, rencontre à proximité de Lambèse, un chef de section qui se souvient de l'avoir vu dans des meetings en 48. Celui-ci lui conseilla alors de repartir sur Alger car la situation allait être très difficile pour lui."*¹⁰⁶

En novembre 1956, il a été blessé et a subi un enfermement carcéral après un accrochage avec l'armée coloniale. Il a été condamné par le tribunal militaire d'Oran à 20 ans de travaux forcés. Il passe 6 ans dans ce combat armé tout en connaissant plusieurs prisons dans différentes villes : Tlemcen, Oran, Lambèse. Son livre "*Lambèse*" est un document historique de témoignage dans lequel il relate l'héroïsme remarquable du peuple algérien, face aux conditions misérables de la détention et le comportement sauvage des gardiens et soldats français sadiques.

Abdelhamid Benzine a écrit "*Le camp*" pour décrire la soldatesque coloniale qui utilise toutes les formes de monstruosité pour faire payer aux combattants algériens leur volonté de se libérer du colonialisme. Dans "*Le camp*" son témoignage véridique dévoile les horreurs et les crimes des légionnaires français. Bessa confirme que : "*Ces crimes ne sont pas le produit de quelques instincts sauvages de l'homme en général. Ils sont l'expression des tendances inhérentes aux méthodes d'extension de l'exploitation et de l'oppression capitalistes dans le monde.*"¹⁰⁷

Henri Alleg dit à propos du témoignage de Benzine qu'il a:

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ ALLEG, Henri. *La guerre d'Algérie. L'Humanité*. Tome 2 - p.114

¹⁰⁷ BESSA, Zoheir, *Aperçu biographique d'Abdelhamid Benzine*, Op.cit.

"l'accent vrai et la profonde humanité de ce document exceptionnel n'en font pas la seule valeur. Il est avant tout un acte d'accusation contre ceux qui légalisent les pires atrocités à l'égard des combattants algériens alors même qu'ils n'ont à la bouche que des mots de "paix", "d'Algérie algérienne" et de fraternité"....(Le Camp p, 9)

Benzine fut combattant insurgé que l'entrée au bagné n'a pas pu briser alors, l'administration coloniale l'envoie dans le camp spécial de Boghari, Sadeq Hadjerès dans la deuxième préface du roman *"Le Camp"* nous explique pourquoi on lui change le camp d'internement:

Contraintes par les luttes de notre peuple de reconnaître son statut de prisonnier de guerre, les autorités coloniales ne le libèrent pas de Lambèse que pour le livrer à la racaille bestiale des anciens nazis récupérés par la "Légion étrangère" française et gardiens du camp d'internement spécial de Boghari.(Ibid. p,13)

Dans ce camp infernal *"sévisaient des résidus nazis que l'armée française avait recyclés pour leur art de faire souffrir à petit feu les prisonniers pris les armes à la main (PAM) avant de les exécuter froidement"*¹⁰⁸ disait Bessa. Dans ce camp les officiers français reconnaissaient que Benzine est l'homme cultivé que le sadisme des "kapos" n'avait pas réussi à faire plier.

Zoheir Bessa nous raconte comment Benzine et ses compagnons ont pu échapper à la mort dans ce bagné qui était le lieu de la production de son témoignage *"Le camp"*. Benzine raconte l'abomination de la colonisation française face à la résistance algérienne à travers sa propre histoire et celles de ses compagnons qui ont subi, dans ce lieu minable, les pires conditions et humiliations, dans un climat de terreur permanent. Le pire à découvrir dans ce témoignage c'est le comportement des bourreaux nazis suppliciant les combattants algériens. L'atrocité de la colonisation française s'est renforcée

¹⁰⁸ Ibid.

avec ces soldats non français:

" ... Est-il d'autres endroits au monde où des nazis peuvent faire crier " Vive Hitler! Vive Eichmann!" Même dans l'armée d'Adenauer, les anciens de la Wehrmacht ne l'osent pas, mais cela leur est permis dans les camps d'Algérie. Les voici, la schlague à la main, montrant volontiers leurs vieux insignes SS et servant avec la même ardeur la " souveraineté française" qu'autre fois le IIIe Reich. (Le Camp p, 10)

Alleg continue d'expliquer les stratégies oppressives psychotiques héritées de l'Allemagne et dit :

Les méthodes sont les mêmes aussi. A peine si elles ont eu besoin d'être retouchée par le service psychologique de l'Armée. " Des allemands, nazis, anciens de la Gestapo, anciens occupants de la France, nous apprenaient à nous, les arriérés, les rebelles, à être Français, à aimer la France!", note avec ironie l'auteur. Mais il n'y a pas de nazis allemands, certains Français les égalent ou même les surpassent en cruauté tant il est vrai que sauvagerie raciste n'a pas de patrie. Les mercenaires sont là comme des fauves autour d'une même proie" avec rien d'autre à faire que d'inventer des manières originales de faire souffrir"[...] Y a-t-il illustration plus probante que celle que nous apporte ce livre de la liaison intime du colonialisme et du fascisme? Ils sont comme les deux branches d'une même plante vénéneuse dont les noms varient suivant les latitudes. La paix seulement peut mettre un terme à cette croissance monstrueuse, en finir en même temps avec les atrocités coloniales et les ambitions des fascistes anciens et nouveaux. (Ibid. p, 10)

Benzine a pu parvenir son témoignage en France et le communiste André Wurmser le fit connaître dans "*Lettres françaises*", c'est grâce à la campagne d'information immédiatement engagée que Benzine et ses compagnons échappèrent à la mort¹⁰⁹. Le cessez-le-feu est proclamé le 19 mars 1962. Mais il ne sera libéré qu'en juin, quelques jours seulement avant l'indépendance.

III-4-1-1- L'enfermement dans "*Le camp*"

Dans "*Le camp*" le témoignage se fait d'une manière qui suscite l'empathie, tout colonisé ou ex colonisé va se reconnaître victime (enfermée) du bourreau. Dans cette œuvre il y a plusieurs niveaux d'enfermement et de liberté , il y a d'abord enfermement idéologique qui couvre toute l'œuvre à partir du titre , ça raconte cet enfermement , cette privation du peuple algérien de tous ses droits et surtout celui le plus légitime: la liberté.

¹⁰⁹ *Idem.*

Franz Fanon exprime la stratégie d'enfermement des peuples colonisés et comment le protectorat a fait en sorte que les stratégies de peur de l'inconnu veillent sur l'enfermement et sur le blocage des peuples. Michel Foucault explique ce phénomène de sa manière, il montre qu'il suffit de surveiller l'être à tout moment et il ne va plus se sentir libre et c'est une stratégie qui a toujours existé dans l'armée française.

Franz Fanon montre aussi comment ceux qui habitaient les villes pendant la guerre de libération étaient terrorisés, ils avaient leurs propres habitations (villages nègres), Fanon décrit les hôpitaux psychiatriques qui n'étaient qu'une forme d'enfermement appliquée sur les intellectuels algériens insurgés et de là on peut comprendre d'où vient ce déclenchement de la guerre du 1^{er} novembre 1954, c'était dans les villages des Aurès, la Kabylie et d'autres car ces régions ne subissaient pas les mêmes stratégies d'enfermement, c'était après le déclenchement de la guerre que la France a compris que la liberté se respire et ça se réclame avant la nourriture avant même la vie.

Michel Foucault montre dans son livre "Surveiller et punir" que surveiller l'être pendant une longue période d'enfermement peut créer chez ce dernier un sentiment d'insécurité qui peut influencer sa vision des choses et il va créer en lui une peur (phobie) qui se manifeste à travers sa réclusion et au lieu de chercher sa liberté, l'être va penser à la manière avec laquelle il va se défendre c'est ainsi la stratégie de la non violence qui a été employée pendant la colonisation.

III-4-2-L'enfermement de Malika Mokkedem à travers son écriture

*" Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse. J'en aurais crevé si je n'avais pas écrit. Sans ces salves de mots, la violence du pays, le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée. Les intégristes menacent de faire périr par le sabre ceux qui pêchent par la plume. Je fais partie de ceux qui cloués à une page ou un écran, répondent par des diatribes au délabrement de la vie, aux folies de couteaux, aux transes des kalachnikovs."
Malika Mokeddem, "La Transe des insoumis".*

Malika Mokeddem est née le 5 octobre 1949 à Kenadsa, ce petit village saharien se situe à la frontière entre l'Algérie et le Maroc, un ksar atypique qui a fait la renommée du village, des falaises rocheuses, traversées par des dunes de sable, des ergs et des regs, des palmeraies qui s'étirent le long de l'Oued, tels sont les éléments qui ont nourri son enfance et son imaginaire et qui construisent le décor de son univers romanesque. Cette nomade fille d'un jardinier est l'aînée de dix frères et sœurs, commence ses études primaires dans son village natal, puis va au lycée à Béchar, à quelques kilomètres de chez elle. Elle a étudié la médecine à Oran puis elle l'a terminée à Montpellier, où elle arrache un diplôme en néphrologie. En 1989, elle s'installe comme médecin néphrologue à Montpellier où elle habite toujours, partageant son temps entre la pratique clinique et l'écriture.

Malika a quitté son pays natal l'Algérie et les siens, car elle ressentait toujours son étrangeté parmi eux car, en étant nomade, errer fait partie de son mode de vie, mais la société algérienne ne peut le tolérer pour une femme. Dans toutes les œuvres de Malika les espaces vastes, pluriels et ambivalents demeurent personnifiés et sont à la fois le lieu de l'espoir et celui de la blessure comme le souligne la narratrice dans *"Des Rêves et des assassins"* : *"Mer et désert, je m'y perds. Les fonds et les confonds en une même image, la blessure lumineuse de ma liberté"*(p.90). En étant Nomade, le désert qui offre des possibilités de liberté pour l'homme lui semble une grande prison qui est comparable à la vie d'une femme enfermée comme le cas de son personnage Leïla dans *"Les Hommes qui marchent"* qui s'est identifiée au sahara elle : *"[...] était endurcie, aride, comme la montagne quand la perte de sa végétation la laissait toute de roc. Aridité autour d'elle et en elle. Une aridité si intense qu'elle s'enflammait, et brûlait en elle le désert de sa vie"* (p.58). Ce passage renvoie en réalité au manque d'affection qu'elle avait subi dans son enfance, cette aridité qui l'habite et l'entoure n'est autre que se vide qui enrobe l'identité féminine à cette époque. Toutes les figures féminines dans l'univers romanesque mokeddemien semblent en perpétuel déplacement, évitent toutes

limites pour cultiver "l'entre-deux", un tiers lieu qui leur offre une liberté provisoire. Cet interstice constitue aussi l'espace qui permet à Malika Mokkedem de revendiquer son droit à la différence et à la liberté. Ce tiers espace est sa production littéraire romanesque qui se situe entre la langue française et sa culture arabo-algérienne nomade et qui, en se trouvant entre les deux, ne fait partie à aucune d'elles. Toutes les femmes qui habitent les romans de Mokkedem sont des nomades insurgées comme elle: *"des rebelles de toujours qui jamais n'adhèrent à aucun système établi"* (*"Les Hommes qui marchent"*, p. 70). Nous pouvons citer Leïla dans *"Les hommes qui marchent"*, Yasmine dans *"Le siècle des sauterelles"*, Kenza dans *"Des rêves et des assassins"*, Sultana et Dalila dans *"L'Interdite"*, Nour dans *"La Nuit de la lézarde"*, Nora dans *"N'zid"*, la narratrice dans *"La Transe des insoumis"* et Selma dans *"Je dois tout à ton oubli"*, qui sont toutes des nomades, mais surtout des figures rebelles. Toutes ces femmes personnages fictifs sont des copies de notre auteure, elle les a créées puis enfermées dans sa production romanesque pour pouvoir se libérer à travers leur quête. Nous pouvons constater une certaine scripto-thérapie qui se dégage de l'acte d'écrire qui semble prendre la forme d'une errance qui forme un leitmotiv captivant dû à ces nomades, qui divaguent par la force de l'écriture :

« [t]antôt il s'agit de nomades dont le mode de vie traditionnel est menacé, d'individus ayant décidé de quitter la tribu de leur plein gré, de nomades sédentarisés recherchant le mode de vie de leurs ancêtres ; tantôt ce sont des sédentaires en rupture avec leur mode de vie »¹¹⁰.

Beaucoup de recherches académiques confirment que Mokkedem utilise les espaces vastes comme arrière plan de ses écrits pour se libérer, nous estimons que son origine nomade impose ce choix car le désert demeure un lieu suffocant et menaçant pour une femme, et sa grandeur reflète le joug des limites imposées par la culture arabo-musulmane et les traditions qui imposent l'enfermement et l'oppression de la femme, dans ce cas toute l'œuvre de Mokkedem s'inscrit dans l'enfermement d'une nomade comme le dit

¹¹⁰ BOUVET, Rachel. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal : XYZ, 2006. p.81.

clairement Nour (la narratrice dans "La Nuit de la lézarde"): " le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée" ("La Nuit de la lézarde", p.162). Dans "Des rêves et des assassins" la narratrice Kenza utilise le mot désert pour parler de la mort, elle dit :

" Là-bas, les étés mordent sur les hivers et, en quelques furies de vent de sable, assassinent toute velléité de printemps. Là-bas, chaque été est une mort par calcination. Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre. Seules les dattes semblent aimer ça. Elles se dorment et luisent par grappes de petits soleils qui narguent les enfants. Longtemps. Enfin, s'ambrent, mûrissent et tombent." ("Des Rêves et des assassins" p,20).

Le désert est l'espace d'enfermement de l'auteure dans lequel elle libère ses personnages féminins, cette relation ambivalente avec cet espace met en exergue sa quête de liberté à travers la quête identitaire de ces femmes. Le thème de l'errance dans l'œuvre de Mokeddem devient une référence symbolique de l'enfermement de femmes qui renferme à son tour le lecteur pour qu'il prenne position vis-à-vis à leur cause.

Il faut préciser que Malika a changé de stratégies scripturales, dans ses premiers écrits elle s'est intéressée aux thèmes en relation avec la mémoire, l'oralité et de la quête identitaire tout en évoquant l'errance dans tous ses états à travers les espaces désertiques exiliques. Ensuite elle s'est attaquée à l'écriture de l'urgence, un cri de détresse contre la violence intégriste qui a ravagé l'Algérie pendant les années 90.

Son roman "L'interdite" demeure le fruit de cette volonté de témoigner, après avoir été menacée par des groupes intégristes.

III-4-2-1-L'écriture de l'Histoire dans "L'interdite"

Écrire, noircir le blanc cadavérique du papier, c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver par dessus le trouble et le désarroi, un pointillé d'espoir¹¹¹.

J'ai toujours été du dehors. Le désenchantement m'a remise au ban de l'amour. L'exil, c'est ça. Il a commencé là-bas. Depuis toute petite, l'inégalité de l'affection des

¹¹¹ MOKEDDEM, Malika. « De la lecture à l'écriture, résistance ou survie ? ». Journal "Alger Républicain", Alger, du 11 avril 1994.

parents (...) entre filles et garçons. L'amplification de cette iniquité par la société entière, sa ratification par un État (...). Ma rébellion contre cet enchaînement d'injustices a fait de moi une femme des écarts, des confins. (Mokeddem, "Mes hommes" p.84)

Après l'annulation des élections en 1991, l'Algérie a connu une montée du fondamentalisme islamique, qui a donné lieu à des actes de brutalité, de violence, d'enlèvements, de viols et de génocide et cela pendant de longues années. Les écrivains, les journalistes comme les autres intellectuels étaient aussi victimes, ils ont eux aussi été persécutés, menacés, voire assassinés par ces intégristes.

Beaucoup d'auteurs ont été obligés de s'exiler pour échapper à la mort et c'est le cas Malika Mokeddem. Dans ce contexte affreux écrire est devenu un acte dangereux, dont le prix à payer était parfois la vie de l'auteur. Mokeddem décrit ce qui l'a poussée à écrire ainsi :

Moi j'ai été tout de même happée par ce qui se passait en Algérie, meurtrie au plus profond de moi et donc c'est comme si j'ai éprouvé le besoin de répondre à une infamie. C'est ce que je me disais à ce moment là : « Eux ils ont des mitraillettes, nous on a des mots ». C'était la seule façon de répondre, de réagir.¹¹²

"L'interdite" a été publié en 1993, au cœur de l'horreur, dénonce avec ardeur, la barbarie infligée par les intégristes islamistes contre les le peuple algérien. Le besoin pressant de témoigner et de revendiquer contre cette monstruosité destructrice a incité Mokeddem à écrire ce roman dans 10 mois tout en risquant sa vie. La spécificité de ce roman demeure sa finalité mémorielle de l'urgence. C'est un roman qui se situe entre la fiction et le témoignage. Cet amalgame du fictionnel et du factuel illustre que le témoignage fictionnel est la meilleure manière d'écrire l'horreur étant donné qu'elle ne puisse en témoigner réellement à cause de son exil: Sultana femme médecin comme elle, décide de rentrer dans son village natal, Aïn Neklah, pour participer aux funérailles de Yacine, son ancien amant, mort la veille de son arrivée en

¹¹² NAJIB, Redouane, BENAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ Robert, (dir.) *Malika Mokeddem*. Paris L'Harmattan, 2003.p. 311

Algérie. Elle prend ensuite la décision d'y rester et de travailler comme à la place de Yacine. Pendant cette période Sultana va subir plusieurs types d'harcèlement dus aux attitudes des villageois intégristes/conservateurs qu'elle rencontre. Vincent, l'autre personnage principal de *"L'interdite"*, quitte la France pour venir en Algérie afin de connaître le pays d'où vient la femme morte donatrice du rein qu'on lui a greffé. La beauté des paysages sahariens envoûte Vincent avant qu'il tombe amoureux de Sultana.

Vincent décrit sa première découverte des paysages algériens :

Dans le clair-obscur, les palmiers se dressent, les sables ondulent. Courbes et rectitudes entre lesquelles s'attarde un reste de nuit. Ce tableau, tout en demi-teintes songeuses, chasse mon appréhension. Durant un moment, je me perds dans sa contemplation. ("L'interdite" p,28).

La plume de Malika qui a décrit l'Algérie à travers le regard de Vincent intervient dans l'œuvre à travers le "je" de Sultana pour critiquer, elle s'attaque à tous les fondements socioreligieux, elle dit:

"Ce harcèlement me crispe. Je ne vois plus le désert. Je reporte mes yeux sur l'homme. Maintenant je crois le reconnaître. Une des grimaces anonymes de la horde qui me persécutait. Un des visages de la haine" (L'interdite" p, 14).

Dès les premières pages du roman, Sultana dépeint le contexte d'une monstrueuse violence qui s'exerce contre les plus faibles individus. Une atrocité qui provient d'une attitude atavique des garçons envers les filles, son souvenir d'une enfance saccagée due à leurs comportements sauvages ne cesse de lui faire peur:

"Je n'ai pas oublié que les garçons de mon pays avaient une enfance malade, gangrenée. Je n'ai pas oublié leurs voix claires qui ne tintent que d'obscénités. Je n'ai pas oublié que, dès leur plus jeune âge, l'autre sexe est déjà un fantôme dans leurs envies, une menace confuse. Je n'ai pas oublié leurs yeux sérapiques, quand leur bouche en coeur débite les pires insanités. Je n'ai pas oublié qu'ils rouent de coups les chiens, qu'ils jettent la pierre et l'injure aux filles et aux femmes qui passent. Je n'ai pas oublié qu'ils agressent, faute d'avoir appris la caresse, fut elle celle du regard, faute d'avoir appris à aimer. Je n'ai pas oublié." (Ibid. p, 15)

Sultana ne cesse de critiquer le système répressif en Algérie mais elle dresse la parole au peuple dans une stratégie énonciative à dimension tautologique:

Nous n'avons cessé de tuer l'Algérie à petit feu, femme par femme. Les étudiants mâles de ma génération ont participé au carnage. Nous nous sommes d'abord fourvoyés dans le mensonge et l'imposture. Faux, nos vêtements Mao et nos gargarismes révolutionnaires ! Nos études terminées, nous les avons remisées, jetées aux mites avec nos légendes de chiffon. Nous avons abandonné celles qui avaient eu l'imprudence, le malheur de nous aimer à l'université (Ibid. p, 51).

Les propos de Sultana semblent calculés dans un jeu énonciatif dans lequel elle attribue ce qu'elle ressent à l'autre pour pouvoir échapper aux questions harcelantes du chauffeur. Son silence demeure un long discours :

Même ton silence est calculé, calibré. Un comportement d'Occidentale ! Tu ne sais pas parler comme les vrais Algériens. Nous, on parle pour ne rien dire, on déblatère pour tuer le temps, essayer d'échapper à l'ennui. Pour toi, l'ennui est ailleurs. L'ennui, c'est les autres. Tu as des silences suffisants, des silences de nantie. Des silences pleins de livres, de films, de pensées intelligentes, d'opulence, d'égoïsme... Nous, nos rêves affamés nous creusent (Ibid. p,49).

Mokeddem n'hésite pas à désacraliser les propos du Prophète pour scandaliser les terroristes: « *Ces bêtises de hadith qui veut te faire vivre comme elles vivaient les femmes et la fille de Mohamed, le prophète. [...] Mais si tu refuses de suivre ce chemin, on te promet tous les enfers* » (Ibid. p,91).

Les intégristes sont décrits de manière caricaturale et grossière, c'est le cas du chauffeur : « *À présent, le rétroviseur me renvoie un regard de cinglé. C'est alors seulement que je découvre la barbe qui charbonne son visage.* » (Ibid. p, 17). Plus loin elle rajoute: « *[s]a 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* » (Ibid. p,19), par contre ceux qui partagent l'esprit libéral de Mokeddem sont décrits autrement .

Le roman "*L'interdite*" s'inscrit dans une écriture de l'Histoire qui se fait avec une prise de position acharnée de la part de l'auteure contre l'intégrisme, tout en politisant le quotidien de ses personnages pour rapprocher son témoignage fictif de la réalité.

Dans ce roman nous assistons au chevauchement de deux histoires et de deux types de voix: l'histoire fictive de Sultana et les autres personnages et l'Histoire collective de l'Algérie. Les voix sont mêlées car la voix narrative de

Mokeddem devient celle de la collectivité quand il s'agit de se rebeller contre les conditions misérables des enfermements idéologiques imposés.

De tout ce qui précède, nous avons constaté que cette écriture historique de Mokeddem est venue d'un besoin de témoigner contre l'horreur de l'intégrisme. L'auteure et les intellectuels algériens de l'époque, ont été privés de leur liberté d'expression. Un autre enfermement qui se rajoute à celui de l'auteure en tant que femme nomade.

III-4-3-L'enfermement de Tahar Ben Jelloun

Quand j'ai commencé à écrire, il m'est venu impulsivement et tout naturellement d'écrire en français ... je me sens plus libre quand j'écris en français. (...) L'arabe est ma femme et le français est ma maîtresse; je me suis avéré infidèle aux deux.¹¹³

Il faut mentionner dès le départ que Ben Jelloun¹¹⁴ comme Chraïbi demeurent la source de leurs informations biographiques et cela donne une autre ressemblance à ces deux auteurs à part le fait d'être Marocains d'origine.

Tahar Ben Jelloun est né à Fès en 1944. Il a fait ses études d'abord à l'école primaire bilingue arabo-française, et ensuite au lycée français de Tanger. Lors de ses études de philosophie à Rabat, Tahar Ben Jelloun connaît le début d'une répression estudiantine. En 1965, beaucoup d'étudiants se manifestent dans les grandes villes du Maroc, mais les autorités réprouvent, et le jeune homme est accusé d'avoir organisé les émeutes. Il est envoyé avec 94 autres de ses camarades en camp disciplinaire de l'armée en 1966. Il n'est libéré qu'en janvier 1968 et reprend ses études. Cette expérience du camp disciplinaire l'a conduit à écrire le poème "*La Planète des singes*", publié dans la revue *Souffles* puis elle a nourri ses récits "*L'Écrivain public*" (1983) et "*Cette aveuglante absence de lumière*". Il dit à ce propos : "*Mes premières phrases ont surgi d'une blessure. [...] J'écrivis L'Aube des dalles dans la fièvre du*

¹¹³ BEN JELLOUN, Tahar: *L'Hospitalité française: Racisme et Immigration maghrébine*, Seuil, Paris, 1983 p. 30.

¹¹⁴ Nous avons constitué les éléments biographiques de Tahar Ben Jelloun à partir des informations qu'il avait mises en ligne sur son site officiel : Site officiel de l'écrivain Tahar Ben Jelloun www.taharbenjelloun.org/accueil.php, [en ligne], consulté le 10 janvier 2014

*corps oppressé" – avoue-t-il dans son essai autobiographique" L'Écrivain public"*¹¹⁵ .

Ensuite il devient professeur de philosophie dans les lycées au Maroc. Il dût quitter son pays en 1971 quand fut annoncée l'arabisation des études pour lesquelles il n'était pas formé. Collaborateur du journal « Le Monde » à partir de 1972, il obtient un doctorat de psychiatrie sociale en 1975, expérience qui donna lieu à son roman « *La réclusion solitaire* » (1976).

Son écriture est qualifiée d'hybride, postcoloniale et de polymorphe et cela est dû à sa manière de revendication et sa remise en question de la réalité sociale corrosive due au néocolonialisme issu des nouvelles démocraties d'après l'indépendance. Son roman "*L'enfant de sable*" était un paradigme de l'écriture postcoloniale qui est faite d'un brassage de techniques narratives en intégrant des aspects ludiques et en déconstruisant la norme des anciennes formes littéraires, ainsi que l'intégration de l'oralité pour authentifier et créer un réalisme magique spécifique à l'hybridité maghrébine.

Benjelloun en étant immigré marocain a dû faire face à une quête d'identité, et à la solitude pendant les premières années de son exil volontaire en France. Il a subi un enfermement carcéral dans son pays puis un autre exilique à l'étranger, cela renforce son sentiment d'étrangeté et l'enferme en lui-même. Son écriture dénonce tous les enfermements imposés à l'être maghrébin.

III-4-3-1-L'enfermement narratif dans "*L'enfant de sable*"

*Je crois à l'histoire du double: ainsi je serais habité par quelqu'un d'autre – pas forcément sympathique – dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit*¹¹⁶

Nous nous sommes interrogées sur le rôle de l'enfermement dans la construction de la liberté, cette dernière ne peut se concevoir qu'à travers les limites car notre liberté se termine là où commence celle d'autrui.

¹¹⁵ BEN JELLOUN, Tahar . *L'Écrivain public*. Paris: Seuil,1983, p.109

¹¹⁶ *Ibid.* p.128

Dans "*L'enfant de sable*" on peut concevoir dès le début du roman que le cheminement labyrinthique de l'histoire n'est en quelque sorte que ces questionnements sur les états de personnes (archétypes) les acteurs sociaux probables pour le statut féminin au Maroc, chaque personnage vit son propre enfermement, il y a d'abord le narrateur principal qui s'enferme dans le journal intime et qui va se libérer à travers les autres versions, le journal intime d'Ahmed/Zahra renferme son histoire qui se cherche à se libérer, mais en s'effaçant ça se libère en s'ouvrant sur d'autres destins. Les personnages qui entouraient aussi, chacun vit son propre enfermement, il y a d'abord les sœurs, la mère, en tant que femmes dans la société patriarcale mais aussi le père qui lui aussi, pour gagner son statut favorable était obligé de se libérer des préjugés et de changer sa destinée de père de filles en enfermant sa 8^{ème} fille dans une identité masculine, ce simulacre fait soigneusement pour plaire au regard de l'Autre, tel est le sort d'Ahmed/Zahra, l'enfermement qu'il a subi était le prix de la liberté de son père qui en ayant un héritier a échappé à l'enfermement dans les représentations socioreligieuses.

III-4-4-L'enfermement d'Assia Djébar:

Née en 1936 à Cherchell, Fatima-Zohra Imalayen fait ses études à Alger puis au lycée Fénelon à Paris en 1954, elle était la première Algérienne admise à l'École normale supérieure de Sèvres en 1955. Après l'obtention d'une licence en Histoire en Tunisie en 1962, elle enseigne quelques années en Algérie puis elle se consacre entièrement à l'écriture. Avec son premier roman "*La Soif*" en 1957, elle se donne un pseudonyme et devient Assia Djébar, qui lui servira de masque pour pouvoir cacher son identité dans une société qui n'apprécie pas ce genre de dévoilement qui expose la vie intime de la personne ainsi que celle de son entourage.

Assia Djébar a placé, les femmes et leur condition au centre de son engagement scriptural, et cela pendant plus de cinq décennies elle a fait de leur voix aphonique un palimpseste romanesque qui retrace leur enfermement

sur une longue période. Son écriture représente la concrétisation de l'éclatement du genre romanesque, car en étant historienne elle ne peut délimiter son discours sur l'Histoire dans un contexte autarcique qui exige une seule version, souvent, faussée de la réalité. Cela fait de son écriture, une manière inédite de réécrire l'Histoire, tout en ayant le génie fictionnel mêlé avec l'autobiographie. Depuis les années 90, son style devient plus brûlant à cause de l'excès de violence qui a ravagé l'Algérie de l'époque avec la montée de l'intégrisme islamiste. Cela avait justifié la dominance de la dimension historiographique dans sa production romanesque et a fait d'elle une production singulière inégalée. Assia Djébar conçoit son style comme étant une perspective innovatrice dans l'appréhension de l'Histoire et de la littérature car son œuvre amalgame la poéticité de la littérature avec l'historicité, donc le résultat ne peut qu'être une représentation concomitante de la réalité qui englobe l'individu maghrébin dans tous ses états, son histoire individuelle va se contenir dans l'histoire collective pour construire une version d'histoire nationale. Avec son recours à ces histoires personnelles en donnant la voix aux femmes, Assia Djébar se libère de son enfermement de femme et fait entendre sa voix par le biais de sa plume. Cixous dit à ce propos: *"C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole c'est-à-dire le silence"*¹¹⁷. Il faut préciser que l'Histoire habite tous les écrits de Djébar, tout en intégrant un métalangage qui entremêle de manière subtile le fictionnel et le factuel, et c'est le cas de *"Vaste est la prison"*. Comme nous l'avons déjà dit: c'est selon l'enfermement de l'auteur que se retrace sa stratégie scripturale libératrice, Djébar dans ses début s'est intéressée à l'exploration de la psychologie de ses personnages et de leur quête identitaire, c'était sa manière d'échapper son enfermement en tant que femme. Son Roman *"Les Enfants du nouveau monde"* paru en 1962 marque la fin de cette tendance et le début d'une écriture

¹¹⁷ CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse*, Arc, n°61, p. 43.

engagée liée à l'antagonisme postcolonial et le statut de la femme et son rôle avant et après la libération de l'Algérie. Elle avait aussi introduit des figures historiques oubliées par le discours historiographique.

L'écriture djebarienne a essayé de libérer la réalité en écrivant des témoignages poignants sur la décennie noire tout en mélangeant le factuel et le fictionnel pour pouvoir affronter les atrocités inouïes et indicibles, la fiction lui a comblé les déficits de la mémoire /oubli ainsi les blancs que l'Histoire officielle ne peut ou ne veut pas divulguer. Cela nous mène à dire que son enfermement idéologique exilique lui a imposé d'écrire de la sorte pour pouvoir en témoigner sans être accusée et cela nous renvoie à l'originalité de cette auteure qui rapproche les disciplines et les genres où se mêlent discours littéraire, historique, cinématographique, testimonial ou ethnographique. Tous ces genres cohabitent dans l'œuvre de Djebbar pour créer un univers romanesque hybride qui habite le tiers lieu entre le factuel et le fictif.

En recourant aux documents historiques, Djebbar s'impose en tant qu'historienne, mais l'aspect subjectif demeure présent car elle doit nécessairement sélectionner certains événements plutôt que d'autres, en fonction de sa narration.

L'enfermement réel qui a poussé Djebbar à écrire "*Vaste est la prison*" était l'assassinat de son ami et parent Abdel Kader Alloula ¹¹⁸, Djebbar a dit à ce propos:

" Ce roman a été ma confrontation avec ce risque de destruction de l'Algérie, avec cet éclatement d'un pays. C'est ce que j'ai ressenti au plus vif déjà depuis évidemment 92. En 93, j'ai écrit le texte "Le Blanc en Algérie" et j'ai fait des interventions souvent ponctuelles"¹¹⁹.

Cet assassinat était le déclic d'écriture mais sa souffrance a commencé bien avant avec la violence perpétrée en Algérie par le mouvement fondamentaliste

¹¹⁸ Un homme de théâtre, dramaturge et comédien algérien.

¹¹⁹DJEBBAR, Assia, *A l'écoute des frémissements de son siècle*, In Le quotidien L'expression, En ligne <http://www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/230454.html>. Consulté le Samedi 28 Novembre 2015

islamique, le Front Islamique du Salut FIS. Dans une interview avec Lise Gauvin, Djébar définit les raisons qui l'ont poussée à écrire ce roman:

"La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang. [...] or le départ du livre était occasionné par la mort de quelqu'un de proche, inscrite au présent, une mort violente, un assassinat. Les dernières cinquante pages de ce roman portent sur cette interrogation à savoir si, écrivant en berbère ou en arabe, je pouvais davantage rendre compte de la violence, si je pouvais l'inscrire. Je ne parle pas des commentaires, je ne parle pas de l'explication, je parle du sang. [...] Comment en rendre compte? [...] Jusqu'à la fin de ce livre, j'ai vécu une interrogation que je dirais éthique".¹²⁰

L'écriture de Djébar s'est influencée de sa réalité, son œuvre est une référence historique et des histoires des femmes algériennes et par cela nous pouvons affirmer que son autobiographie relève tout à fait de la fiction. Selon les procédés littéraires utilisés nous pouvons estimer que l'écriture de Djébar, dans les trois premiers volumes du quatuor, se situe dans le tiers lieu entre la fiction et l'autobiographie et cela peut se concevoir comme étant un éclatement des genres, Ruhe décrit cette écriture comme: *"un modèle de l'écriture autobiographique actuelle"*¹²¹. Il rajoute que c'est *"la juxtaposition de deux écritures différentes [...] des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond des documents historiques (d'Histoires et d'histoires)"*¹²².

Le roman *"Vaste est la prison"* d'Assia Djébar est construit de manière éparse qui distribue les rôles aux femmes avec un rythme narratif éclaté dans l'espace/temps. Djébar joue sur les limites des chronotopes¹²³ pour diversifier les interprétations des lecteurs en assurant une activité à ces femmes qui sauvegardent et transmettent le patrimoine culturel d'une génération à une

¹²⁰ GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretien*. Paris: Karthala, 1997.p33

¹²¹ DJEBAR, Assia, *«Violence de l'autobiographie», Postcolonialisme & Autobiographie, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe*, Amsterdam-Atlanta GA : Rodopi B.V., 1998, p. 161.

¹²² *Ibid*, p.162

¹²³ Pour Bakhtine le chronotope est la matrice où les principales séquences temporelles et spatiales d'un roman se croisent dans l'univers romanesque. Dans *"Vaste est la prison"* les chnoptopes sont comme suit: Dans la première partie du roman: chronotope psychosocial qui expose un mariage en échec. La deuxième partie: chronotope historique et linguistique qui relate l'Histoire de l'Algérie en évoquant la polyglossie antique, pré-romaine. La troisième partie: chronotope colonial et familial de l'Algérie pendant le vingtième siècle, dans la quatrième partie c'est le chronotope de la décennie noire des années 1990 et son impact sur la stratégie scripturale d'Assia Djébar.

autre. Cette lecture tente de mettre en exergue toutes les voix/ voies féminines qui sont représentées dans des contextes spatiotemporels très différents mais qui se partagent cette ambivalence identitaire et linguistique.

Ce roman demeure un retour aux connaissances ancestrales, tout en utilisant un "je" qui paraît autobiographique car il est d'abord celui d'Isma, ce personnage féminin qui représente la voix de l'écrivain elle-même. Isma partage avec Assia Djebar les mêmes croyances concernant le legs maternel dans le contexte algérien stigmatisé par la colonisation française.

Enfin, nous pouvons dire que l'écriture djebarienne peut se concevoir comme étant une tentative de décolonisation de l'imaginaire collectif féminin.

III-4-5- L'enfermement de Driss Chraïbi: simulacre biographique

Les études faites sur Driss Chraïbi montrent qu'il est un écrivain qui a des repères biographiques mouvants et cela est dû à plusieurs raisons:

Premièrement: dans la période où il est né, on n'enregistrait pas encore les naissances au Maroc, ce qui fait la date officielle, qu'il avait fournie lui-même, était 15 Juillet 1926, mais d'autres sources confirment d'autres données¹²⁴.

Deuxièmement, l'auteur avait fourni des informations sur sa vie qui se contredisent, elles contiennent "un certain décalage entre l'oral et l'écrit"¹²⁵.

Ce décalage renvoie à son premier roman qui est "Le passé simple" qu'il a déclaré comme étant une autobiographie mais aussi classé *roman familial*¹²⁶ qui dissimule et métamorphose quelques réalités à propos de lui. Chraïbi est né à Mazagan et il a vécu, au début, à El-Jadida, petite ville près de Casablanca, au Maroc (pendant le protectorat français), dans une famille bourgeoise. Sa scolarité commence d'abord par trois années d'école coranique, puis dans une école privée (l'institut Guessous), à Rabat. Il s'installe après, avec sa famille à Casablanca, pour poursuivre ses études au Lycée Lyautey. Il

¹²⁴ Mai ou avril ou mars, et pour l'année cela peut varier de 1929 à 1931.

¹²⁵ CHRAÏBI, Driss, *Vu, lu, entendu. Mémoires*. Denoël. 1998

¹²⁶ Théorie élaborée par Freud et reprise par Marthe Robert 1972, *Roman des origines et origines du roman*. Grasset. Coll. *Tel*, Gallimard.

a obtenu son bac en 1946, et pour faire plaisir à son père il a commencé des études de médecine mais il les abandonne pour aller en France et étudier la chimie, il décroche son diplôme d'ingénieur à Paris. Par la suite, il a été orienté vers des études de neuropsychiatrie. Il est parti en France en 1946, c'étaient, pour lui, les premières années de la découverte du monde occidental. Son père lui a assuré l'habitat et il lui versa une pension mais il a arrêté son aide quand il a constaté que son fils ne travaille pas. À ce moment là, Driss Chraïbi était obligé d'exercer tous les métiers (tels que manœuvre, gardien etc) pour pouvoir subvenir ses besoins. Cette période est celle aussi dans laquelle il commence à écrire et toutes ses expériences vont être exploitées dans une partie de ses écrits. Driss Chraïbi était un grand voyageur (il a visité Canada, Italie, Allemagne et Grèce), et il a vécu deux années en Israël sous un nom juif d'emprunt¹²⁷. Il s'est marié avec la Française Catherine Birckel, avec qui il a eu ses cinq enfants. Il devient par la suite journaliste dans les magazines: *Demain*, *Démocratie Confluent*¹²⁸. Il a travaillé aussi pour la RTF, et il a assuré une émission pendant 30 ans. En 1954, il a publié "*Le Passé simple*" qui n'était en réalité que sa propre autobiographie qui scandalisait les rapports qu'entretenait son père avec les membres de sa famille, ce roman avait empoisonné sa relation avec son père qui décède en 1957 après avoir essayé de restaurer les liens avec son fils.

Driss Chraïbi, étant toujours choqué, n'a pas participé à l'inhumation et n'a pas accepté sa part d'héritage. Cet enterrement, dans lequel il était absent, était imaginé puis écrit dans son roman "*Succession ouverte*", c'était un roman polyphonique pour réconcilier avec son père car il ouvre un dialogue fictif avec lui. Driss l'a écrit en quelques mois après la mort de son père et il l'a publié en 1962. Ce roman fictif inverse la réalité et raconte le retour d'un fils à

¹²⁷ DEJEUX, Jean, *le signale dans Littérature maghrébine de langue française*. p278. Il nous renvoie à l'article "La statue" dans *La Nef*, n.19-29, septembre-décembre 1964 et à une mise au point parue dans la revue *Souffles* n.15, 1969.

¹²⁸ *Demain* : hebdomadaire de la Gauche Européenne. Directeur : Jacques Robin. Parution de 1955 à 1957. *Démocratie* : hebdomadaire, organe du P.D.I (parti démocratique de l'indépendance). Directeur : Cherkaoui. Parution de 1957 à 1958. *Confluent* : Revue culturelle de la coopération publique et privée. Directeur : Paul Buttin. Parution de 1956 à 1967.

la maison pour assister aux funérailles de son père. Dans cette histoire l'héritage, que Driss Chraïbi a refusé lors de la mort de son père, est, dans le roman, consciemment négligé par le père qui préfère laisser à son fils un héritage spirituel plus intéressant que la succession matérielle, à savoir la transmission de la philosophie.

Toutes les étapes de la vie de Chraïbi sont citées dans ses œuvres. Il s'est inspiré de sa vie, des lieux et des personnes qu'il a connues mais qui portent parfois des masques. Cela rejoint la conception que Raqbi de la littérature marocaine qui confirme que : *"la principale source d'inspiration de l'écrivain marocain se limite à sa propre vie, à sa personnalité et à son environnement"*¹²⁹.

III-5-Les types d'enfermement dans les romans du corpus

III-5-1- L'enfermement spatial

Nous avons choisi de nous focaliser sur un des aspects les plus majeurs de la littérature maghrébine qui n'a pas été étudié de manière systématique, il s'agit de l'enfermement physique mais surtout idéologique dans lequel se trouvent les protagonistes.

Captivité, réclusion, immobilité physique, réduction spatiale sont des constantes qui, depuis les premiers écrits maghrébins, vont avec l'assujettissement des individus à des rôles fixés. De plus l'espace dans lequel ils évoluent est petit, plus les personnages parlent ou se questionnent mentalement (l'altérité à soi et le moi étrange). Au point que nous pourrions affirmer qu'ils ont tous été forgés à l'image du sujet obsessionnel freudien. Mais parallèlement les personnages affabulent, là où la réalité les déçoit, ils en placent une autre (faire et recourir à l'oubli) qui est faite de leurs rêves et désirs. Or, cette nouvelle réalité fictive, comme ils ne la trouvent pas en eux-mêmes ils sont obligés de l'emprunter. Ainsi surgissent les constructions

¹²⁹ RAQBI, Ahmed, *La folie et le délire*. Thèse de 3ème cycle, Bordeaux.1988.

imaginaires (le Moi étrange et l'oubli) à partir de ce qu'ils considèrent comme étant prestigieux ou simplement plus piquant que leur propre existence.

Tout ce qui a l'air, au départ, d'être une source d'évasion se transforme vite en piège. Des masques, parfois des dédoublements, s'accrochent aux personnages et faussent leur langage et leurs gestes. Comme dans leur miroir ils se retrouvent d'autres aliénés, étrangers à eux mêmes. Ils répètent des paroles (entre dédoublement et folie) entendues et adoptent des gestes d'emprunt. Comme l'auteur lui-même, là aussi ils bricolent en raccrochant entre eux des fragments de discours qui ne leur appartiennent pas.

Cependant, quoique mystifiés au départ, la plupart des personnages ont subi une évolution caractérielle et linguistique qui les laissés en fin de parcours plus matures et plus conscient de leur identité et de leur condition. Et les romans même s'ils sont parfois subversifs et choquants demeurent sans fin tragique proprement dite ni même décevante. Le côté didactique indéniable de la production maghrébine suppose des fins ouvertes et des perspectives euphoriques comme "*Le camp*" de Benzine, sinon il y a l'aspect de la théâtralisation.

Dans les romans: "*L'interdite*", "*Vaste est la prison*", "*Le passé simple*", "*La nuit sacrée*" et "*L'enfant de sable*" où il y a le plus grand nombre de personnages et où ceux-ci se déplacent dans l'espace. Le décor cependant se réduit aux lieux : le village demeure la ville natale et la capitale se profile comme un rêve dans l'horizon d'attente des individus, puisque y accéder représente une amélioration culturelle, c'est réduire en quelque sorte l'écart social et culturel; faire des études (le cas de Malika Mokkedem et Assia Djebbar) aller au spectacle est une ascension sociale.

Cet espace fonctionne comme une poupée russe qui renferme d'autres espaces, c'est comme l'archipel aussi, dans la géopoétique, qui renferme

d'autres espaces plus réduits (chambre, salle, espace imaginaire, cellule, un tiers espace entre la réalité vécue et le rêve) où vont se nouer les intrigues.

Pour ce qui est du temps, ces romans couvrent des périodes vastes et longues: Dans "*Vaste est la prison*" depuis Tin Hinan jusqu'à la décennie noire. Comme nous verrons, plus loin, l'enfermement est beaucoup plus d'ordre psychologique et idéologique que physique. Il convient cependant de passer en revue les divers scènes des romans débutent en ville ou des femmes enfermées commentent l'isolement d'une première scission apparaît ainsi au niveau du personnage de la mère.

III-5-2-L'enfermement scriptural du narrateur/enfant dans la l'énonciation à travers la théâtralisation dans "*La répudiation*" et "*Le passé simple*"

Si nous confrontons les personnages des romans aux études psychanalytiques portant sur l'évolution de l'enfant, nous pouvons, sans doute, avancer que l'ambiguïté fondamentale des protagonistes est liée à l'élaboration inconsciente du "*Roman familial*" et c'est le cas de "*L'enfant de sable*", "*La nuit sacrée*", "*L'interdite*" et "*Le passé simple*".

Cette activité fantasmatique organisatrice du scénario que "*ce petit Oedipe qu'est enfant se forge à un moment donné pour soutenir son vœu œdipien tout en supportant l'interdit et l'insatisfaction émanant des parents*"¹³⁰. Dans "*La répudiation*" et "*Le passé simple*" les auteurs se glissent eux-mêmes dans l'identité du personnage enfant : Dris et Rachid veulent conquérir le cœur de la mère et de la marâtre. Par leur élaboration imaginaire où transparait leur désir inconscient de se débarrasser de leurs pères.

Les narrateurs des deux premiers romans de Chraïbi et de Boudjedra ont promis avec leurs récits chaotiques des histoires inachevées qui pourront se

¹³⁰ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996, p.60.

prolonger dans un autre livre, ils ont subverti la narration en utilisant une stratégie d'aliénation et la théâtralisation qui expose une architecture de personnages et qui transgresse tous les schémas classiques.

Dans les deux romans "*Le passé simple*" et "*La répudiation*", les jeunes narrateurs portent le même prénom que les auteurs. Cela accorde aux textes cette fausse apparence autobiographique, mais en réalité comme l'explique Philippe Lejeune dans *Moi aussi* (Paris, Seuil, 1986):

"ce ne soient pas véritablement des textes autobiographiques. Seuls les prénoms sont identiques aux leurs : le héros de Driss Chraïbi est Driss Ferdi, et celui de Rachid Boudjedra s'appelle uniquement Rachid . Seuls les prénoms sont identiques aux leurs."

La narration dans "*Le passé simple*" se démarque d'un style d'écriture rebelle basé sur la transformation de la structure narrative linéaire à une autre structure multiple qui se fonde sur le découpage des fragments narratifs¹³¹.

Dans le roman de Boudjedra, la structure narrative imite un progrès qui désobéit à la logique chronologique et qui unit des scènes traumatiques d'une manière chaotique. Ce récit progresse d'une manière chaotique comme l'évolution de la relation sexuelle du narrateur Rachid, avec son amante Céline.

La stratégie scripturale des deux auteurs se découle de ce désir d'échapper à l'enfermement exercé par la société patriarcale et reste attachée singulièrement aux tabous auxquels ils luttent ouvertement, qu'ils soient politiques, religieux ou sexuels. Une trinité qui continue de peser, plus que jamais, dans le monde arabo-musulman¹³².

Sur le plan générique, la transgression scripturale boudjedrienne et chraïbienne s'attaque précisément aux soubassements de l'autobiographie et de l'Histoire. Dans leurs textes retenus, le paradigme historique est intégré

¹³¹ La méthode structurale qui était déjà utilisée par William Faulkner dans son célèbre roman «Le bruit et la fureur», et qui n'était pas encore bien maîtrisée et employée dans les écrits des écrivains maghrébins de langue française, comme le cas aujourd'hui.

¹³² MERNISSI, Fatima. *Sexe, idéologie et islam*, [éd. en anglais, 1975], Paris, Tierce, 1983.

dans une démarche fondamentalement esthétique et, en tant que telle, totalement idéologique.

L'impatience de raconter son enfance saccagée et de dire tout pour guérir, a obligé Boudjedra à utiliser la théâtralisation qui se manifeste à travers l'utilisation d'un seul lieu (appartement), qui englobe tout le récit et qui demeure un espace réconfortant, "*un antre*" selon Boudjedra, la "*mémoire, utérine*" remonte aux temps anciens et nous rapporte des souvenirs clairs sur "*l'enfance saccagée*". (*La répudiation*, p. 16). Cela renvoie aussi à l'immobilité qui symbolise l'incapacité de bouger en étant fœtus dans la phase intra-utérine, ou tout simplement l'incapacité de fuir son enfermement:

"L'immobilité première (...) peut désigner celle obligée, de l'enfant à sa de ressources de la motricité, celle, obligée aussi, au dormeur qui répète ou le sait l'état postnatal et même la vie intra-utérine; mais c'est aussi l'immobilité que retrouve nécessairement le visiteur de salle obscure enfoncé dans son fauteuil"¹³³

L'immobilité oppose la situation de ces personnages enfants dans les romans, c'est une première manière d'enfermement car ils subissent un déchirement entre la première scène d'enfermement utérin et la deuxième d'immobilité, un troisième espace demeure en état de construction. Toutes les situations de séparation sont des espaces d'enfermement émotionnel. Le personnage/enfant dans "*Le passé simple*" et "*La répudiation*" semble fixé dans le stade de l'incorporation orale et des identifications primaires.

"*La Répudiation*" est fait de deux récits : le premier qui raconte l'histoire de Rachid avec son amante, et un deuxième qui dévoile l'enfance saccagée de l'auteur c'est le passé lointain.

Dans "*Le passé simple*" la théâtralisation apparaît dans un tableau surréaliste dessiné à travers une architecture comportementale des

¹³³ BAUDRY Jean-Louis. Le dispositif. In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. 1975 p. 55. En ligne sur www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348 Consulté le 20/20/2014

personnages ainsi celle des hommes rencontrés dans la rue qui sont plus difficiles à cerner car : *Ils forment un groupe hétéroclite de voleurs (PS, p.15), de truands paillards (Ibid., p.140) , d'un berbère analphabète qui lit le journal à l'envers (Ibid, p .73), d'un ouvrier agricole dont la subtilité égale celle du sphinx de Delphes (Ibid, p.105) .*

Dans "*Le passé simple*" les personnages se répandent entre marocains et français, puisque Chraïbi expose les événements de la période de la colonisation française au Maroc. Ils représentent un échantillon complet de toutes les variantes de la population marocaine.

Ce roman plonge le lecteur dans l'atmosphère scénique du Maroc. Aucun rapport direct entre ces personnages ambigus et louches, mais chacun à sa place dans la narration. Driss les place au centre des scènes de confusion, quand il doit confronter son père. Ça ressemble à une mise en scène d'un film d'une vie dérisoire qui se poursuit, pour relativiser et diminuer la tension du personnage principal.

Rachid le narrateur de *La répudiation* n'a fait que critiquer les actions de son père tout au long du roman, il analyse tout ce qu'il fait mais d'une manière négative. La répudiation de la mère demeure la raison qui nourrit sa haine pour son père. Cet acte, a bouleversé la vie des enfants car leur mère est la personne la plus proche pour eux et son rejet signifie le rejet de la vie familiale:

Le patriarche réalisait ainsi une victoire totale. Après avoir répudié sa femme, il la mettait devant le fait accompli de son autorité permanente et, du même coup, il nous plaçait nous, ses enfants, dans une situation impossible. Entre nous, il déposait une barrière d'hostilité qu'il s'ingéniait à consolider. Effarés, nous allions nous abîmer dans cette lutte difficile où les couleurs ne sont jamais annoncées : la recherche de la paternité perdue. (La répudiation p.41)

Le remariage du père est le deuxième acte dénoncé, par Rachid, après la répudiation de la mère : "*Le père n'avait pas attendu longtemps pour se remarier. Son plan était précis: habituer la mère à cette idée nouvelle et rompre définitivement avec nous.*" (Ibid., p.63)

Les enfants ont perdu leur père avec la répudiation de la mère :

Il s'agissait pour lui d'attiser notre haine et d'atteindre un point de non retour à partir duquel toute réconciliation serait impossible. Nos rapports se détérioraient de plus en plus, devenaient plus que crispés. Petits meurtres en puissance ... (Ibid., p.63)

Le narrateur a pris tout son temps pour décrire le mariage de son père « Si Zoubir » ; mais il n'a évoqué que des détails négatifs. Tout contribue à montrer l'écart d'âge entre Si Zoubir et sa femme : " cinquante ans", "Depuis que sa décision de se remarier avait été prise, il s'était mis à manger du miel pour retrouver la vigueur hormonale d'antan". (Ibid., p.64)

L'inceste et le sexe, l'arme blanche¹³⁴ respectivement chez Boudjedra et Chraïbi sont les outils d'un réquisitoire contre l'autoritarisme et l'aliénation du père.

Dans un acte de rébellion pour se libérer de leur enfermement, Driss Ferdi, Rachid et tant d'autres jeunes personnages des romans maghrébins bafouent un des tabous les plus spécifiques, les plus enracinés dans les sociétés traditionnelles maghrébines; celui de l'autorité incontestable du père de famille. Le personnage sacré et mythique du père est profané. La littérature maghrébine avec son aspect subversif libérateur se réserve cette autorisation de désacralisation et de démythification. Cela donne raison à Denis de Rougemont qui affirmait que "*lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature*"¹³⁵. Le discrédit du père obéit à un projet littéraire commun à ces deux écrivains maghrébins d'expression française.

On peut même considérer la figure comme métaphore, elle renvoie au pouvoir politique issu des indépendances dont les systèmes mis en place, ça évoque aussi l'autoritarisme de ces périodes sombres.

¹³⁴ L'arme blanche chez Chraïbi, C'est le couteau brandi par Driss Ferdi contre le Seigneur. Instrument de mutilation par excellence, elle est le signe le plus terrifiant de l'agression contre le père.

¹³⁵ Cité par BRUNEL, Pierre et al. littérature comparée? Paris : Armand Colin, *Qu'est-ce que* 1983, p.125.

L'espace ou le lieu, sert à contextualiser le roman, il est introduit différemment selon les textes. En effet, Boudjedra, dans "*La répudiation*", indique le nom du lieu, à la quatrième page de son roman, en écrivant: "*jeter l'épouvante et la lascivité des foules somnolentes déambulant à travers les rues d'Alger*". (*Ibid.*, p.12)

Chraïbi, dans "*Le passé simple*", ne donne aucun indice sur le nom du lieu dans lequel se déroule son récit. Toutefois, le lecteur comprend qu'il doit s'agir d'un pays musulman. En effet, dès le début du roman, le Ramadan est évoqué et de nombreux termes rappellent les pays arabes : "le muezzin", " le chergui", "les pantalons annamites", "ce derb", enfin le nom de "Maghreb " est clairement indiqué. Ce sont là les seules indications fournies au lecteur en ce qui concerne le lieu.

Boudjedra, dans "*La répudiation*", introduit petit à petit les personnages qui font partie de son récit. Le narrateur emploie le pronom personnel « nous » qui renvoie à deux personnes, mais on ne le découvre pas immédiatement. C'est au bout de quelques lignes après qu'il apparaît que ce " nous " représente le narrateur et son amante : « *Pourquoi me pressait-elle ?* » (*La répudiation* p.9). Et en conséquence, on peut reconnaître son prénom à la fin de la première page, «*et voyant Céline pleine de reconnaissance, je palpais obscurément mes muscles* » (*Ibid.* p.9). Sur la même page Rachid évoque sa mère à travers, le nom de " Ma " : « *Elle voulait que l'on parlât à nouveau de Ma* » (*Ibid.* p.9).

Ainsi, progressivement, le narrateur dévoile ses personnages enfermés dans son univers romanesque/théâtral. Le personnage de Céline qui représente son narrataire intradiégétique, qui permet au narrateur de créer un auditeur direct, qui lui permet d'exprimer son récit.

Céline l'étrangère qui peut tout entendre car le narrateur peut tout dire, car ils ne partagent pas les mêmes codes sociaux, il ne peut pas y avoir de pudeur qui aurait pu l'empêcher de s'exprimer. Cette narration osée, détachée de toute pudeur peut métaphoriquement représentée la relation entretenue avec la langue française qui permet aux auteurs maghrébins d'écrire sans avoir le

souci de choquer le lecteur. C'est la libération d'un enfermement linguistique qui mène aussi à une liberté personnelle fantasmée.

III-6- Dénouement des récits comme libération

L'interruption de la narration se fait généralement après la disparition ou la rupture des éléments qui participent à l'existence du récit. Dans les différents "dénouements" sont indiquées ces raisons qui sont l'une des caractéristiques de ces fins de récit. Cette rupture s'exprime différemment suivant le texte.

Cette caractéristique se manifeste par le départ du héros en France dans "*Le passé simple*". Ça symbolise le fait de partir vers la modernité occidentale. Ce départ est le motif de la réunion des personnages principaux du "*Passé simple*" : Driss, son père et son frère aîné. Mais le désaccord qui a subsisté entre le narrateur et sa famille, tout au long du roman, persiste : "*Ses ultimes recommandations ne sont qu'un bourdonnement. Je ne les entends pas parce que je ne veux pas les entendre, parce qu'aussi l'avion vrombit sur l'aérodrome.*"(PS, p.27)

Dans "*La répudiation*" le dénouement se marque par la disparition des éléments qui favorisaient l'écriture. Dans le dernier mouvement de "*La répudiation*", Rachid le narrateur justifie la fin de la narration par la disparition des facteurs qui subventionnaient réellement à l'action du roman :

Depuis cette rupture avec l'amante, il m'arrivait de plus en plus de soliloquer tout haut dans ma cellule provoquant ainsi, sans le vouloir, des cauchemars dans le sommeil de mes gardiens. Ce fut en prison que j'appris la mort de ma mère que je n'avais plus revue depuis mon arrestation, et qui avait traîné une longue maladie chez l'un de ses oncles. C'est là aussi que je fus mis au courant du troisième mariage de mon père ... (La répudiation p.251)

Ces facteurs ont chacun leur importance : la séparation avec Céline et son départ pour la France constitue un élément indispensable dans la mesure où il s'agissait du récepteur favorisé du récit, qui pouvait tout écouter puisqu'il n'appartient pas à la même culture. L'absence de Céline du pays a mené au

silence puisque elle était stimulatrice de la narration. La mort de la mère, personnage central du récit ; et le remariage du père ont mené pareillement au mutisme.

Le rassemblement de tous ces facteurs conduit incontestablement à la fin de la narration. Le dénouement dans les deux romans renvoie directement à l'enfermement de leurs auteurs, qui est conçu selon leur relation avec leur passé et la langue française.

III-7- L'effet de la réduction spatiale sur l'intensité des échanges

Tous les romans mettent en scène des personnages forcés à des degrés différents à être enfermés. Ces œuvres se caractérisent par la fixité et la captivité spatiales mais les intrigues offrent aux personnages une mobilité qui dépasse leur conscience et celle du lecteur qui, parfois, ne sait plus identifier la source de l'énonciation¹³⁶.

La situation spatiale bascule vers d'autres scènes pour libérer les protagonistes dans des situations impossibles, cela peut se concevoir à travers, la sieste et le rêve d'Isma dans sa chambre dans "Vaste est la prison" qui demeurent le début de sa quête, de sa renaissance aussi. Cette chambre qui renvoie à l'espace clos va s'ouvrir sur d'autres espaces pour libérer la narration. Les personnages de tous les romans s'inspirent et s'influencent de manière directe de leurs espaces.

L'écriture d'Assia Djebbar est influencée par le cinéma ce qui nous pousse à étudier l'espace comme étant aspect physique de la salle du cinéma et son effet sur le spectateur.

¹³⁶ Ce point va être expliqué dans le chapitre de polyphonie

III-8- La captivité dans "*Le camp*", "*L'enfant de sable*", "*Vaste est la prison*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

Les romans de notre corpus ont pour objectif principal la dénonciation de la situation politique et sociale du Maghreb. Ce sont des romans de la captivité: les cellules de prison, ces espaces ne fournissent pas seulement à la narration un cadre spatial unique, ils deviennent aussi des métonymies efficaces de l'enfermement généralisé dont le sujet maghrébin est victime... Or il semble bien que l'œuvre où l'auteur trouve le lieu qui assujettit mieux le dialogue, ne laissant guère d'interstice où puisse se glisser la réalité extérieure. De ce fait, la cellule de la prison acquiert une valeur symbolique qui la configure comme un "espace sacré " où les échanges entre individus peu importe leur nature ne sauraient être plus intenses.

Dans "*Le camp*" les cellules sont devenues des espaces des plus ouverts et cela à travers la volonté de l'auteur et l'espoir des prisonniers :

Petite vengeance! Délicieuse aux prisonniers, chaque fois que le légionnaire de garde leur ordonne de crier "Hourra" en l'honneur de leurs oppresseurs, ils lancent de tout leur souffle un "Thaoura" retentissant, ce qui signifie " Révolution!"- et ici l'on devine l'éclair de la gaieté qui illumine un instant leurs visages décharnés. (Le Camp, p.8)

Isolée, en marge de violence extérieure assimilée à l'espace identitaire, la cellule (identité masculine) sera le lieu de libération d'Ahmed/Zahra dans "*L'enfant de sable*".

Dans son délire, Ahmed/Zahra maintient la confusion de son identité hybride et de sa réalité sexuelle, sa relation avec son corps chevauche entre le mépris et l'inacceptation. Le mépris vis-à-vis à son corps de femme emblématique et la condition féminine minable qui l'a poussée au mariage avec sa cousine pour fortifier le simulacre de son statut d'homme mais cela va être une libération à travers la profanisation du corps. Ce statut d'androgynie se conçoit comme liberté provisoire dans la mesure où cette femme n'est ni homme ni femme mais dans "le tiers lieu" entre les deux genres.

Dans "*Vaste est la prison*" l'espace demeure la contrainte d'Isma qui se rend compte qu'elle est fugitive en quête de liberté, elle déclare librement qu'écrire est sa seule manière d'échapper son enfermement: "*A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterai même: d'enracinée dans la fuite –, justement parce que j'écris et pour que j'écrive*" (VEP,p172). Cette narratrice, comme le personnage de la fugitive "Zoraidé" de *Don Quichotte* représente la femme noble et vénérée par son père, qui décide de fuir sa prison dorée mais les conséquences étaient terribles car elle a perdu sa richesse, sa langue et sa religion. Dans "*Cette aveuglante absence de lumière*" la captivité prend la forme d'une errance scripturale car les prisonniers immobiles, figés dans des cellules minuscules semblent coincés dans des espaces vagues de rêve construits mentalement pour voyager : "*[...] j'étais en voyage, je faisais le tour du monde sous terre, je parcourais la planète, les mers et les montagnes, courbé, dans une cellule en forme de tombe posée sur des roulettes et poussé par un commandant ivre*".(CAAL,p 212)

La captivité de ces prisonniers les pousse à la quête de lumière qui symbolise, dans leur cas, la liberté. La lumière devient leur chemin vers la délivrance tout en transcendant Tazmamart leur bague comparé à la tombe: "*un gouffre fait pour engloutir lentement le corps*" (CAAL,p,33).

Étant donné que tous les personnages du corpus sont assujettis par l'image qu'ils tentent de donner d'eux-mêmes et parce qu'ils pensent que les autres attendent d'eux, il n'est pas étonnant que ce soit une déception. L'enfermement progresse et se métamorphose à travers l'évolution de la société et du contexte, à chaque fois qu'il y ait problème ou des limites infranchissables, les personnes, qui sont en état d'enfermement involontaire, doivent s'adapter à leur situation en changeant d'attitude.

Dans les romans choisis l'intrigue née d'abord du regard-écriture à travers une jouissance de la violence et de la déliaison de la différenciation des figures qui ne cessent de se multiplier et qui sont en train de se reconstruire après leur

déconstruction. Les personnages sont immobiles dans des espaces clos comme le cas de Salim (Aziz Benbine) de Tahar Benjelloun et celui aussi de Benzine, ces prisonniers privés de leur liberté et de leur mobilité : ces situations auxquelles répondent une profusion de discours que ce soit dialogue dans le flux de conscient ou d'inconscient. Ce discours proliférant, par ailleurs, peut nous mener à dire que l'immobilité est en quelque sorte un calme qui engendre l'écriture.

Conclusion de la première partie

Nous avons revu dans cette partie la scripto-genèse de la littérature maghrébine pour dégager l'impact de la violence qui vient comme réaction à celle subie pendant la colonisation/protectorat . Nous avons prouvé au cours de l'analyse que l'hybridité de cette littérature est mouvante car elle a changé dans l'époque post-coloniale et elle est passée de son statut angoissant vers celui considéré comme enrichissant .

Quant à l'étude de la scripto-genèse des œuvres de notre corpus que nous avons développée à travers une analyse biographique faite à la base des données recueillies des différents romans autobiographiques et des enfermements des auteurs , nous a fait voir la relation entre ,l'auteur, son œuvre et le moment de sa conception .

L'étude de la perception de Fanon nous a permis de confirmer que la décolonisation ne peut se concevoir sans une lutte libératrice qui vient comme réaction à l'oppression et à la violence et cela s'applique aussi sur la décolonisation de l'imaginaire des écrivains maghrébins. Cette violence scripturale libératrice qui mène au rejet de tout enfermement a poussé les auteurs maghrébins francophones à réfléchir autrement l'acte scriptural créateur en renouvelant le langage et les procédés littéraires tout en exprimant les maux maghrébins.

Enfin nous avons pu, à travers la philosophie de Foucault, revoir l'histoire de l'enfermement pour pouvoir dégager ses aspects majeurs qui résultent du dédoublement linguistico-identitaire chez les auteurs maghrébins francophones .

Deuxième partie
Le Moi étrange et la polyphonie
à travers le discours d'altérité

Introduction

Dans les romans choisis l'intrigue née d'abord du regard-écriture à travers une jouissance de la violence et de la dé-liaison de la différenciation des personnages qui ne cessent de se multiplier, à travers l'énonciation, et qui sont en train de se reconstruire après leur déconstruction. Le resurgissement du Moi étrange prend différentes formes qui dépendent de la mouvance de l'altérité et de l'écart identitaire homme/femme, nous allons voir dans cette partie les possibilités de ces relations dangereuses dans le texte maghrébin francophone .

Dans le premier chapitre intitulé : « L'Altérité et l'écart identitaire homme-femme dans la littérature maghrébine d'expression française » nous allons montrer comment l'écriture maghrébine d'expression francophone prend en charge l'altérité en opérant un dévoilement du processus de différenciation et d'identification. Nous allons voir comment la relation avec l'autre en soi peut rendre l'auteur et ses personnages plus tolérants vis-à-vis à la diversité et cela permet de construire une identité stable aux personnages comme aux textes maghrébins. Nous allons analyser : le degré zéro de l'altérité, le moi étrange puis le "Je" aliéné comme Moi étrange dans "*l'Enfant de sable*", "*L'interdite*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

Dans le deuxième chapitre intitulé : « L'écart identitaire homme-femme dans la société maghrébine à travers les romans » nous allons discuter la question de l'altérité à travers l'écart identitaire homme/femme en explorant tous les rôles/statuts réservés aux femmes dans la société maghrébine puis nous avons analysé les romans pour dégager l'effet de cet écart sur les dialogues d'altérité négociés à soi-même et l'enfermement.

Dans le troisième chapitre intitulé: La dimension polyphonique à travers l'enfermement nous allons étudier la polémique du déchirement des auteurs maghrébins francophones entre leur Moi et l'autre en eux (leur Moi étrange) par rapport à l'hybridité puis nous essayerons de cerner la polyphonie à

travers les voix intérieures de plusieurs protagonistes, dans l'écriture, et qui se disputent un seul acte du langage avec l'auteur. Nous allons étudier: le dialogisme et création romanesque, Le moi étrange chez Marc Gontard, le monolinguisme derridien comme prémisse du plurilinguisme pour analyser les romans et faire ressortir:

- La plurivocité ou la Résonance du je(u) narratif dans les romans
- Déflagration du sujet et L'écho des voix antagonistes aphoniques
- Dédoublément à travers déchirement de l'autre partie de soi
- La polyphonie androgyne, la mise en abyme, le miroir comme marque polyphonique

Chapitre I
**L'Altérité et l'écart identitaire homme-
femme dans la littérature maghrébine
d'expression française**

I-1- Prologue sur l'altérité dans l'écriture maghrébine

Nul ne peut nier l'existence de différences culturelles au sein d'une identité, toute tentative d'homogénéisation va donc effacer les spécificités de chacun et cela va affecter certainement la perception de soi et de l'autre. Les relations conflictuelles qu'entretient l'individu avec autrui peuvent découler d'un conflit intérieur ce qui fait l'altérité ne se conçoit qu'à travers la diversification de la présence de l'Autre. Mais comment appréhender cette altérité en écriture ? Le rapport avec l'Autre est-il un facteur de sa libération ou de son aliénation ? Existe-il une altérité qui soit polyphonique ?

L'objectif de ce chapitre consiste à montrer comment l'écriture maghrébine d'expression française prend en charge l'altérité en opérant un dévoilement du processus de différenciation et d'identification ? Nous allons voir comment la relation avec l'autre en soi peut rendre l'auteur et ses personnages plus tolérants vis-à-vis à la diversité et cela permet de construire une identité stable aux personnages comme aux textes maghrébins.

Nous avons été amenées à réfléchir autrement l'altérité: la relation à l'autre extérieur autant qu'à l'autre en soi, qui était, sans que nous le sachions pleinement, déjà au cœur de tout acte créatif, mais bien avant il précède la conception même de l'écriture.

A différents moments le moi des protagonistes s'est révélé comme étrange, inquiétant, car il représente un manque, une anomalie face au contexte et à l'ensemble des valeurs et des codes culturels. L'étrangeté, dans ce cas là, recoupe l'altérité, et nous permet de questionner l'horizon d'attente qui préside la rencontre avec l'Autre, celui qui fait partie de leur moi mais qui n'est pas leur moi.

La lecture des romans de notre corpus nous a inspirés par les interactions dont la majorité des protagonistes sont amenés dans une zone d'inconfort, en

brisant, volontairement ou non, les règlements qui font tenir leur unité mentale. Nous étions aussi intéressées par les différentes visions que les interactants /personnages /auteurs peuvent avoir d'une même situation, et c'est ce que nous voulons illustrer dans ce travail de recherche en mettant en scène une interaction dont les participants sont le produit de la création de l'auteur, et qui lui aussi interagit tout en ayant des visions totalement divergentes, visions altérées par diverses altérités d'une seule source énonciative.

I-1-1- Degré zéro de l'altérité

La frontière qui représente la zone du contact avec le monde extérieur est primordiale dans la relation de l'être avec l'Autre mais elle est aussi fondamentale dans la prise de contact avec une zone étrangère qui se trouve en lui et c'est le degré zéro de la présence d'autrui. L'altérité la plus fondamentale se trouve en effet au cœur même de l'individu, dans une zone qui fait partie intégrante de sa personne, mais qui ne lui est abordable que par fragments: son inconscient. La relation que l'humain a avec son inconscient correspond parfaitement à celle que l'on peut avoir avec une autre personne, ou avec le monde extérieur en général. En effet, l'inconscient peut se concevoir comme étant un interlocuteur qui nous communique, aux moments de nécessité, sans que l'on soit entièrement conscient, des messages qui prennent la forme d'images mentales, de rêves, d'idées, de lapsus ou autres. L'image que nous avons sur nous même est extérieure, elle est celle de notre conscient qui est autonome de notre inconscient, et même ce que nous connaissons sur nous-mêmes et ce que nous pensons être, toutes ces informations nous viennent de l'extérieur comme un regard étranger. Seul notre inconscient est capable de nous percevoir de l'intérieur mais de manière un peu inquiétante dans la mesure où son flux nous révèle des souvenirs refoulés ou des choses de nous que nous ignorons. Ce degré zéro d'altérité, qui se trouve en nous tout en étant indépendant de notre conscience, peut se concevoir comme le lieu de négociation de la création chez les auteurs qui passe inévitablement par le

monologue intérieur qui est le principe dialogique de toute création, dans la mesure où cette dernière soit perçue comme étant illustration de la préoccupation, les idées, bref de quoi l'auteur se parle, les sujets et les thèmes qui le préoccupent car même l'inspiration intervient comme flux de l'inconscient pour dessiner l'univers romanesque de son œuvre, et ceux qui l'habitent.

I-2- La définition d'altérité à l'autre (L'étranger absolu)

Pour pouvoir analyser ces romans sous l'aspect de l'altérité, il nous faut d'abord définir cette notion, qui se manifeste sous plusieurs formes.

Dans la définition du terme Altérité apparu dans le dictionnaire général de la langue, *Le Grand Robert de la langue française*¹³⁷. L'origine du mot altérité est rattaché au bas latin *alteritas*, de la racine *alter*, c'est-à-dire "autre", et qui fait état de l'usage principalement philosophique du terme, référant au "*fait d'être un autre*", au "*caractère de ce qui est autre*". Le mot « *autre* », qui vient étymologiquement du latin « *alter* », exprime l'idée que quelque chose n'est pas le même, qui est donc distinct, différent ou étranger.

Si l'on s'appuie au *Petit Robert*¹³⁸ pour repérer la définition du mot « *autre* », on trouve cette explication : *Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas nous, moi*. De l'étymologie de ce mot et de cette définition, nous pouvons retenir que l'Autre est une chose ou une personne qui est différente de nous, et se définit par rapport à nous, mais qui ne nous appartient pas. Car l'Autre n'existe qu'en confrontation avec un moi, un nous.

¹³⁷ REY, Alain (dir.) *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, Tome I, 1989 p.280.

¹³⁸ *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1993): nouvelle édition remaniée et amplifiée de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaire Le Robert.

I-3- Rapports entre identité et altérité

L'altérité, par définition, est reliée à la relation aux autres dans leurs différences ce qui fait l'Autre s'oppose à l'identité, à la même. De là résultent les oppositions qui s'inscrivent dans la dualité : Moi-même et l'Autre, Moi et le "Moi autre". Nous pouvons donner l'exemple de l'affirmation d'Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871 : "Je est un autre", qui fixe, à la fois, la limite entre la conception de soi et de l'Autre, et ouvre la vision sur le rapport du sujet avec lui-même comme étant autre.

A nos jours, tous les travaux sur l'identité mettent en exergue sa relation inséparable avec l'altérité car les deux se conçoivent à travers l'Autre, dans la mesure où chacun n'existe que par rapport à l'autre dans l'altérité et c'est sa différence significative avec l'autre qui affirme et construit sa propre identité.

Si nous essayons de définir le mot "Autrui", nous trouvons que cela n'est possible qu'à travers son opposition avec "moi". L'autre c'est tout sauf moi. Ce qui fait les limites qui le séparent de moi sont ceux qui déterminent mon identité. Toute communication avec autrui sous-tend une confrontation puisque on est différent, cela rend nécessaire la présence d'un tiers lieu, une zone commune d'entente pour garantir une telle communication. Il faut donc qu'il y ait un "même" commun entre moi et l'autre et cela contre dit les définitions de l'altérité et de l'identité.

Cette zone de même entre l'Autre et le moi peut se voir comme étant le fait d'appartenir à la même espèce humaine. Mais la nature approuve la différence à travers la diversification raciale, génétique et culturelle, cela dit que la différence existe dans l'identique et l'identité est incluse dans l'altérité.

Dans la littérature l'altérité est vue sous une autre perspective, celle de l'opposition du pronom personnel sujet "je, moi" à un autre, parfois même à un "je" qui n'est aucunement un "moi".

Le moi autre (ou étrange) peut se concevoir aussi à travers le temps, dans la mesure où le moi d'un individu peut changer et devenir autre que celui du passé, le moi devient autre en restant le même, cela nous pousse à dire que l'altérité se développe avec le passage du temps tout en gardant son identité.

À partir de cette brève réflexion, il s'agit pour nous de voir comment les protagonistes présentent, mettent en relief ou survivent dans leurs enfermement tout en négociant avec l'autre en eux, leur Moi étrange.

I-4- Le Moi étrange ou l'étranger en nous (L'altérité à soi-même)

En psychanalyse, le Moi est une instance de la personnalité, justement celle qui se voudrait représenter l'ensemble de la personne comme unie. De manière générale, la représentation du moi s'appelle l'ego.

En psychanalyse, le concept d'altérité est élaboré à travers celui d'identité, Freud a abordé cette dernière dans "*L'Inquiétante étrangeté*"¹³⁹ à travers la réaction du sujet face à l'inconnu, l'autre /le différent qui renvoie à l'angoisse de castration, mais qui peut aussi être associée à l'angoisse de mort pour montrer que l'altérité n'est que la projection de notre inconscient. Donc l'altérité ne peut se concevoir qu'à travers la relation de l'individu avec soi-même puis avec les autres en admettant leurs différences et leur besoin d'être reconnus dans leur droit d'être eux-mêmes et différents.

Le moi, selon Lacan, est une instance du registre imaginaire: il est l'aliénation même. Le sujet se voit dans le moi, qui n'est qu'un arrêt sur image de la fonction sujet. Sa formation implique une première triangulation, entre la mère, l'enfant et l'objet du manque, tous trois imaginaires. L'enfant, il est assujéti à sa mère, et s'identifie au phallus imaginaire. L'enfant en viendra à se reconnaître ailleurs, en l'Idéal du Moi, symbolique. Mais le moi demeurera

¹³⁹ FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard. 1985. p.163-210

instance d'aliénation, de captation imaginaire. Le moi est redéfini comme une instance qui relève de l'image et du social, pur mirage, mais mirage nécessaire.

I-4-1- Le "Je" aliéné comme Moi étrange dans "*l'Enfant de sable*", "*L'interdite*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

Plus qu'un savoir, la rencontre avec l'Autre serait l'intégration d'un savoir. Cette vision est celle qui nous rappelle que toute interrogation sur l'Autre cache un questionnement sur soi et que l'aventure vers autrui permet de se connaître soi-même comme un Autre. L'inconnu est l'expérience commune qu'on partage avec autrui.

Les études littéraires proposent le phénomène de l'aliénation comme étant la clé de tous les questionnements sur l'identité au 20^{ème} siècle et cela est dû à son aspect transversal, qui l'implique dans de multiples disciplines parmi lesquelles nous citons: la philosophie, psychologie et littérature.

Face au désir d'exprimer sa frustration ou son opposition à l'égard d'une idéologie oppressive ou une société, l'homme moderne ressent le sentiment de l'aliénation. Pour l'écrivain maghrébin, c'est la mise en œuvre d'une confrontation entre soi-même et ce qu'il percevrait comme une attitude globale et concertée que la société lui conteste et exige. Contraintes socioculturelles oppressives, rapports de domination, colonisation. A nos jours il s'agit d'une défense contre la mondialisation. Tous ces problèmes pèsent sur l'individu et le pousse à l'aliénation qui se conçoit comme étant un sentiment d'abandon, d'isolement, d'enfermement, d'abyme qui le distancie des autres et même de soi-même. L'aliénation ne se conçoit pas du côté de l'individu aliéné, ni de celui de l'impact social qui l'opprime mais se définit comme les limites qui séparent l'individu et la société.

Elle est le fait de prendre conscience d'une certaine interruption langagière avec autrui, ce qui fait l'individu est seul, c'est le degré zéro de présence de

l'autre où les discussions se font avec soi-même. Pour franchir ces limites aliénables, il faut d'abord faire un travail sur soi pour pouvoir changer la société. Pour dénoncer son aliénation il doit se rebeller en se déplaçant en dehors de la logique. Et c'est le cas des protagonistes des romans du corpus qui cherchent à se libérer en transgressant toute logique. Ces derniers, tout en s'affirmant en utilisant le "je", vivent douloureusement leur aliénation/enfermement et l'utilisent comme étant un déclic pour accomplir leur projet scriptural et moral.

Nous avons remarqué que le moi étrange surgit dans des moments distincts à travers la narration des romans.

Dans *"L'Enfant de sable"* Ahmed-Zahra négocie le simulacre de son existence avec son image reflétée par le miroir, et qui témoignait de l'aliénation de ce corps contraint d'habiter une identité autre, son "je" est aussi aliéné, par contre, dans *"Cette Aveuglante Absence de lumière"* Aziz a opté pour l'oubli en introduisant un autre moi pour fuir à la douleur des souvenirs, le moi étrange est donc construit à travers l'effacement/oubli ou la déconstruction de tout souvenir relatant la vie antérieure pour pouvoir assurer une nouvelle vie adaptée aux conditions de l'incarcération.

Les protagonistes des romans choisis ne cessent de s'interroger sur la vérité polémique de leur existence étrange, et qui est vécue dans l'aliénation. Seuls, ces derniers soliloquent avec l'autre en eux.

Dans *"L'Enfant de sable"* Ahmed/Zahra ne cesse de s'interroger sur son existence perplexe : *"Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? Une bourrasque du matin ? Un paysage immobile ? Une feuille tremblante ? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne ? Une giclée d'eau pure ? Un marécage visité par les hommes désespérés ? (ES, p.55).* Ahmed/Zahra sait parfaitement que son identité est comme une image faite sur commande pour compléter le portrait de son père qui devait avoir un héritier. Il doit être cette *"chemise recouvrant*

un homme mort ?"(Ibid.) métaphore de l'héritage après la mort du père, mais il est conscient de sa réalité féminine qui se résume dans ce qui suit: " *Un peu de sang sur des lèvres entrouvertes ? Un masque mal posé ?*" (Ibid.) pour rappeler l'avènement du sang comme un signe de la puberté puis expliquer que le masque identitaire est mal posé car elle ne cesse de le bouger en se posant toutes ces questions. En répondant à la première question Ahmed/zahra en disant: *Moi-même je ne suis pas ce que je suis ; l'une et l'autre peut-être !* (ES, p.59) complique davantage son rapport avec soi, et son "je" devient parfaitement aliéné schizophrène en comptant deux moi qui semblent étrangers à elle.

En effet, la question sur son identité était au centre du roman car tous les événements tournent autour de la réponse impossible. Son image trouble avait poussé une vieille femme à lui posé la question "*Qui es-tu ?*"(Ibid., p. 108) la réponse d'Ahmed /Zahra est venue pour confirmer son incapacité de répondre étant donné que la réponse lui échappe: "*J'aurais pu répondre à toutes les questions, avoue Ahmed, inventer, imaginer mille réponses, mais c'était là la seule, l'unique question qui me bouleversait et me rendait littéralement muette*".(ES, p.108)

La cruauté du tourment peut se voir à travers cette dialectique des contraires de laquelle use le narrateur pour apaiser sa douleur mais cela aggrave la situation de sa réalité double:

"Ô mon Dieu, s'exclame Ahmed, que cette vérité me pèse ! Dure exigence ! dure la rigueur ! Je suis l'architecte et la demeure ; l'arbre et la sève ; moi et un autre ; moi et une autre. Aucun détail ne devrait venir, ni de l'extérieur ni du fond de la fosse, perturber cette rigueur. Pas même le sang. Et le sang un matin a taché mes draps. Empreintes d'un état de fait de mon corps enroulé dans un linge blanc, pour ébranler la petite certitude, ou pour démentir l'architecture de l'apparence". (ES, p.43)

Mucchielli confirme que: "*les troubles de l'âge adulte trouvent leur source dans les identités prescrites de l'enfance*"¹⁴⁰ et cela peut expliquer

¹⁴⁰ CHOSSAT, Michèle, ERNAUX, Redonnat, BÄ et BEN Jelloun. *Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, Peter Lang, 2002.

le trouble d'Ahmed/Zahra qui a posé la question : *qui suis-je ?* (ES, p.50) à son père après une enfance ambiguë dans laquelle ses représentations identitaires ne correspondent aucunement à son corps de femme, ce qui lui cause des problèmes et le pousse à une crise identitaire, ces deux dernière, comme l'explique Mucchielli, sont : "*dus à une quelconque frustration ou atteinte à un ou plusieurs de ces sentiments*¹⁴¹".

Dans "*Cette Aveuglante Absence de lumière*" Aziz le prisonnier introduit volontiers un autre en lui, pour qu'il puisse survivre, il se dédouble pour pouvoir se débarrasser du souvenir de la belle vie vécue, cela lui permet de s'adapter au contexte carcéral infernal:

"Par la pensée, j'introduis quelqu'un d'autre à ma place. Je dois me convaincre que je n'ai rien à faire dans cette image. Je me dis et me redis : ce souvenir n'est pas le mien. C'est une erreur. Je n'ai pas de passé, donc pas de mémoire. Je suis né et mort le 10 juillet 1971. Avant cette date, j'étais quelqu'un d'autre. Ce que je suis en ce moment n'a rien à voir avec cette autre. Par pudeur, je ne fouille pas dans sa vie. Je dois me tenir à l'écart, éloigné de ce que cet homme a vécu ou vit actuellement." (CAAL, p.31)

Cependant la question d'étrangeté habite les romans et cela nous renseigne sur les types des représentations d'altérité qui peuvent exister. Nous allons voir la notion d'étrangeté, à travers les théories de Sigmund Freud et Julia Kristeva, puisqu'ils l'ont développée pour éclairer l'Altérité à soi particulièrement et pour prouver que toute rencontre avec l'Autre n'est qu'en réalité confrontation avec soi-même.

Dans son œuvre "*L'Inquiétante Étrangeté*"¹⁴² Freud a développé la notion d'hétérogénéisation du sujet, il conçoit le moi comme étant un lieu d'interaction entre les forces pulsionnelles du ça et les assujettissements collectifs du Surmoi, ce qui ouvre l'individu à la

¹⁴¹ *Idem.* p. 97.

¹⁴² FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. 1985. Paris : Gallimard

conscience de son altérité. Julia Kristeva dans son livre, *"Étrangers à nous-mêmes"*, confirme la légitimité de la présence de l'étrangeté en nous en rejetant cet aspect pathologique :

"Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une altérité à la fois biologique et symbolique, qui devient partie intégrante du même".¹⁴³

Julia Kristeva élucide cette irruption en reprenant le concept freudien d'*inquiétante étrangeté* qui expose le décèlement, de la projection des angoisses du refoulé sur nos perceptions extérieures. Dans l'ambivalence entre le familier et l'inquiétant, c'est l'autre en nous, le ça, qui surgit ainsi, de sorte que la sensation d'étrangeté se concrétise avec ce clivage du moi: *"Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés".¹⁴⁴*

Kristeva a une autre conception de l'inquiétante étrangeté qui est contradictoire à celle que décrit Freud et qui peut se déceler à partir de la figure de l'étranger, reconnu, avec une sensation d'étonnement, comme double du même, sans qui le moi reste impuissant à s'édifier. Dans *"Cette Aveuglante Absence de lumière"* cette image du surgissement du Moi étrange se voit dans le moment où Aziz sentait que la vie est devenue impossible, la seule solution, pour survivre, était de se dédoubler en introduisant quelqu'un d'autre à sa place. Cela aussi implique l'altérité autrement car l'Autre souffrant qui était le moi d'Aziz, devient l'Autre inconnu/étranger qu'observe le nouveau moi, et va subir pleinement la cruauté de Tazmamart : *"Je me répète ces mots plusieurs fois, jusqu'au moment où je vois un inconnu occuper lentement ma place dans l'image que j'ai immobilisée".(CAAL, p.31)*

Dans "L'interdite", Sultana représente un paradigme de femme émancipée, très rare dans la société algérienne de son époque, et qui symbolise l'ambivalence

¹⁴³ KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard . 1988. p. 268.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 246

et la rébellion. Son écriture a pour but de dénoncer toute soumission féminine. Sultana se dédouble, dans ce roman, pour pouvoir rassembler et faire écouter toutes les voix aphasiques ses femmes, son moi étrange ressurgit en se multipliant, elle dit: *"Je m'enroule avec prudence sur mes Sultana dissidentes, différentes. L'une n'est qu'émotions, sensualité hypertrophiée. Elle a la volupté douloureuse, et des salves sanglots lézardent son rire."* (L'interdite, p 16) Elle continue: *"Tragédienne ayant tant usé du chagrin, qu'il se déchire aux premiers assauts du désir."*(Ibid, p16). L'autre Sultana est offensée :*"Désir inassouvi. Envie impuissante. Si je lui laissais libre cours, elle m'anéantirait"*.(Ibid,) puis elle est sombre et n'arrive pas à ce stabiliser :*"Pour l'heure, elle s'adonne à son occupation favorite : l'ambiguïté. Elle joue au balancier entre peine et plaisir."* (L'interdite, p16). Malika Mokeddem crée cette femme équivoque qui s'installe sur le tiers espace entre la raison et la folie pour animer sa rébellion et déconstruire l'image de la femme soumise: *"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."* (L'interdite, p16)

Enfin Sultana opte pour la violence inconditionnelle pour se libérer : *"Une furie qui exploite tout, sournoisement ou avec ostentation, à commencer par les faiblesses de l'autre"*. (Ibid, p16) . Plus loin elle devient dangereusement inquiétante :*"Elle ne me réjouit, parfois, que pour me terrifier davantage. Raide de vigilance, elle scrute froidement le paysage et, de son aiguillon, me tient en respect"*. (Ibid, p.16). Cela nous mène à dire que Malika Mokeddem à travers la multiplication de l'être de Sultana nous retrace les possibilités de resurgissement de son moi étrange, comme étant un moi aliéné pour libérer toutes les voix féminines enfermées.

Chapitre II
L'écart identitaire homme-femme dans la
société maghrébine

II -1-Le statut de la femme

La littérature maghrébine comme toutes les autres est le reflet de l'image de la société avec toutes ses distorsions et ses antagonismes, captée par l'auteur dans un contexte bien défini pour une intention communicationnelle et scripturale souvent justifiée. Elle révèle dans sa production le dialogue des cultures, le débat éternel avec l'autre, mais surtout son rapport transversal à toutes les composantes qui font l'identité et la spécificité de cette littérature. Elle s'est investie dans une mission très ambiguë : celle qui consiste à dévoiler les blocages dus d'abord aux rapports conflictuels avec la colonisation puis ceux des duplicités de la tradition qui pèse sur l'être maghrébin et surtout sur la femme comme le confirme Assia Djebar dans son entretien avec Lise Gauvin, en parlant de ségrégation, :

"J'ai eu un territoire d'enfance qui était doublement ségrégué. J'ai ressenti le plus fortement d'abord la ségrégation coloniale, entre le clan d'en face et le clan qui est le mien. Et à l'intérieur de mon clan, il y avait la ségrégation sexuelle. Cette ségrégation sexuelle a fonctionné dans un premier temps moins fortement que la ségrégation coloniale"¹⁴⁵.

La femme fait un des thèmes les plus fermement défendus puisque c'est l'objet de toutes les convoitises et le carrefour de toutes les obsessions, elle semblait comme condamnée à fréquenter infiniment les profondeurs de la mémoire, et subir toutes les influences et les exigences de la société maghrébine à culture masculine.

Pour éclairer l'image problématique de la femme dans les romans étudiés nous avons choisi le passage qui ouvre le fameux roman " *La Nuit sacrée* " qui est la suite de " *L'Enfant de sable*", c'était le roman qui a valu le prix Goncourt de 1987 à Tahar Ben Jelloun et lui a assuré une place de choix parmi les écrivains maghrébins.

¹⁴⁵ GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala, 1997.p, 33

"Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait. Le reste, certains d'entre vous le connaissent ; les autres ont en entendu des bribes ici ou là. Ceux qui se sont risqués à raconter la vie de cet enfant de sable et de vent ont eu quelques ennuis : certains ont été frappés d'amnésie ; d'autres ont failli perdre leurs âmes. On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. Même enfermée et isolée, les nouvelles me parvenaient. Je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais, comme ma vie n'est pas un conte. J'ai tenue à rétablir les faits et vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes." ¹⁴⁶

Les romans *La Nuit Sacrée* et *L'Enfant de sable*, racontent l'histoire d'un père qui n'avait que des filles. Dans la société marocaine de l'époque, ce sort est ressenti comme un échec social qui va pousser le père à mentir sur le sexe de son enfant et faire passer la naissance de sa dernière fille pour celle plus désirée d'un garçon. Cet enfermement de la féminité pour sauvegarder l'héritage va entraîner beaucoup de souffrance et va déconstruire l'image portée sur la société de l'époque. Ces deux romans bouleversants dévoilent la place accordée à la femme dans le monde maghrébin et le héros de ces derniers dit :

"Être femme, selon Ahmed est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie". (ES, p.94)

Pour pouvoir dégager ce que veut dire l'écart identitaire homme-femme nous devons analyser tous les rôles que peut jouer la femme tout au long de sa vie, c'est une petite fille qui devient femme puis à son tour elle devient mère ; mais dans un contexte socio-historique bien défini qui est celui des années quarante comme figure dans *L'Enfant de sable* .

¹⁴⁶ BEN JELLOUN, Tahar. *La nuit sacrée*. Paris. Seuil.1986. p6-7

II -2- Les petites filles maghrébines

La vie de la fille au Maghreb diffère de celle du petit garçon. Dès la naissance, l'écart identitaire se fait sentir. On peut dire d'une manière schématique que si la naissance d'un fils donne lieu à des festivités :

Alors j'ai décidé que la huitième naissance serait une fête, la plus grande des cérémonies, une joie qui durerait sept jours et sept nuits[...] l'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme. (ES, p.22-23)

Celle de la fille apporte des condoléances car elle est considérée comme un deuil : "*Savent-elles au moins qu'elles n'ont pas de père ? Ou que leur père n'est qu'un fantôme blessé, profondément contrarié ? Leur naissance a été pour moi un deuil.*" (ES, p.22)

Les petites filles n'ont pas de grande fête, comme la circoncision, ont leurs offres, généralement, des boucles d'oreille symbole de leur future féminité et des fois pour se moquer de ses parents comme figure dans ce passage :

Il était sans recours et sans joie et ne supportait plus les railleries de ses deux frères qui, à chaque naissance, arrivaient à la maison avec comme cadeaux, l'un un caftan, l'autre des boucles d'oreilles, souriants et moqueurs, comme s'ils avaient encore gagné un pari. (ES, p.18)

La seule fête en leur honneur sera celle de leur mariage. Cette différence de comportement reflète l'écart identitaire homme/femme qui renvoie à l'arrière-plan sociologique. Dans la société maghrébine du contexte des romans la fille est considérée comme un fardeau, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord elle doit préserver sa virginité qui est la preuve de sa pureté et le signe d'attestation de sa vertu. La famille devra donc surveiller la jeune fille étroitement et lui trouver un bon conjoint, pour lui éviter le risque de perdre sa virginité, perte qui rend le mariage impossible.

Ensuite, une fois mariée, elle quittera sa famille pour appartenir à celle de son mari. La fille n'est donc pas avantageuse pour ses parents qui la considèrent comme un investissement à perte d'autant plus que ses enfants feront partie de la famille de son mari.

II-3- La mère au Maghreb

Si la société maghrébine des années quarante ne laisse pas d'espace à la femme en tant que telle, elle lui accorde une grande valeur dès lors qu'elle est génitrice. La mère est respectable et respectée car la religion musulmane la valorise, et cela accentue la pression sur les parents de filles qui craignent d'être stériles et d'être rendues et retombées à leur charge. Si elles sont fécondes, il leur faut impérativement devenir mères d'un fils : *Tu seras une mère, une vraie mère, tu seras une princesse, car tu auras accouché d'un garçon.* (ES, p.22)

Seule une –ou plusieurs– naissance (s) de mâle(s) assure la position de la femme dans sa belle famille et installe son autorité pour l'avenir.

Les parents préparent la fille à son devenir de mère et à une vie d'obéissance. Obéissante, elle le sera aux parents, aux frères, au mari, à la belle-famille et enfin à ses fils.

Dans "L'enfant de sable" la mère de Ahmed/Zahra, est présentée comme la femme soumise car elle n'avait pas de fils, elle n'a même pas le droit à la parole car cette dernière est monopolisée par le père. Les autres membres de la famille sont condamnés au silence. Seul le fils/ l'héritier a pu combler cette famille car son sexe masculin va rétablir le droit de l'héritage et changer le statut de ses parents qui vont bénéficier, enfin, du statut social exigé.

Le monde du garçon et celui de la fille dans le contexte socio-historique du roman *L'Enfant de sable* n'ont que peu de points en commun. L'auteur dépeint le protagoniste/enfant de sorte que ce dernier puisse faire le portrait de sa mère et dire qu'elle est bonne ou mauvaise selon son genre, car la mère d'Amed/Zahra, le garçon, est plus respectée par rapport à son statut de mère de filles; ce portrait psychologique n'échappe aucunement aux représentations sociales de différents moments vécus par l'enfant: l'allaitement, du sevrage et de la circoncision.

Pour les auteurs, comme la plupart des pays maghrébins sont théocrates ; la religion fut le seul moyen de la législation et de canonisation ; ce qui fait la femme subir ce destin de soumission à cause de la mauvaise interprétation du Coran.

Dans *Le passé simple*, la mère n'est pas nommée elle est appelée l'épouse de Haj Fatmi Ferdi mais ses sept fils sont nommés. Elle est, la fille de "feu son père, le marabout", et c'est la sœur de Kenza, le premier personnage féminin qui traverse le roman. Cette tante maternelle de Driss Ferdi celle qui sera répudiée à Fès", son mari s'adresse à elle en disant "la femme" (*Le passé simple*, p.125), se retrouve répudiée par son mari parce qu'elle lui avait servi une soupe froide. Mais après quelque temps, le mari change d'avis et elle redevient son épouse"

Driss Chraïbi décrit juste après cet événement de répudiation l'univers des femmes : "*Ses ballots étaient là, trois frusques casseroles, un matelas, un tabouret - les biens d'une femme*". (*Ibid*, p. 96)

Boudjedra, quant à lui, il annonce explicitement la place réservée aux femmes dans la phrase suivante : "*Il fallait que je la défende, car elle était, elle aussi, une victime au même titre que les autres femmes du pays dans lequel elle était venue vivre*". (*La répudiation*, p. 13)

La mauvaise mère selon les normes sociales et traditionnelles, est celle qui ne remplit pas ou mal ces fonctions. Donc on peut schématiser le statut de la mère maghrébine dans le contexte des œuvres "L'enfant de sable", "Le Passé simple" et " La répudiation" dans l'équation suivante: être femme maghrébine signifie être mère, être une bonne mère signifie remplir exclusivement son rôle de mère. Ce qui veut dire qu'elle n'existe que par et pour les autres membres de la communauté.

La femme au Maghreb est valorisée à travers ses enfants, et surtout ses fils. Le mari peut répudier la femme, les fils, eux, restent avec la mère. Ils lui

attribuent sa valeur, lui garantissent sa vieillesse et lui offrent pouvoir et prestige grâce aux brus qu'ils lui offrent.

La relation mère-fils est lourdement chargée. Certaines berceuses populaires montrent à quel point le fils peut être porteur des rêves ambivalents de la mère, comme la berceuse qui raconte un fils beau et fort qui nourrira sa mère jusqu'à sa mort et ne la laissera jamais seule, le seul souhait du fils étant de rendre la mère heureuse ; celle-ci n'a ainsi plus besoin de ses frères ou de son mari : elle a un fils.

L'éducation de la fille au Maghreb lui impose un certain enfermement qui fait d'elle sa propre prisonnière et de son corps sa propre prison. Germaine Tillon a observé que cette éducation vise, avant tout, à protéger l'unique trésor de la fille, sa virginité, trésor de courte durée. Sa vie durant, elle est avilie alors que les hommes sont divinisés¹⁴⁷.

Dans les romans étudiés nous avons constaté, dans le contexte des œuvres étudiées (les années quarante), que la mère de fils l'élève à la manière de sa mère pour qu'il maintienne son statut favorable et cela fait perdurer l'injustice qui touche les femmes au Maghreb. Montserrat-Cals a donné une explication à la ségrégation entre les mères de filles "*indifférentes*" et celles des garçons "*aimantes*", pour lui ces femmes soumises aux hommes doivent leur donner ce qu'ils attendent d'elles, à savoir la procréation de mâles. Pour Montserrat-Cals les mères de filles "*en se reproduisant, transmettent la puissance dangereuse de la féminité à un autre soi-même*", car en étant des femmes, le fait de mettre au monde d'autres femmes est en quelque sorte la réincarnation de la soumission. Montserrat continue :

“La différenciation des personnages prend sens ici : si l'on dénie l'attribut maternel aux mères de fillettes, c'est que d'un certain point de

¹⁴⁷ TILLON, Germaine, *Le harem et les cousins*. Seuil, 1966, p.22.

*vue, elles contrecarrent un ordre établi et exercent timidement une force subversive*¹⁴⁸.

Ahmed/Zahra réprime sa féminité sous le couvert d'une fausse altérité masculine qu'il affiche comme révélateur de son identité sociale. Ce déguisement identitaire reflète l'image stéréotypée de la condition féminine qui n'est aucunement considérée favorable :

Être femme, selon Ahmed, est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie (ES, p.94)

Ce simulacre masculin va permettre à Ahmed/Zahra de jouir des privilèges sociaux réservés aux hommes. Son existence double va lui imposer une certaine violence qu'il est censé d'exercer comme étant homme et subir, dans son enfermement, en tant que femme. Son autorité découle de son statut masculin et non de sa réalité, et la faiblesse de ses sœurs vient de leur soumission faiblesse, comme en témoignent les propos qu'il adresse à ses sœurs :

" Vous me devez obéissance et respect. Enfin, inutile de vous rappeler que je suis un homme d'ordre et d'autorité et que, si la femme chez nous est inférieure à l'homme, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ou que le Prophète l'a décidé, mais parce qu'elle accepte ce sort. Alors subissez et vivez dans le silence !" (ES, p.66)

De plus les femmes qui ont des filles *en se reproduisant, transmettent la puissance dangereuse de la féminité à un autre soi-même*. Avoir des filles serait donc un acte de résistance.

II-3-1-L'écart identitaire et l'enfermement dans "Le passé simple"

Afin de peindre la réalité de la condition des femmes marocaines, Driss Chraïbi choisit en premier lieu d'utiliser des images d'assombrissement, de mutilation ou de réclusion et de couvrir ces femmes soumises d'un aspect fantomatique. La première atteinte que subit la femme marocaine des années

¹⁴⁸ MONTERRAT-CALS, Claude, *Le rôle et l'image de l'enfant dans le roman marocain de langue française*, DNR. Toulouse2. 1989., p.232.

40 était le mariage arrangé contre son gré. Paradoxalement, et c'est là qu'intervient la contestation du romancier qui contredit la foi Musulmane qui exige que la future épouse donne son accord sur le choix de son futur mari.

Cet acte viole à la fois la volonté féminine et la loi religieuse mais ce genre d'union se réalise aisément car l'éducation a déjà appris à la jeune fille le devoir de se soumettre à l'homme et surtout l'inutilité de la résistance qui ne pourrait aboutir qu'à la répudiation. La mère du narrateur du roman de Driss Chraïbi a dû, elle aussi, prendre pour époux un homme qu'elle n'a pas choisi :

A l'âge de treize ans, un autre bourgeois cousu d'or et de morale l'avait épousée sans jamais l'avoir vu. Qui pouvait avoir l'âge de son père ? Qui était mon père ? ». [...] « Et l'homme très intelligent qui l'avait épousée en pleine puberté [...] n'avait fait qu'appliquer la loi¹⁴⁹.

Chraïbi prohibe cet enfermement qui réduit la femme dès son jeune âge, il le considère comme manière d'esclavage qui agit doublement sur son aspect physique et vestimentaire et sa liberté se trouve prisonnière des mœurs et tradition qui font restreindre toutes les occasions de sortir de son foyer. L'auteur condamne donc les hommes marocains qui préfèrent cette manière d'agir sur la liberté de la femme dès leur mariage pour l'isoler dans son foyer et de n'en sortir que le jour de son enterrement. Dans le *Passé simple*, la femme de Haj Fatmi Ferdi n'a pu sortir de chez elle que 33 ans après son mariage, le narrateur admet qu'elle était: "*enfermée dans sa maison depuis le jour des noces et jusqu'à cet après-midi où nous l'avoir fait sortir*"(PS, p. 96).

Cette femme captée est censée effectuer plusieurs travaux quotidiens, Chraïbi ne cesse de les décrire tout au long de son roman pour témoigner de l'injustice vécue par toutes ces femmes en silence :

Le décor était : poufs, soieries, tapis, tentures [...] ors et dorures, le plafond ténébreux en soliveaux, d'où tombaient des lustres éteints mais qui miroitaient de toutes leurs verreries, comme brillait la porcelaine verte et sanguine ». (Ibid.)

Puis plus loin :

¹⁴⁹ CHRAÏBI, Driss, *La Civilisation, ma Mère !...*, Paris, Denoël. Coll. Folio ,1972. p. 19-21

le décor était : plafond bas, deux matelas, une natte, poussière, deux bougies [...] air chaud, vieux, plâtras au pied des murs – la chambre des femmes . (Ibid. p. 112)

Ces abus et injustices sont présents encore lors des repas où les hommes et les femmes sont séparés. Les hommes mangent en premier, les femmes doivent attendre pour manger le reste de leurs repas. Cela se fait avec une grande indifférence des hommes car ils croient qu'ils sont prioritaires, Chraïbi le dépeint à travers les propos de l'oncle adressés à la tante Kenza qui attendait : *"Vous ferez des œufs au plat [...] Du coq, il ne reste que les pattes"* (Ibid. p. 96).

L'écriture de Chraïbi tente de dénoncer cet enfermement féminin au Maghreb par le biais d'une critique souvent ironique qui fait ressortir cet écart identitaire homme/femme. L'auteur évoque dans son œuvre la répudiation pour rappeler le poids de la religion sur la femme, car à cette époque (début du 20^{ème} siècle) la femme marocaine n'existe qu'à travers son statut d'épouse puis de mère et le fait d'être répudiée représente une menace pour elle, cela accentue la tyrannie masculine et par conséquent sa soumission devient absolue:

"Maître ..., commença-t-elle. Elle souscrivait à toutes les catastrophes éventuelles. Qu'était-elle, sinon une femme dont le Seigneur pouvait cadénasser les cuisses et sur laquelle il avait droit de vie et de mort ?"
(PS, p. 43)

Le pouvoir de la répudiation devient donc un moyen efficace aux hommes pour maintenir leur pouvoir absolu car il prive la femme de ses droits comme le montre Driss Chraïbi dans quelques scènes où les hommes vont s'abuser de ce droit de répudier et de l'utiliser pour des motifs futiles:

Kenza servait un bol de soupe. Cette soupe était froide. Mon oncle n'aime pas la soupe froide [...]. Kenza est répudiée. Acte en bonne et due forme . (Ibid., p. 43)

Cette scène se déroule durant le jeûne du Ramadan, un mois reconnu par la mauvaise humeur masculine, au Maroc, qui accentue l'écart identitaire homme/femme car ces femmes vont être la proie alors qu'elles sont aussi

privées de tout, tout comme les hommes. L'abus de ce pouvoir de répudier Kenza va s'annuler une fois la faim assouvie:

"Ce soir, Kenza était de nouveau l'épouse légitime de mon oncle « de par la vertu toute puissante d'un nouvel acte » [...] Est apposé au bas de cet acte en date du 25 du mois de Ramadan l'empreinte digitale du requérant ." (Ibid., pp. 93-94)

En conclusion, nous pouvons dire que la femme, comme étant un être autonome, n'existait pas au Maroc dans le contexte du roman "*Le passé simple*" car son existence dépend toujours de son statut prédéfini lié à la sphère masculine qui l'enferme tout en accentuant l'écart identitaire de manière très discriminatoire.

II-3-2- La femme dans " Cette aveuglante absence de lumière" et "L'interdite"

Le statut de la femme, plus précisément de la mère, dans *Cette Aveuglante Absence de lumière* est complètement différent, car nous avons observé une certaine métamorphose dans la perception de la mère.

Aziz le protagoniste, est un ex-officier condamné dans le coup d'état contre le roi en 1971, c'est lui qui a inspiré Tahar Ben Jelloun par son témoignage et c'est lui aussi qui va témoigner l'évolution qu'avait touché le statut de la femme. La mère d'Aziz était indépendante sur tous les plans, c'était une femme qui entretenait une très bonne relation avec ses enfants, et qui a su leur passer une volonté cruelle, par son image de femme active:

J'ai appris à ne jamais juger les hommes. De quel droit le ferais-je ? Je ne suis qu'un homme, semblable à tous les autres, avec la volonté de ne pas céder. C'est tout. Une volonté cruelle, ferme, et qui n'accepte aucun compromis. D'où vient-elle ? De très loin. De l'enfance. De ma mère, que j'ai toujours vue se battre pour nous élever, mes frères et sœurs. Jamais renoncer. Jamais baisser les bras.(CAAL, p.37).

Dans l'expression :*De quel droit le ferais-je ? Je ne suis qu'un homme, semblable à tous les autres.* Nous remarquerons que Aziz en tant qu'homme n'éprouve aucun problème pour dire que la source de sa volonté n'est qu'une

femme, c'est sa mère, ces propos vont témoigner du nouveau statut de femme au Maroc des années soixante dix.

Ainsi le travail de la femme, assure son entrée dans la sphère masculine, puisque, grâce à lui, elle va bénéficier d'un salaire et peut entretenir sa famille, chose jusque là exclusivement réservée à l'homme, ce qui montre que l'écart identitaire que nous avons discuté a changé.

Cette femme ne va plus compter sur son mari égoïste car elle était autonome et ne dépend pas de l'argent:

Ma mère ne comptait plus sur notre père, un bon vivant, un monstre d'égoïsme, un dandy qui avait oublié qu'il avait une famille et dépensait tout l'argent chez des tailleurs qui lui confectionnaient une djellaba en soie par semaine. Il faisait venir son parfum tantôt d'Arabie Saoudite, tantôt de Paris, et se parvenait dans le palais de la famille du pacha El Glaoui. Pendant ce temps-là, ma mère trimait, travaillait tous les jours de la semaine pour que nous ne manquions de rien. » (CAAL, p.37-38).

La mère de Aziz avait même renvoyé son mari quand elle s'est sentie placée en second lieu dans sa vie, elle va donc effacer cet écart identitaire pour occuper les deux rôles en devenant : le père (source d'autorité) et la mère :

"Le jour où elle a renvoyé mon père de la maison, elle nous a tous réunis et nous a prévenus : « pas de fainéant chez moi, pas de dernier de la classe ; à présent je suis votre mère et votre père !" (CAAL, p.38).

Dans L'interdite le retour de Sultana est le fait d'avoir occupé le poste de médecin du village resté inoccupé après le décès de Yacine, cette action est considérée comme positive. Ce passage montre le dire des femmes qui viennent chez Sultana pour qu'elle les guérisse :

Ma sœur, quelque chose me donne des coups de couteau ici et là et encore là et ici et là et là .Elles m'indiquent le ventre dans sa totalité, la poitrine, les épaules, le dos, la tête, les jambes, les bras...en même temps (L'interdite, p.89) .

Sultana femme médecin revenante émancipée va être aussi engagée vis-à-vis aux enfants:

Je voudrais revenir pour les Dalila et les Alilou, pour la quête des yeux d'enfants qu'il ne faut pas abandonner à la détresse ou à la contamination. (L'interdite, p.172)

Sultana est insurgée contre les normes qu'elle juge injustes et qui enferment la femme, cela peut se concevoir à travers le fait d'avoir assisté à l'enterrement de son ami Yacine contre la volonté de tout le monde.

Tous les auteurs cités ont essayé de dénoncer l'enfermement des femmes maghrébines, mais ils se sont mis d'accord sur le fait que le cheminement emprunté par toutes ces femmes pour briser les chaînes forgées par les hommes et les femmes/mères demeure impossible et si leur prison va s'ouvrir, elles seront incapables de la franchir car elles ont appris à aimer leur prison.

Enfin, nous pouvons dire que l'écart identitaire homme-femme comme tout autre concept change selon l'arrière plan socio-historique, qui lui aussi, évolue et influence la perception de soi-même et de l'autre.

II-4-L'effet de l'écart identitaire homme-femme sur les dialogues d'altérité négociés à soi-même

II-4-1- Le monologue intérieur:

Les protagonistes Ahmed/Zahra et Aziz ont privilégié le "monologue intérieur" : style qui reflète au mieux les sentiments, les pensées, les raisonnements les plus intimes et qui témoigne de la plus profonde «solitude », et renforce le sentiment de l'exil et l'incarcération.

*Le monologue intérieur, technique littéraire censée exprimer le cheminement désordonné de la pensée intime, non pas du point de vue extérieur (oral avec un ou plusieurs auditeurs) d'un personnage mais d'un point de vue intérieur.*¹⁵⁰

Dans le monologue intérieur l'auteur rapporte telle quelle la pensée de son personnage en utilisant, souvent, le style indirect libre. Le lecteur se retrouve à l'intérieur de la conscience de ce dernier pour lire/écouter comment il se parle. Cela lui permet de connaître ses états d'âme aussi.

¹⁵⁰ RABATEL Alain. *Les représentations de la parole intérieure [Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue]*. In: *Langue française*, n°132, 2001. La parole intérieure, sous la direction de Gabriel Bergounioux. pp. 72-95. URL:: www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6316 Page consultée le 5/5/2013

L'auteur fait glisser son lecteur pour l'installer dans la pensée du personnage et devenir narrateur. Le monologue intérieur fait partie des procédés littéraires qui ont renouvelé le roman au XXe siècle devenant "l'un des emblèmes de la modernité romanesque"¹⁵¹. Il a été utilisé la première fois par le romancier français Édouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* (1888). Il en propose la définition suivante :

*Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant.»*¹⁵²

La principale particularité du monologue intérieur est : de ne pas en être un, comme l'a bien noté Gérard Genette :

*Que l'on imagine un récit commençant (mais sans guillemets) par cette phrase : « Il faut absolument que j'épouse Albertine... », et poursuivant ainsi, jusqu'à la dernière page, selon l'ordre des pensées, des perceptions et des actions accomplies ou subies par le héros. Le lecteur se trouverait installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprendrait ce que fait le personnage et ce qui lui arrive. On a peut-être reconnu dans cette description celle que faisait Joyce des Lauriers sont coupés d'Édouard Dujardin, c'est-à-dire la définition la plus juste de ce que l'on a assez malencontreusement baptisé le "monologue intérieur", et qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat : puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée ("dès les premières lignes") émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la "scène".*¹⁵³

Vivre isoler c'est cultiver la solitude, l'angoisse et la dépression, c'est l'absence de l'interaction avec la société. Le protagoniste se replie sur lui-même et se confine dans sa vie intérieure. Il passe la journée à méditer, à

¹⁵¹ BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris / Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, p.23.

¹⁵² POUZOULET, Pouzoulet, Montpellier III, RIRRA 21, « A propos de l'essai de Victor Egger (1881) : « parole intérieure » et formes littéraires du monologue intérieur », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1641.php>, page consultée le 23 janvier 2015.

¹⁵³ SAMRAKANDI, Mohammed Habib et MENDJELI, Rachid. *Contes, conteurs et néo-conteurs*. N° 49/2003. Université de Toulouse-Le Mirail. p. 32.

réfléchir sur certaines questions, à se parler ce qui aggrave le sentiment de la solitude.

C'est pourquoi Tahar Ben Jelloun comme les autres auteurs maghrébins ont favorisé l'emploi du monologue intérieur en vue de relater différentes expériences de l'isolement en utilisant le " je".

A travers les œuvres de notre corpus nous avons pu noter une division de consciences. Parler de soi, c'est parler de l'autre, parler de l'autre c'est faire écho à son souci de soi. Cet emploi très particulier des pronoms personnels au cours du monologue intérieur a, à notre sens, un double effet :

- 1- Souligner cette déchirure de l'âme de l'isolé / exilé / prisonnier, ainsi que sa crise d'identité. *Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre (ES ,p.46) , être là sans être là (CAAL, p.12)*
- 2- Créer ce qu'on appelle un effet d' « *étrangeté inquiétante* » qui rompt avec les normes de la lecture.

Tahar Ben Jelloun a aussi ingénieusement employé le monologue intérieur dans *Cette Aveuglante Absence de lumière* afin d'assurer le dédoublement de Aziz qui était contraint par l'incarcération et qui a introduit un moi étrange à la place de son moi pour pouvoir survivre.

Dans leur enfermement, les héros-narrateurs des romans se livrent au monologue intérieur pour se libérer tout en restant silencieux, cela leur permet de prendre la parole sans autant changer l'intrigue, tout en donnant une fausse apparence de silence ou de mutisme. Et, le lecteur se sent orienté vers une écrire qui crie le silence.

Analyser la poétique du silence nous paraît une tentative risquée qui mérite une étude approfondie à part entière. Comment interpréter le Silence ? Jacqueline Michel met en relief la difficulté de cette démarche : Écrire le silence dans un texte implique que :

Son écriture joue le rôle d'une seconde langue transposant le contenu du silence considéré comme première langue. [...] Comment pouvoir traduire une langue qui se dérobe ? Une langue dont les signes demeurent cachés ? Comment appréhender le contenu d'un Silence que

l'on ne conçoit qu'à travers nos silences humains ; que l'on assimile à l'absence et au vide; que l'on circonscrit le plus souvent, en le ramenant aux proportions de son rapport à une parole, où à un bruit quelconque qu'il précède, interrompt ou prolonge¹⁵⁴.

Toutefois, l'écriture réussit à recueillir des silences, leur donne forme, le monte en spectacle, en intrigues. L'écriture a le privilège de dessiner le silence indicible. Ensuite, tous les deux ont préféré garder le silence.

Aziz le personnage principal dans "*Cette aveuglante absence de lumière*", quelque jour avant sa libération, nous raconte comment le Kmandar avait peur du témoignage :

Mon tour arriva une quinzaine de jours après les premières libérations. J'étais dans la chambre quand le Kmandar, suivi d'un médecin, entra : « Sidna le roi t'a gracié. Tu seras certainement contacté par des journalistes étrangers, par des gens qui veulent du mal à notre pays. La conduite à avoir est simple : ne pas répondre à leurs questions empoisonnées. Ne pas collaborer avec eux. Refuser tout contact. Si tu fais le malin, je te ramènerai moi-même à Tazmamart ! C'est bien entendu ? (CAAL, p.241).

Plus loin, et à la suite de la rencontre de Aziz avec le commissaire, le narrateur prétend vouloir rompre avec le mutisme et feint d'interrompre le silence pesant. Le narrateur s'engouffre dans un mutisme qui scande le texte et qui s'offre parfois comme l'unique réponse à de nombreuses questions posées. Il répond souvent à son interlocuteur par un silence, mais cette fois-ci il répond par des mots :

J'avais décidé de ne pas parler, de garder le silence, de ne pas jouer leur jeu. Mais là, il fallait lui répondre : « Écoute, Kmandar Debbah, tu retires cette dernière phrase, parce que, pire Tazmamart, c'est impossible (CAAL, p.241).

Dans *L'Enfant de sable*, Ahmed/Zahra tend lui aussi vers le silence en vue de maintenir une certaine distance vis-à-vis des autres, pour garder le secret de sa fausse identité. Le silence du protagoniste assure également le sentiment de solitude ce qui mène au monologue intérieur. La réalité de son identité,

¹⁵⁴ MICHEL, Jacqueline. *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*. Librairie José Corti. Paris.1983. p,2.

protégée avec le silence, doit être vécue par Ahmed/Zahra en situation de solitude pour ne pas devenir l'objet de la curiosité des autres:

Il est une vérité qui ne peut être dite, pas même suggérée, mais vécue dans la solitude absolue, entourée d'un secret naturel qui se maintient sans effort et qui en est l'écorce et le parfum intérieur(ES, p.44).

Garder le silence est donc une décision, une prise de position. Refusant de se mêler à la foule, Ahmed/Zahra se réfugie souvent dans le silence afin de se protéger contre l'agression de l'autre en créant un univers – autre. Il se retire, se replie sur lui-même en essayant de surmonter sa crise.

Le " je" de Ahmed/Zahra est une recherche des possibilités pour exprimer sa différence, son altérité. Mais son altérité est une image ambiguë, c'est une fausse altérité masculine qu'il affiche comme révélateur de son identité sociale. Si nous nous penchons plus en avant sur la question, nous remarquons que Tahar Ben Jelloun a créé un personnage spécifique. Cette identité rapportée dans le cahier de Ahmed/Zahra ne possède pas de centre: c'est le dédoublement où le protagoniste est le masque qu'il porte et il ne l'est pas, c'est un " je" qui s'accepte et qui se refuse et c'est aussi l'effet de l'écart identitaire sur les discours d'altérité négociés dans la situation d'isolement du protagoniste. Ahmed/Zahra a très tôt senti l'écart identitaire homme/femme et a compris la soumission des femmes. Sa vie d'«homme» lui a donné des privilèges, ce qu'il a beaucoup apprécié. Mais son corps s'éveille, avec ses désirs ce qui fait il habite ce corps de femmes qu'il refuse comme étant image sociale :

*Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre", écrit Ahmed/Zahra dans son cahier » (ES, p.46).
Moi-même je ne suis pas ce que je suis ; l'une et l'autre peut-être! » (ES, p.59)*

Cette aliénation vécue en silence, qui arrache Ahmed/Zahra de lui-même, le confronte cruellement à son identité double, à un autre "je".

L'étrangeté la plus pénible est celle vécue et ressentie par Ahmed/Zahra car elle s'aperçoit de son intérieur et son extérieur, son apparence androgyne

comme son "je" se situent dans le tiers espace "le moi étrange" qui incarne l'ambivalence psychologique et identitaire. Cette situation reflète aussi la crise identitaire de Benjelloun et nous renseigne sur l'altérité discutée dans son écriture que Jacques Noiray décrit:

Ce que ces romans mystérieux laissent pressentir, c'est la persistance d'un manque, d'une impuissance à parvenir à une véritable définition de soi-même¹⁵⁵.

Ahmed/Zahra a vécu son enfermement identitaire seul en compagnie du mystérieux correspondant qui semble la seule manière de libérer l'énonciation, ce malaise vécu par le personnage homme/femme en silence, le fait parler :

Samedi, la nuit. Votre dernière lettre m'a mis mal à l'aise. J'ai longtemps hésité avant de vous répondre. Or, il faut bien que de ma solitude vous soyez plus que le confident, le témoin. Elle est mon choix et mon territoire. J'y habite comme une blessure qui loge dans le corps et rejette toute cicatrisation. (ES, p.87).

En plus cette aliénation confirmée par la phrase de Rimbaud¹⁵⁶, "*Je est un autre*", confirme qu'Ahmed/Zahra accepte son identification avec sa propre image. La phrase rimbaldienne est sans doute rappelée dans celle de Ben Jelloun : « *moi et un autre; moi et une autre* » (ES, p.46), mais avec un accent sur l'identification de « Je » au moi: je suis moi et ensuite un autre, une autre.

L'idée du genre est mise au second plan, en cédant la place au discours sur l'être en soi – une expression de John Erickson mentionnée antérieurement. Or Daria Samokhina avait donné une autre explication à la phrase « *je suis moi et un autre* »: Elle dit: "*Ici le verbe « être » peut révéler*

¹⁵⁵ NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones*. Le Maghreb, Paris, Belin, 1996, p. 132.

¹⁵⁶Dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871s'exclame "Je est un autre"http://www.philophil.com/dissertation/autrui/Je_est_un_autre.htmlle 25 avril 2007

*non seulement une identification mais surtout une séparation du « je » avec le moi, en privant la voix narrative de son origine".*¹⁵⁷

Erickson reprend cette dernière phrase de Ben Jelloun pour remarquer que cette voix, qui est la voix parlante du sujet, se détache du narrateur, tel que les mots n'ont aucune source, aucune origine, en causant une série d'oppositions dont le sujet est (et n'est pas) composé.

*The voice, which is the speaking voice of the subject, detaches itself from the speaker, such that the words have no source, no origin, giving rise to a series of oppositions of which the subject is (and is not) composed.*¹⁵⁸

Cette voix qu'Ahmed/Zahra ne possédait pas et qui demeure sans origine, représente, selon Erickson : "*Une métaphore pour la position d'un auteur post-colonial maghrébin écrivant en la langue européenne, et dont le récit court le risque d'être nié par le discours de l'Autre*"¹⁵⁹.

Ce récit aphonique par sa manière d'enfermer la voix féminine partage beaucoup de traits communs avec les autres romans de corpus. Dans « *Cette Aveuglante Absence de lumière* », l'univers romanesque devient un espace où les personnages mènent un combat pour faire entendre leur voix pour pouvoir exister, Aziz avec les autres détenus se rebellent contre la mort lente en résistant par leur quête de liberté faite de l'oubli.

II-5-L'enfermement à travers l'écart identitaire dans "*Vaste est la prison*"

L'enfermement est un thème incontournable dans la littérature maghrébine de langue française suite aux problèmes de liberté qui ont existé, depuis sa naissance, jusqu'à nos jours et dans tous les contextes. Ce thème nous est apparu complexe car il est mouvant et chaque approche lui donne une nouvelle conception et cela à travers tous les romans du corpus.

¹⁵⁷SAMOKHINA, Daria , *Le phénomène de l'hybridité et du mimétisme dans des espaces narratifs du maghreb*. Un identité est elle possible ? thèse publiée sur <http://etd.nd.edu/ETD-db/theses/available/etd-07222005-000531/unrestricted/SamokhinaD072005.pdf> le 26 mai 2007

¹⁵⁸ERICKSON, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: University Press, 1998, p.70.

¹⁵⁹*Ibid*, p.80.

Dans "*Vaste est la prison*" Assia Djebbar écrit pour aller au-delà des frontières, franchir toutes limites imposées par la société et la religion, enjambrer les conventions formelles, entendre l'expression: "*Meqqwer Ihebs*" annonce son enfermement pas dans l'étroitesse mais dans la vastitude:

" Je l'entends, bien sûr parce que la langue est là, ineffaçable : «Meqqwer Ihebs¹⁶⁰! » Meqqwer, meqqwer -, le mot qui désigne l'ampleur, la vastitude de la « meurtritude » arrive jusqu'à moi et m'atteint, et me frappe, malgré la distance du temps"(VEP, p.334)

"*Meurtritude*" est un néologisme assez significatif qu'utilise l'écrivain pour qualifier l'enfermement, la claustration, lorsqu'elle parle de la situation de la femme dans le contexte social algérien. Cette vastitude de prison devient le synonyme de "*meurtritude*" car une grande prison peut nous donner plus d'espace pour bouger mais ses frontières deviennent de plus en plus lointaines et meurtrières car elle offre un simulacre de liberté, un mirage.

"Le" je" de la narratrice se partage par toutes les femmes qui habitent le romans et qui crient tout en étant le cri :

"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.."
(VEP, p, 339)

Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle; la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue qui vacille, tandis que les mâles au-devant gesticulent dans le champ de la mort, ou de ses masques.(Ibid.)

L'acte d'écrire, chez Assia Djebbar n'est pas seulement un acte littéraire, qu'on peut classer dans une forme ou une autre. Pour elle écrire est un besoin intime, une expression thérapeutique, cette écriture d'une telle femme tente de faire échapper à tous les enfermements. Mais la même Assia Djebbar dans la

¹⁶⁰ "Meqqwer Ihebs" veut dire "Vaste est la prison" selon le dictionnaire de traduction: Kabyle français. En ligne sur: http://kabyle_french.fracademic.com/2352/meqqwer consulté le 5/5/2015

même œuvre "*Vaste est la prison*" nous raconte l'existence de son père/instituteur sous un autre angle qui met en exergue l'écart identitaire et la relation ambiguë père/fille à travers le personnage d'Isma, la narratrice qui se décrit à l'âge de quatre dans sa classe où son père est: "*le maître, dans tous les sens de la domination*"(VEP, p, 267). Isma justifie la sévérité de son père/maitre en classe, et la considère comme manière de sauver les apprenants algériens de leur analphabétisme dû au colonialisme français, elle dit à ce propos que son père avait: "*une volonté ardente l'emplit: pousser en avant ces enfants, ces intelligences...*" (Ibid.).

Cette petite fille ne cache nullement sa fascination troublée par sa peur face à son père/ instituteur:

"J'ai peur moi aussi, bien que je sois 'la fille du maître': je ne dois pas bouger. Je ne dois pas troubler cet office. [. . .] Mais je suis tellement fascinée par le cours paternel que je me transforme en une sorte d'ombre voyeuse, passionnée mais impuissante" (Ibid.p, 267-268).

Tout au long du roman nous constatons qu'Assia Djebbar est en train de décrire ce qu'elle voit, cette écriture imagée regardée relate aussi le regard d'Isma sur l'espace masculin de manière de la concevoir comme étant un œil invisible qui voit sans être vu, un spectre mateur qui transperce les consciences des personnages et des lecteurs. Nous observons aussi qu'Isma, la petite fille narratrice, a bénéficié d'une certaine autorité due à son emplacement dans la classe car elle est à la fois la fille de l'instituteur et la seule fille parmi une quarantaine de garçons dans une époque où les filles ne peuvent étudier:

"Ils sont tous de dos: je ne me souviens d'aucun en particulier. Naturellement je ne leur ai jamais parlé, ni avant ni après. Pas le moindre mot: ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit" (Ibid.p, 268).

A cette époque là, elle a seulement quatre ans, et la passion qu'elle ne peut manifester cache déjà l'intériorisation de l'interdit à toute forme de contact avec l'autre sexe.

Mais la scène de la prise de la photo de classe demeure un moment de couronnement pour elle car elle se rend compte que son père /instituteur, la favorise en se détachant de toutes contraintes socioculturelles en la plaçant au centre de la première ligne car elle est la seule fille dans ce groupe: *"Que lui a-t-il pris? Une brusque tendresse? [...] Et moi alors, comme trônant, reine inattendue parmi ces futurs guerriers! Trônant et ne le sachant pas"* (VEP, p.270-271). Dans sa tête il était impossible qu'elle prenne cette photo avec 40 garçons plus âgés : *"Elle perçoit, mais si confusément, qu'elle détonne: ailleurs, cela ne doit pas se faire, de placer une fillette toute seule parmi ces quarante garçons, en outre plus âgés"* (Ibid.p. 271). Cette scène clé a libéré son père de son enfermement socioculturel et a anéanti l'écart identitaire homme/femme et a influencé à jamais l'écriture de Djebbar.

Le père en transgressant les lois patriarcales, en plaçant la fillette au centre du groupe des garçons, dans ce contexte socioculturel, libère sa fille tout en se libérant et devient son modèle d'émancipation au lieu d'être son geôlier et va décider, en quelque sorte, son devenir de femme écrivain de langue française. Cette scène clé de photo d'école ne cesse de fortifier Isma car le regard fier que porte son père sur elle fait d'elle une véritable reine car son père: *"pose, fier à la fois de ses quarante garçons qu'il éduque, et pas seulement dans leur apprentissage du français, et fier aussi de son enfant aînée – c'est une fille et puis après, il l'a placée ainsi au milieu"* (Ibid. p,271). Cette fierté paternelle fait d'elle une personne forte responsable qui s'accepte en tant que femme.

II-6- L'enfermement et l'écart identitaire entre "Le camp" et "L'interdite "

Il nous a semblé opportun d'opérer un rapprochement entre l'enfermement vécu par Sultana (personnage principal de Malika Mokedem dans

« L'interdite ») et l'incarcération Benzine. Car tous les deux ont engendré l'esprit de vengeance chez chacun des protagonistes.

Dans le cas du roman "*L'interdite*", nombreuses sont les recherches faites sur l'aspect autobiographique mais est-il possible en sachant que les données biographiques confirment que Malika Mokkedem était à l'étranger pendant la décennie noire, comment pouvons-nous expliquer son témoignage traversé par son sentiment de possession qui englobe et traverse toute l'œuvre aux moments des évènements rapportés dans ce roman ? à ce propos elle a dit :

*Moi j'ai toujours été du côté de la véhémence, du côté de la colère, et je ne peux pas écrire sur l'Algérie de cette façon là. Les douleurs de l'Algérie m'atteignent quotidiennement. Mon corps est en France mais mon cœur et mon esprit restent en Algérie. Les nouvelles douloureuses qui arrivent de mon pays ravivent aussi mes blessures.*¹⁶¹

Le retour de *Sultana Medjahed* s'annonce dès la première page du roman, ce personnage féminin qui ressemble à Malika Mokkedem, a vécu comme elle dans le Ksar, région éloignée de Béchar. Ce lieu, partage les caractéristiques de l'enfermement vécu par l'auteure et son personnage Soltana, l'isolement, l'éloignement demeure l'apparence de tout exil, de toute incarcération. Ce milieu saharien trop difficile par sa géographie comme son climat semble impossible à apprivoiser et ressemble à une prison à ciel ouvert.

Dans "*Le camp*" la prison au ciel ouvert était un lieu de torture où les prisonniers sont abandonnés avec seulement des consignes de travail mais le rapprochement ne s'arrête pas à ce point car Benzine dévoile l'origine bestiale des geôliers, ces soldats de la légion étrangère représentent avec leurs diversités la férocité de l'ennemi :

Contraintes par les luttes de notre peuple de reconnaître son statut de prisonnier de guerre, les autorités coloniales ne le libérèrent de Lambèse que pour le livrer à la racaille bestiale des anciens nazis récupérés par la légion française (Le camp, p.13)

¹⁶¹ Journal El Watan ,paru le 16 août 1995

Sultana a juré, qu'une fois libre, elle retournerait au pays pour se venger :

Toi et ceux de ta bande, vous êtes le pourri du pays. Moi je vais étudier et je serai plus forte que toutes vos lâchetés et vos ignominies. Regardez –moi bien, je vous emmerde ! Et je reviendrai vous le redire un jour. (L'interdite, p.182)

Rapprocher donc les deux romans touche essentiellement à l'état psychologique des protagonistes dans l'espace de leur enfermement, car la liberté ne se conçoit qu'à travers le champ du déplacement et de mobilité, et dans les textes étudiés ce champ est un lieu d'entrave, dans lequel le mouvement devient rébellion.

Malika Mokeddem considère toujours que le sahara est ce lieu clos malgré son caractère illimité, pour elle l'hostilité du climat demeure infranchissable en ajoutant la pauvreté qui réduit énormément la possibilité de déplacement.

Tout se joue entre l'intime et le public, tout auteur est censé respecter un certain type de limites infranchissables déterminées par la société et surtout par la religion. L'écriture de l'intime n'est pas acceptable, et cela représente le respect de quelques valeurs comme la pudeur qui incarne un élément constitutif de l'identité culturelle.

De ce qui précède nous pouvons dire que la colonisation avait comme conséquence l'écriture du Moi qui a engendré le thème de " la quête identitaire" qui était répandue chez les écrivains maghrébins d'expression française pas seulement parce la culture coloniale a réussi à semer un certain trouble, mais aussi parce que la colonisation a eu des séquelles graves sur la société et l'être maghrébins, l'enfermement idéologique et même linguistique exercé dans les pays colonisés à travers des stratégies discriminatoires destructrices bien étudiées, avait mené l'individu à cette quête de soi à la recherche de la liberté .

La liberté ne devient une obsession que quand l'être est enfermé, sentir l'enfermement c'est se comparer avec un état de liberté de ce fait la comparaison avec un autre état, dans le cas du colonisé, le colonisateur est le

geôlier libre. Ce qui nous amène à dire que l'altérité est indispensable pour la compréhension et le traitement de l'enfermement.

Dans *L'interdite*, nous pouvons dégager des enfermements qui se rattachent directement aux composantes de la sphère de Malika que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur.

Le premier enfermement est dû à la nature du lieu : la géographie et le climat, comme l'exprime Malika dans une interview: « *Comment traverser l'infernal été saharien ...* »¹⁶² cette métaphore explicite l'incarcération de l'auteure en été quand les conditions deviennent infernales . Le verbe traverser ici est utilisé pour parler du temps et non pas du lieu comme d'habitude pour dire que le temps dense avec la chaleur insupportable du Sahara.

Le deuxième enfermement demeure la mal interprétation de la religion musulmane qui a opprimé la femme dans quelques contextes puis la dégradation du statut de la femme due à la montée de l'intégrisme qui vient renforcer le sentiment d'incarcération de la femme .

Les gens ne viennent ici que dans les prisons ou par mesure disciplinaire ! Nous du Sud, on est une punition, un cachot ou une poubelle pour tous les nababs du Tell. Ils ne nous envoient que la racaille du pays.(L'interdite. ,p, 22)

Les mots "camp" comme "interdit" ont été cités tout au long des romans pour exprimer ces différents types d'enfermement.

¹⁶² HELM Yolande, *Malika MOKEDDEM, envers et contre tout*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 23.

Chapitre III
La dimension polyphonique à travers
l'enfermement

III-1-La polyphonie bakhtinienne

Pour Bakhtine la polyphonie est la présence d'une pluralité de voix dans la structure narrative du récit. Et cela nous renseigne sur le dédoublement du Je ou la présence de plusieurs instances narratives distinctes. Le résultat de cette manifestation discursive nous renvoie directement à la notion de l'altérité qui, selon Bakhtine, explique cette plurivocalité intrinsèquement nécessaire dans l'interaction qu'elle installe entre les différents énonciateurs. L'acte de communication découle de l'altérité au sens où c'est toujours en considération d'autrui qu'il est élaboré.

"Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas."¹⁶³

Les auteurs maghrébins affirment leur déchirement sur deux plans : d'abord, entre deux cultures /langues et le fait d'être condamnées à vivre en cohabitant les deux, leur univers romanesque comme leurs personnages fictifs représentent cet aspect car ils dressent des tableaux fidèles des situations vécues par eux-mêmes sinon par leurs semblables dans des contextes qui se basculent, souvent, vers le chaos. Les frontières deviennent alors poreuses entre l'auteur et l'homme en lui, l'écriture et la langue/culture et les récits demeurent une productivité pas un produit qui bénéficie de toutes les caractéristiques d'un miroir qui reflète l'interactivité entre l'auteur et son texte dans son contexte.

Ensuite, ces auteurs sont déchirés entre leur Moi et l'autre en eux; c'est une polémique dans laquelle le déchirement résulte de cette identité hybride de tout auteur maghrébin qui écrit en français et c'est celui de tout être privé de sa liberté.

¹⁶³TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 77

Michel Laronde explique cet état comme étant une partie essentielle dans toute identité : *"Une différence pour cerner la part proprement individuelle de l'identité."*¹⁶⁴

Il rajoute à ce propos en disant que : *"Pour parler de mon identité, je suis condamné a priori à deux choses : à me mesurer sans cesse à la conscience que j'ai de l'Autre en Moi ; à me décaler de sa présence en Moi pour rendre compte"*¹⁶⁵.

La polyphonie, dans ce cas là, permet de percevoir les voix intérieures de plusieurs protagonistes, en glissant dans leurs pensées. La voix de l'auteur n'est plus dominante par rapport à celle de ses personnages, et ce dernier entre dans un réel dialogue avec eux. Le narrateur omniscient tel qu'on l'éprouve laisse sa place à une interaction entre les différents personnages du roman. Le résultat : ces personnages inventés par l'auteur, lui échappent et deviennent indépendants de lui, extérieurs à lui, d'où se nourrit le dialogisme dans son univers romanesque et cela permet l'accès à la conscience des personnages et parfois même leur moi étrange. L'auteur devient ainsi plus libre car il n'est plus impliqué dans la pensée de ses personnages. Cette liberté est à la fois processus et résultat car il a inventé cet univers romanesque pour se libérer et son univers romanesque va devenir le lieu d'enfermement de ses personnages qui vont essayer de se libérer à leur tour.

III-1-1 Polyphonie face à la mouvance de la notion d'identité

Étymologiquement l'identité vient du latin *idem* : le même est ce qui reste le même au cours du temps. C'est ce que Platon, après Parménide, appelait l'"essence" de ce qui existe (les «*étants*»), c'est-à-dire ce qui ne concerne pas

¹⁶⁴ LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et Identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, Cité In: SEBKHI, Habiba, « *Une littérature 'naturelle' : le cas de la littérature 'beur'* », Itinéraires et contacts de cultures, 1999, n° 27, [en ligne], <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=120>, Consulté le : 16/10/2010

¹⁶⁵ *Ibid.*

leur apparence – ce que l'on perçoit par les sens – mais leur réalité « essentielle » qui est invisible et immuable.

La notion d'identité a des définitions qui changent selon le contexte et le domaine, même dans les travaux philosophiques ou scientifiques cette dernière n'a jamais été définie de manière claire et opératoire.

Nous pouvons prouver le problème de définition et les degrés de pertinence de cette notion qui sont au cœur de plusieurs paradoxes et polémiques qu'il importe de connaître et comprendre avant de trancher quant à la légitimité de ses différents usages; à travers les propos de Lévi-Strauss en conclusion du séminaire pluridisciplinaire qu'il lui avait consacré au Collège de France : "*Toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion*" (Lévi-Strauss, 1977, p. 331).

Pour pouvoir définir l'identité, nous avons choisi quatre perspectives sur l'identité citées par Dubar dans son article intitulé: "Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité".

Tout d'abord une approche "essentialiste", d'origine philosophique, qui fait de l'identité "ce qui reste identique dans le temps" (Qu'est-ce que l'être en tant qu'être?). Une approche "psychologique" reconnaissant la pluralité des identités en tant que "définitions de Soi" (Qui suis-je?).

L'approche "interactionniste" conçoit l'identité comme étant la relation entre l'assignation par les autres et revendication par soi (Que fais je de ce que les autres disent de moi?). Et enfin l'approche "nominaliste" qui considère l'identité comme une forme discursive inséparable d'une interprétation biographique (Comment rendre compte du cours de ma vie?).¹⁶⁶

¹⁶⁶ DUBAR, Claude, « *Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité* », Revue française des affaires sociales, 2/2007 (n° 2), p. 9-25. URL : <http://www.cairn.info/revue-francaise-des-affaires-sociales-2007-2-page-9.htm> . Consulté le 26 /4/2013

Comment peut-on concevoir l'identité comme étant à la fois quelque chose qui est identique et change en même temps ? la réponse ne peut se concevoir qu'à travers l'idée que l'identité existe dans le changement car elle est considérée comme variante. C'est admettre en quelque sorte que l'ipséité et la mêmeté garde leur aspect intact dans le mouvement. Tout ça dans un processus d'unification du moi qui prend en considération sa multiplicité et son changement.

Le "Moi permanent" existe en étant que "Moi Multiple", qui est marqué par la multiplicité des rôles qu'il joue, simultanément et successivement, objectivé par les autres. Nous pouvons confirmer que chaque individu a plusieurs rôles durant chaque jour et qui peuvent changer au cours de sa vie. Dès lors se reconnaître le même tout au long de sa vie ne contredit aucunement la multiplicité du Moi.

Cela nous mène à dire que l'identité change à travers les rôles différents que joue l'individu et cela peut nous renvoyer à la mouvance de la notion d'identité à travers la perception des autres qui l'identifient via ses rôles sociaux cela renvoie à l'idée de la diversification de la personnalité qui s'oppose à l'unification de Soi. James¹⁶⁷ confirmait que ces dédoublements de personnalité n'étaient autres que des conséquences de cette mobilité croissante des individus dans les sociétés modernes. En admettant que la vie sociale est un théâtre dans lequel la pluralité du Moi est l'ensemble des rôles d'acteurs qui ne peuvent exister que lors de la représentation de la pièce,

III-2- Dialogisme et création romanesque

Le fondement de la polyphonie s'est fait à travers le principe dialogique, qui détermine la relation de l'auteur avec son personnage principal . Bakhtine a développé cette notion en se basant sur l'œuvre de Dostoïevski, il a étudié les

¹⁶⁷ JAMES William., (1890), *Principles of Psychology*, New York, Nover Books 1950.

modalités l'énonciation et l'interaction en décrivant la relation que Dostoïevski entretient avec ses personnages fictifs :

" Le héros intéresse Dostoïevski, non pas en tant que phénomène dans la réalité, possédant des traits caractérolologiques et sociologiques nettement définis, ni en tant qu'image déterminée, composée d'éléments objectifs à signification unique, répondant dans leur ensemble à la question « qui est-il? » ; le héros intéresse Dostoïevski comme point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. Pour Dostoïevski, l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui même."¹⁶⁸

Pour donner la liberté à ses personnages, l'auteur doit forcément délaisser sa dominance énonciative. Il se glisse dans leur conscience pour accéder à leur univers , qui est sa propre invention, puis subit tous les éléments contextuels pour se fusionner avec eux , il est parfois obligé de s'oublier pour redevenir leur simulacre en s'appropriant leur pensée. En s'identifiant à eux il se focalise sur leur propre vision du monde, ensuite, il regagne son statut d'auteur pour changer de vision. Ce va et vient dans l'énonciation qui se découle d'un seul énonciateur construit l'aspect dialogique. De là nous pouvons dire que le roman polyphonique offre à son auteur cette faculté d'errer dans les consciences des personnages pour créer un dialogue interne qui enrichit les points de vue de la même situation et cela peut impliquer le lecteur en lui permettant d'accéder à cette communication intérieure et qui lui renseigne sur l'œuvre. Cette polyphonie gérée par l'auteur trouve son équilibre avec les limites imposées par les autres consciences, ce qui fait l'auteur doit être objectif " *À cette conscience qui se porte sur toute chose (celle d'un personnage), l'auteur ne peut opposer qu'un monde objectif, celui d'autres consciences d'égale valeur."¹⁶⁹*

¹⁶⁸ BAKHTINE, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski, Points, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 366 pages (p.88).

¹⁶⁹ *Ibid*, p.91.

Cette manière de prendre la position des personnages puis se retirer, permet à l'auteur de réactualiser sa conscience de soi et celle de son personnage.

III-3- Le Moi étrange chez Gontard

Dans son livre intitulé " *Le Moi étrange*" Marc Gontard a parlé de " *L'étrangeté de l'être maghrébin*" et cela à partir des l'écriture des années 70, une écriture marquée principalement par la violence qui résulte de la tentative de ce dernier de se réintégrer d'une identité collective et cela à travers les stratégies scripturales qui témoignent de cette violence textuelle qui reflète leur " *créativité originale*"¹⁷⁰ au lendemain de l'indépendance.

Gontard explique que les fondements de la littérature maghrébine ont été métamorphosées après les années 80 car toutes les certitudes sur lesquelles s'est élaborée l'idée de la modernité se sont effondrées c'est un questionnement qui a touché toute la crise de valeurs qui a affecté l'ère postmoderne (conscience politique, métaphysique, la littérature...); c'est une sorte d'examen de la littérature à travers son aspect interculturel.

Dans son livre " *Le Moi étrange*" il a voulu chercher et trouver " *Les traces multiples d'une voix singulière dans un concert des littératures qui serait*"¹⁷¹ " *la voix multiple*"¹⁷², pour lui *la littérature des années 70 est une demande violente d'être*¹⁷³, la littérature qui est venue après n'est qu' "un glissement vers une problématique plus personnelle du Moi"¹⁷⁴. Après avoir cherché à intégrer dans une identité collective renaissante:

*"le Moi tente aujourd'hui de découvrir ses propres repères dans un contexte marqué par un plurilinguisme générateur de concurrence culturelle, par des forces de rétroaction dont les effets sont parfois imprévisibles et par des situations de clivage où s'exaspèrent les virtualités d'affrontement"*¹⁷⁵

¹⁷⁰ GONTARD, Marc, *Le Moi étrange: littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993. p7

¹⁷¹ *Ibid.*, p8

¹⁷² *Ibid.*,

¹⁷³ *Ibid.*,

¹⁷⁴ *Ibid.*,

¹⁷⁵ *Ibid.*,

"Dans un environnement aussi mouvant où l'ouverture et le métissage sont vécus, tantôt comme une chance, tantôt comme une menace¹⁷⁶". Le Moi qui fait retour à lui-même se retrouve confronté à sa propre opacité de sorte que l'écriture au Maroc, ces dernières années me semble travaillée par cette figure fondamentale d'un Moi étrange, ambivalent, pluriel, et bien souvent indéchiffrable:

"Cette quête qui se détourne du sol miné et désormais suspect de la revendication identitaire pour sonder dans les multiples renvois entre le même et l'Autre, le lieu d'occultation du Moi, constitue l'objet même de ce livre et justifie les choix qui y sont faits, avec cet espoir de dessiner le bilinguisme de l'être marocain saisi par l'écriture"¹⁷⁷

Partant de l'idée que la violence textuelle est un aspect majeur de l'écriture maghrébine, Gontard inscrit toute stratégie scripturale dans un projet de quête identitaire qui ne peut se concevoir que par la relation du texte et le contexte socioculturel qui a vu sa création et sa diffusion. Ce Moi en mouvance dans cette production maghrébine devient étrange à force de refléter la diversification des auteurs et de leurs écrits.

III-4-Le monolinguisme derridien comme prémisse du plurilinguisme

"Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne."¹⁷⁸

III-4-1-Le moi étrange ou l'autre en soi :

Derrida conçoit l'altérité d'une manière singulière, elle apparaît comme une *cheville dialectique primordiale*¹⁷⁹. Dans sa philosophie sur l'Autre il tolère ce dédoublement de soi en parlant de "*l'image de soi en tant qu'autre dans le miroir*", en premier lieu, sous l'aspect d'une image fixe (photographie) ou d'un enregistrement filmé, mais aussi l'autre qui demeure en soi, le produit

¹⁷⁶ *Idem.*, p8

¹⁷⁷ *Ibid*

¹⁷⁸ DERRIDA, Jacques, Le monolinguisme de l'autre, Paris, Galilée, 1996, p. 13-15.

¹⁷⁹ Cité par OUALET, Yves dans « autoportrait de l'altérité », Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014

paradoxal d'une déchirure en son for intérieur entre langue/appartenance et culture/origine, en quelque sorte c'est cette hybridité mouvante de son identité. Ce dialogue avec l'autre en soi, à différents degrés, assure l'unification du Moi.

Il a commencé son ouvrage "*Le monolinguisme de l'autre*" par un passage qui illustre l'origine de son dédoublement déchirant tout en jouant avec les pronoms personnels qui font ressurgir son Moi étrange, il a dit:

" Imagine-le, figure-toi quelqu'un qui cultiverait le français. Ce qui s'appelle le français. Et que le français cultiverait. Et qui, citoyen français de surcroît, serait donc un sujet, comme on dit, de culture française. Or un jour ce sujet de culture française viendrait te dire, par exemple, en bon français : Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne." ¹⁸⁰

Son utilisation du "je" va certainement dérouter le lecteur car il va l'attribuer à la personne de qui parle l'auteur : "*Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne*". Ce "je" peut être celui de l'auteur lui-même, qui se livre et, parfois, se délivre. Deux facettes d'un seul et même homme qui, discute avec l'autre en lui son rapport ambivalent avec la langue française et la permanence de sa quête identitaire. C'est , presque, la même vision de Kateb Yacine qui explique sa relation ambiguë avec la langue du colonisateur en disant: « *J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français* » .Nous pouvons déduire que cette ambivalence linguistique ressentie par ces auteurs , et tous les auteurs maghrébins d'expression française, ne se réduit pas seulement au resurgissement de leur Moi étrange mais va au-delà , pour exprimer le plurilinguisme de leur production résultant du fait d'imposer historiquement le français comme monolinguisme du colonisé.

¹⁸⁰ *Idem.* p.14.

III-5-La polyphonie et sa relation avec l'altérité dans les romans du corpus

Les romans choisis sont des récits de fiction qui racontent l'enfermement, les fractures, les déchirements et les lignes de faille, réelles ou imaginaires, qui ont régi le parcours des protagonistes, et "*ne font pas que raconter une histoire*"¹⁸¹, tous les protagonistes voient leurs vies bouleversées du jour au lendemain par des contraintes différentes dont ils n'arrivent plus à gérer.

Il ne s'agit pas d'un clivage de Moi dans ces situations mais plutôt d'un déchirement double du narrateur-protagoniste qui est non seulement perdu devant les contraintes sociales mais aussi celles imposées par lui-même et qui affectent son identité voire son entité.

FOEILLET, Mariane précise que : "*Le personnage romanesque du XXIème siècle souffre d'une identité floue, perdue, mais n'arrivera jamais à reconquérir les certitudes identitaires d'autrefois*".¹⁸² et cela demeure une caractéristique commune à tous les personnages qui habitent l'univers romanesque maghrébin dans lequel les auteurs mettent en scène des drames humains et identitaires, leur sentiment de rétrécissement est exprimé à travers la voix imperceptible de leur destin, à des moments différents dans la narration, nous constatons que les auteurs monopolisent la pensée de leurs narrateurs pour pouvoir réagir à leur place pour prendre position par rapport à la réalité qu'ils veulent transmettre, et donnent à leurs récits cet aspect polyphonique à travers la plurivocalité narrateur/personnage/auteur.

¹⁸¹ REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. « Lettre Sup. », 2006, P. 105

¹⁸² FOEILLET, Mariane, *Le roman et ses personnages : vision de l'homme et du monde*, Art., Intellego, 2008,, [En ligne], <<http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-1ere-s/aide-scolaire-francais/le-roman-et-ses-personnages-vision-de-l-homme-et-du-monde./44735>>, Consulté le : 25/03/2011

Tous les romans se présentent comme une : " *Tranche de vie*", *découpée dans l'histoire, de "personnes réelles" appartenant à notre univers*¹⁸³

L'identité des personnages reste, scindée voire perdue, C'est ce qu'affirme Sigmund Freud lorsqu'il a découvert l'inconscient en 1900 dans son livre *L'Interprétation du rêve* :

*"L'homme n'est plus un, il est divisé, (conscient/inconscient). Ses actions, ses désirs, sa personnalité même peuvent être déterminée par quelque chose qui est en lui, mais qui lui échappe totalement: son inconscient. On voit que cette découverte peut semer le trouble jusque dans l'identité des personnages romanesques".*¹⁸⁴

L'identité est perdue dans tous les récits car ils se trouvent dans ce tiers lieu hybride qui sépare l'auteur de sa vérité culturelle, linguistique et identitaire et celle de ses personnages de fiction. Ce lieu entre-deux se trouve à la limite des déchirements des deux et cela est dû à l'injustice, le sang et la lutte.

III-5- 1-Altérité et dialogisme

Le mouvement d'identification au personnage va amorcer la conscience de l'auteur et mettre en évidence sa perception de soi et cela va lui permettre de porter une nouvelle vision plus pertinente sur son personnage car elle est extérieure et distancée. Ce mouvement décrit par Bakhtine est appelé "exotopie" et qui veut dire "*le fait de se trouver au-dehors*"¹⁸⁵. Cette position extérieure, cette altérité, est justement ce qui nourrit le dialogue entre l'auteur et son personnage.

Cela contredit la perception de l'altérité dans le roman traditionnel, qui est assujettie à l'omnipotence de l'auteur. Bakhtine a observé dans l'œuvre de Dostoïevski que la parole et la conscience de ses personnages sont autonomes de celle de l'auteur; et cela nous mène à dire que la conscience du protagoniste

¹⁸³ REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. « Lettre Sup. », 2006, P. 134

¹⁸⁴ FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, 1900, Format PDF, Art. [en ligne], < <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/.../la-clef-de-l-inconscient.html>, Consulté le : 08.08.2010

¹⁸⁵ TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 pages, p.153.

est partiellement le reflet de l'auteur car se dernier doit contenir les consciences de ses personnages, qui se développent dans son univers romanesque guidés par sa conscience unique comme l'explique Todorov:

"Ici, (dans les romans de Dostoïevski) ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein d'un monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur ; c'est précisément une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant se confondre. (...) La conscience du personnage est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur."¹⁸⁶

Cela nous mène à dire qu'une altérité primaire se développe lors de la création littéraire romanesque le moment même de la conception des personnages , l'auteur doit inventer des consciences autres que lui mais qui sont de lui .Ce qui renforce la place cruciale de l'altérité car le dialogisme déployé par l'auteur met l'emphase sur l'importance de l'autre dans la construction de son identité et celle des ses personnages.

III-5-2-Le surgissement du Moi étrange lors de la création romanesque

L'auteur ne peut se percevoir dans sa totalité. Le regard qu'il porte sur lui-même ne peut le cerner intégralement car il vient de lui-même et de l'intérieur, seul le regard de l'Autre, de l'extérieur, peut le concevoir dans son entièreté et renvoie cette image de lui, au moment de la création littéraire, l'Autre peut se concevoir de manière plurielle : il peut être les personnages comme il peut être le Moi étrange de l'auteur que se partagent les personnages. Cet Autre, dans la conscience de l'auteur (son Moi étrange), donne la possibilité au protagoniste de se transformer, et à l'auteur de confronter ses personnages à une présence qui les effraie au départ, mais qui leur procure l'opportunité d'enrichir leur monde en y ajoutant de nouvelles visions.

¹⁸⁶ *Idem.*, p. 161

"Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un « tu »). [...] Toute expérience intérieure s'avère être située à la frontière, elle rencontre autrui, et toute son essence réside dans cette rencontre intense. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une communication profonde. Être signifie communiquer. [...] Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi. L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière ; en regardant à l'intérieur de soi, il regarde dans les yeux d'autrui ou à travers les yeux d'autrui [...]. Je ne puis me passer d'autrui, je ne puis devenir moi-même sans autrui ; je dois me trouver dans autrui, trouvant autrui en moi (dans le reflet, la perception mutuels)".¹⁸⁷

Todorov confirme dans ses propos ci-dessus, que la communication avec l'autre nous fait révéler à nous même, car autrui ne nous permet pas seulement de nous percevoir par son regard mais, en le percevant lui, nous construisons une vision du monde. La frontière qui nous sépare de l'autre ou du monde extérieur demeure l'espace de la prise de conscience et du contact avec lui , ce qui fait, cette frontière est composée d'une partie intérieure qui est au fond de nous et l'autre partie extérieure qui commence là où se termine notre identification de soi. Nous existons par notre contact, sur cette frontière, avec le monde extérieur.

Dans "Vaste est la prison" nous assistons au surgissement de l'auteur en quête du narrateur à travers des je(ux) de parution , nous observons la voix de l'auteur qui rejoint la voix de la narratrice pour la convoquer et cela ne cesse de ce reproduire. Djebbar demande à l'égard de la narratrice Isma: "Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? "Isma": le nom."(VEP, p.302)

¹⁸⁷ Idem, p.148.

III-6- Le plurilinguisme comme marque polyphonique

Dans la littérature maghrébine, toute forme d'expression littéraire ne peut se faire en une seule langue et cela est dû au plurilinguisme qui demeure le contexte de conception de cette littérature et c'est ce qui lui donne son premier aspect polyphonique

Ce plurilinguisme est une: "*marque de diversité mais aussi marque de différence*¹⁸⁸" qui concerne particulièrement la disposition créative énonciative de l'auteur ou de son personnage et cela impose l'aspect social au langage qui implique que toute œuvre est une manifestation d'une position sociale et non pas d'un contexte particulier d'où la distance qui peut intervenir entre le langage de l'auteur et celui de ses personnages. C'est ainsi que nous constatons que toute œuvre maghrébine demeure cet espace de rencontre de langues et cultures, un lieu dans lequel la redistribution de langue est unique est singulière qui va mêler tous les aspects de la vie de l'auteur, toutes ses connaissances antérieures et son identité culturelle pour engendrer un texte hybride métissé singulier qui s'apprête à des lectures plurielles.

Les textes maghrébins d'expression française, dans un jeu entre oralité et écriture, font intervenir la mixité. Leurs auteurs parviennent à rassembler des versants des langues et des cultures, pour qu'en résulte une écriture sur les marges, qui ne se situe que dans un entre-deux.

Le français, langue du colonisateur, irrémédiablement marquée par une relation d'autorité, car elle ne cesse de rappeler la mémoire de la guerre, les auteurs maghrébins demeurent aphasiques quand il s'agit d'évoquer quelques expressions où mots qui non pas réellement d'équivalent culturels. De fait, leur bilinguisme "*boite des deux pieds*"¹⁸⁹ Djébar avait dit à ce propos : "je

¹⁸⁸ LAGARDE, Christian., *Des écritures « bilingues » Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 24

¹⁸⁹ DJEBAR, Assia et GAUVIN Lise, « Territoires des langues : entretien », *Littérature*, 101, 1996, p. 80.

possédais le français comme langue de pensée, et non comme langue d'intériorité et d'affectivité "¹⁹⁰ .

Le mot " l'e'dou"¹⁹¹ cité dans "*Vaste est la prison*", pour parler du mari alors que la translittération du terme en français rappelle davantage l'écart culturel. Dans cette scène le mot " l'e'dou" est mis en scène avec sa prononciation dans un hammam:

[...] impossible de m'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison. Elle sortit. — «L'ennemi » ? demandai-je, et je me tournai lentement vers ma belle-mère. Ce mot dans sa sonorité arabe, l'e'dou, avait écorché l'atmosphère environnante. Ma compagne contempla, désespérée, le total étonnement qui emplissait mes yeux (VEP, p. 13-14)

Ce mot renseigne le lecteur sur la relation homme/femme dans la société algérienne de l'époque, et rappelle, avec une manière symbolique, la domination masculine dans l'acte d'amour qui ressemble à celle de l'ennemi.

III-7-La plurivocité ou Résonance du je(u) narratif dans les romans

La pluralité et la diversité des voix résonnantes, harmonieuses et cohérentes, pourtant assourdissantes, dans ces récit de la fiction semblent nous offrir un chœur polyphonique. La question du "je" constitue une énigme dans les textes littéraires car en se posant la question: "qui est je ?", les réponses sont innombrables, elles nous permettent de nous renseigner sur le genre et le style.

Le "Je" de la voix narrative est traditionnellement le procédé du texte autobiographique, se voit détourner de son rôle pour céder la place à un style d'écriture autre, qui va de la chronique au témoignage et sert à narrer des expériences le plus souvent, traumatisantes et misérables.

Toutes les nouvelles théories s'éloignent de l'idée qui voit le narrateur comme unique voix narrative incontestée, pourtant le degré zéro de voix est

¹⁹⁰ *Idem.*, p. 80.

¹⁹¹ L'ennemi en langue française

dédoublée car la voix de l'auteur résonne derrière celle de son personnage/narrateur.

Dans son livre *Poétique du roman*, Vincent JOUVE explique que l'étude de l'énonciation dans un roman peut permettre non seulement de dégager les sources énonciatives mais de dévoiler le processus de cette communication interne entre auteur et lecteur qui décode les finalités du texte ; il a dit à ce propos:

Si l'étude de l'énonciation du roman c'est qu'une des caractéristiques du texte romanesque est de mettre en jeu plusieurs énonciateurs dans un processus complexe où les différentes voix se mettent mutuellement en perspective [...] Décrypter ce processus permet de savoir plus sur les valeurs qu'un texte essaie de transmettre, et plus généralement, sur ses intentions¹⁹²

Dans le récit de la fiction le "je" se fait la résonance de la voix qui raconte explicitement l'histoire. Les auteurs affichent un « je (u) » des voix narratives car leurs voix se confondent avec celles de leurs personnages principaux. Cette bivocalité est " en ce sens un principe de base du processus polyphonique; car derrière le mot du personnage se cache toujours de manière plus ou moins explicite le mot de l'auteur." ¹⁹³

L'expression du "je" de la voix narrative n'est que la résonance de la voix du narrateur authentique, l'auteur. Plusieurs aspects présentés, implicitement ou explicitement, dans l'œuvre, reflètent la personne de l'auteur. Sa voix retentisse à travers celle de son protagoniste dans la mesure où : les instances narratives, toutes les deux, sont emportées par un destin duel.

Dans quelques récits de révolte le "je" de la voix narrative devient l'écho de toutes les voix qui revendiquent la liberté et c'est le cas des romans de notre corpus .

¹⁹² JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. « Coursus », 2^{ème} Éd., 2007, P. 108

¹⁹³ COHEN-W., S., *Résumé*, cité in : Mikhaïl, Bakhtine, *Les genres du discours –Problématique et définition, Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 : 265-272 [en ligne], <<http://www.tau.ac.il/~adarr/index.files/bibliographies/genres/Bakhtineresume.htm/>> (Consulté le : 05/01/201)

III-8-Déflagration du sujet et L'écho des voix antagonistes aphoniques

Chaque auteur a essayé de choisir une intrigue concrète pour traiter son sujet. Quelque soit le thème le traitement scriptural était subversif car il fait éclater et donne à lire d'autres thématiques inter-liées.

Dans les romans étudiés la gageure des auteurs consiste à faire entendre de multitudes voix parallèles à celles antagonistes et qui sont nettement distinguées. Elles résonnent à travers : la religion, l'Histoire, la morale et la politique, C'est le contexte de l'écriture et de la réception ainsi le message véhiculé par l'œuvre qui justifient le choix des voix: La résonance devient aussi ce déchirement interne du personnage comme nous l'avons vu ultérieurement à travers l'étude du je aliéné.

III-8-1-La voix de l'Histoire dans "Vaste est la prison" d'Assia Djébar

Les romans de notre corpus sont inscrits dans la réalité socio-historique contemporaine du Maghreb. Ils mènent le lecteur, tout au long du récit à suivre les différents événements qui secouent chaque jour la vie des personnages, à travers leur parcours narratif du personnage principal dont la destinée se trouve complètement bouleversée par la réalité tragique. Ces romans introduisent le lecteur dans le climat qui règne au Maghreb, il raconte l'histoire d'un pays qui aspire à la paix à travers le récit d'une histoire individuelle, effet qui enrichit le récit en multipliant les voix, tout comme le signale M. Bakhtine:

Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage qui lui donnent des significations concrètes et précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque.¹⁹⁴

¹⁹⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Op. Cit., P. 121.

À travers l'histoire d'Isma dans "Vaste est la prison" qui adhère au discours idéologique algérien de différentes étapes de l'Histoire. L'événement fait changer toute la vie du peuple. Ainsi, des événements historiques tels que sont évoquées dans le roman. Le recours précis et massif à ces repères historiques dans le récit, permet à Assia Djebbar de doter son roman d'une épaisseur historique incontestable et convaincre le lecteur de la part de vérité de la fiction. Cela est donc une manière de donner une fausse apparence réelle de la fiction qui peut être considérée comme un des repères pour le lecteur.

Il semble que le discours dans le roman ne soit plus centré sur le sort des personnages mais sur le fond historique. Toutes ces voix historiques qui peuplent le langage lui donnent des significations de plus en plus concrètes et précises et cela place le roman dans une dimension historique polyphonique pour une intention communicationnelle aphonique, car le texte n'est pas engagé.

III-8-2-Voix de la Religion dans "Tuez les tous" de Salim Bachi

Dans les romans étudiés, la religion avait une voix en mouvance qui changeait selon l'auteur, ses personnages et la finalité de sa production romanesque, elle ajoute une résonance au roman pour le rendre polyphonique .

Salim Bachi dans "Tuez les tous!" fait de la religion musulmane une justification pour l'acte monstrueux du kamikaze. Il a dit d'ailleurs: « *Je lisais le Coran et j'écrivais en même temps. Sans les versets le livre n'existe pas.* »¹⁹⁵. Le texte comme le personnage principal de l'histoire représente cette descente aux enfers, ce converti passa sa dernière nuit avant l'incident du 11 septembre entre ivresse et luxure en compagnie d'une femme qu'il avait rencontrée dans une boîte de nuit. Le portrait moral de ce terroriste représente

¹⁹⁵ Dans une interview « Réactions en chaînes », Radio Alger chaîne3

le stéréotype d'islamiste chez les occidentaux, car il est perturbé, têtue et violent.

Dans "*La répudiation*" et "*Le passé simple*" les auteurs évoquent la religion à travers la perversion des religieux/pédophiles. Nous remarquons aussi dans beaucoup de passages, l'évocation des traditions en relation avec la religion: quelques lieux sacrés des musulmans, l'évocation des sourates du Coran ou de hadiths du Prophète tout ça pour subvertir l'image portée sur les religieux.

La voix de la religion peut se concevoir aussi à travers la profanisation

III-8-3-Les voix de la politique et de la morale à travers la subversion et la profanisation

Les deux romans "*Le passé Simple*" et "*La répudiation*" explorent la polyphonie subversive à travers la perversion des religieux, c'est une forme de sacralisation de la profanation qui implique le lecteur et invite la carnavalisation qui engendre une intention pédagogique qui peut se concrétiser par la voix de la morale qui s'exprime silencieusement.

La religion a influencé l'individu au Maghreb d'une manière considérable. L'être ne doit pas être mis en avant car la communauté prime. La religion musulmane ainsi la colonisation représentent, en quelque sorte, l'arrière plan socio-historique et provocateur de cette littérature dite subversive qui gère doublement cette subversion, c'est à la fois le résultat et l'action car l'enfermement linguistico-idéologique a métamorphosé l'être ainsi sa manière de s'exprimer et surtout sa perception des choses en présence de la religion qui demeure la seule source de la législation religieuse ; avec la théocratie.

Qui dit interdit dit désir de transgresser, ainsi est la nature humaine, nous avons observé dans ces romans que les auteurs ont écrit la perversion, l'interdit le plus souvent transgressé et qui demeure un procédé subversif qui sacralise la profanation. D'abord la pédophilie, comme acte de violence dans la rue et dans l'école coranique, puis l'homosexualité, particulièrement à

travers des allusions plus que par des scènes, et enfin l'inceste, que nous avons repéré chez Boudjedra et qui se manifeste à travers la relation du narrateur Rachid avec la seconde épouse de son père. Cet acte incestueux s'inscrit dans une atmosphère d'amour culpabilisé pour la mère répudiée et de vengeance contre le père.

Chraïbi et Boudjedra n'ont pu éviter, en racontant le contexte de vie, de rapporter la pédophilie à travers quelques récits dans leurs premiers romans, mais ils commencent ces récits par des scènes qui montrent l'intégration des enfants dans l'école coranique.

Le souvenir du premier jour à l'école était un événement traumatisant pour Driss, il en conserva une énurésie jusqu'à l'âge de 13ans : *"Les écoliers de cette sorte d'école sont les plus studieux et les plus malheureux du monde"* (PS, p.38).

La place réservée à l'école coranique est grandiose, la famille la soutient sans restriction. Driss nous rapporte les propos de son père lorsqu'il l'amène avec ses frères au fiqh: *"Camel et Driss sont tes enfants. Qu'ils apprennent la sainte religion. Sinon, tue-les et fais-moi signe : je viendrai les enterrer"* (PS, p.39). Les enfants subissent toutes les formes de la violence même sexuelles : *"sans compter que les perversités des grands contaminent les petits et que presque toujours ces écoles servent de cours tacites de pédérastie appliquée avec ou sans le concours de l'honorable maître d'école"* (PS, p.39).

L'enfant est automatiquement nié et anéanti, de tels moyens ont pour objectif l'apprentissage de la soumission.

III-9-Dédoublément à travers déchirement de l'autre partie de soi

La dichotomie du déchirement se concrétise par différents types de situations qui laissent les protagonistes effondrés sans aucune capacité d'admettre l'impensable, ils commencent alors par nier, ils ne peuvent pas dénoncer publiquement alors ils vont appeler l'autre en eux, soliloquer. Cela se

concrétise, par exemple, par le thème de l'incommunicabilité dans le couple à travers l'histoire d'*Isma* dans "*Vaste est la prison*" ce récit riche par la diversification des consciences, des plans, des voix et des échos de voix laissent entendre la voix de la femme-auteur et des autres. Ce roman complexe où la quête se mêle au déchirement interne et à la polyphonie.

La dichotomie du Moi de la narratrice correspond à la dichotomie de l'enfermement spatial. *Isma* ne cesse de se questionner sur les histoires des femmes et sur sa propre intériorisation des interdits. Dejebbbar, par son pouvoir scriptural arrive à écrire toutes ces histoires de femmes tout en restant la même.

III-10- La polyphonie androgyne dans " L'enfant de Sable"

Nous allons analyser "*L'enfant de sable*" qui se singularise par plusieurs aspects, celui que nous traitons dans ce qui suit c'est ce qu'on a appelé la polyphonie androgyne, dans la mesure où Benjelloun confie sa plume (son "je") à une narratrice qui lutte pour l'union de son "je" qui se dédouble selon le contexte. Mais vers la fin du récit, le personnage féminin se réapproprie son histoire et de ce fait se réapproprie la plume de l'auteur, et le "je" narratif s'accepte et se refuse.

La polyphonie androgyne se manifeste dans l'écriture du fait que l'auteur/homme vit une lutte dialogique pour faire parler sa narratrice , ce qui fait, on assiste à une lutte entre deux parties intégrantes de lui-même, la narratrice *Ahmed-Zahra* vit aussi une lutte entre son corps féminin et son identité masculine. Cette lutte ne correspond pas au fait que l'auteur est de sexe masculin, car la même lutte ronge aussi le personnage féminin qui est obligé de se comporter comme un homme. Benjelloun avait choisi de se mettre dans la peau d'une femme, féminisant ainsi sa stratégie énonciative scripturale androgyne.

Nous nous sommes intéressées à ce sujet pour déceler les limites que doit reconstruire, à chaque moment, l'auteur en élaborant et en concevant ses personnages dans son univers romanesque. Nous pouvons dire aussi que cette écriture est bisexuelle dans la mesure où la création scripturale fait en sorte que l'auteur se dédouble pour agir et subir, car il maintient le pouvoir, il domine, en tant qu'homme/auteur, et partage son "je" avec la narratrice dominée, il est à la fois l'homme et la femme, dominant et dominée.

Dans *"L'Enfant de sable"* le questionnement existentiel d'*Ahmed/Zahra*: *"Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? Une bourrasque du matin ? Un paysage immobile ? Une feuille tremblante ? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne ? Une ciglée d'eau pure ? Un marécage visité par les hommes désespérés ?"* (ES, p.55), relève de son sentiment d'étrangeté et de malaise et cela est dû au conflit intérieur qu'il vit, car en ayant un statut d'homme, il/elle ne pouvait jamais satisfaire ses besoins de femme et cela rend son existence de plus en plus perplexe, comme celle de tout androgyne ou hermaphrodite, c'est le fait de n'être ni, complètement, femme ni homme mais à la limite des deux; cela peut, aussi, nous renseigner sur le conflit que vivent ces auteurs maghrébins qui écrivent avec la langue du colonisateur qui était un jour celle du dominant.

Ahmed/Zahra continue son questionnement pour, enfin, donner une image réelle à sa réalité malheureuse qui se résume dans : *"Une chemise recouvrant un homme mort ? Un peu de sang sur des lèvres entrouvertes ? Un masque mal posé ?"* (ES, p.55)

La réponse à la première question posée est on ne peut plus problématique : *Moi-même je ne suis pas ce que je suis ; l'une et l'autre peut-être !* (ES, p.59)

III-11-La mise en abyme

La mise en abyme¹⁹⁶ désigne toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée¹⁹⁷. En littérature, la mise en abyme est : "*Un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit*"¹⁹⁸.

Selon Gide, cette technique littéraire désigne le «*redoublement spéculaire*» :*Elle qualifiait le fait de transposer, «à l'échelle des personnages, le sujet même de l'œuvre* »¹⁹⁹

Les récits fictifs sont entièrement centrés sur la réflexion en abyme du thème central mais parfois des romans comme "*La répudiation*" est considéré comme l'achèvement de celui de Chraïbi.

La destinée tragique de tous les protagonistes demeure une mise en abyme, c'est une réflexion qui se confirme dans les récits par plusieurs éléments de réduplications qui renforcent le tragique, tels : le dédoublement, la folie, le miroir ; l'oubli ...

Les auteurs, à travers l'exil et le déchirement doublés de leurs personnages principaux, font pénétrer les endroits les plus profonds de la pensée de ces derniers. En constituant des réduplications des idées qui sont des leitmotivs, étant donné que les thématiques abordées visent à accentuer l'absurdité du destin consécutivement à la quête de la recherche du soi.

Toutes ces situations tragiques enferment le lecteur à son tour dans l'intrigue et lui aussi se trouve déchirer entre croire et nier la fiction, et c'est une des

¹⁹⁶ A l'origine: la mise en abyme vient de l'héraldique « la discipline qui étudie les armoiries. Elle est le point central d'un écu lorsque ce point représente lui-même un écu. Le terme a ensuite pris le sens plus général d'inclusion d'un élément à l'intérieur d'un autre élément, identique au premier, dans la littérature comme dans ces jeux de miroir sans fin "

¹⁹⁷ DÄLLENBACH, Lucien., *Mise en abyme*, Cité In.: Encyclopaedia Universalis, La nouvelle édition, Paris, 2010 [DVD-Rom]

¹⁹⁸ *Figures de style et vocabulaire littéraire, La mise en abyme*, « Études littéraires », Art. [en ligne]: <<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php#ixzz1dgwPohvo>>, consulté le : 15/12/2011

¹⁹⁹ GOULLET, Alain, *André Gide : Les Faux Monnayeurs, Mode D'emploi*, Paris, SEDE, 1991, P. 125.

fonctions du miroir qui reflète le tragique, et ça renvoie aussi à la réception du roman et sa crise que ce soit au moment de l'écriture ou de la lecture.

Par ailleurs, les voix qui s'associent et s'entrecroisent dans l'univers romanesque à travers la superposition de plusieurs résonances conceptuelles et sonores, produisent un panorama de fils narratifs et les personnages se passent la parole pour raconter rétrospectivement leurs souvenirs

À travers les romans du corpus, nous remarquons un trait caractéristique du récit représenté par la mise en abyme, à travers les différents sous récits intégrés, comme des superpositions qui font progresser les différentes narrations et qui peut se concevoir comme étant une polyphonie narrative dans laquelle les voix narratives construisent la trame du récit.

Dans tous les romans du corpus il s'agit d'abord d'une narration qui se découle d'une multitude des spectateurs, puis renvoie le narrateur dans une situation de solitude, d'isolation involontaire, où la conscience de Soi et de son corps ne trouve d'autre appui que sa propre réflexion, qui devient en abyme que Sylvie Camet illustre par le fait qu'elle : se résout dans la superposition d'un papier sur un autre papier, c'est-à-dire, dans un support de l'écriture.²⁰⁰

Dans ce passage, l'idée de se libérer, envie hallucinante par laquelle les Algériens aspirent de renaître de leurs cendres, explique le penchement à la mort et nourrit considérablement la boucle tragique du récit.

Petite vengeance délicate aux prisonniers, chaque fois que le légionnaire de garde leur ordonne de crier « Hourra » en l'honneur de leurs oppresseurs, ils lancent de tout leur souffle un « Thaoura » retentissant, ce qui signifie « Révolution ! »- et ici l'on devine l'éclair de gaieté qui illumine un instant leurs visages décharnés. (Le camp, p.9)

Dressant une image, dans récit, de deux miroirs situés l'un en face de l'autre qui se renvoie leur reflet à l'infini. C'est le cas dans "Tuez- les tous" mais Salim Bachi décrit l'oiseau mythique qui symbolise un des avions du 11

²⁰⁰ CAMET, Sylvie, *L'altérité du double*, Op Cit, p, 71.

septembre. Les miroirs sont pour marquer la multitude d'interprétations que pourraient avoir cette tragédie :

Enfin le plus vieil oiseau de la création, le plus patient, pénétra dans la salle du trône où il ne vit que des miroirs, des milliers de miroirs qui le reflétaient à l'infini dans toutes les postures de la vieillesse et de la fatigue, et comme il ne comprenait pas, le chambellan lui dit, cérémonieusement, en lui présentant ses reflets, voici le roi des oiseaux, et il s'inclina devant lui pendant que dans les miroirs le plus vieil oiseau de la création regardait peu à peu son image disparaître et mourir (Tuez-les tous, p.74)

La présence explicite ou implicite de ce procédé *auto représentatif* et troublant représente de constantes saillies dans le discours narratif tel le mode de l'ironie, insérée par l'auteur avec une primauté à noter, qui lui permette d'engager, lui servant de critiquer la dureté et les douleurs du réalisme, comme le signale le passage suivant :

Les voici, la schlague²⁰¹ à la main, montrant volontiers leurs vieux insignes SS et servant avec la même ardeur la « souveraineté française » qu'autrefois le 3^{ème} Reich. Les méthodes sont les mêmes aussi. A peine si elles ont eu besoin d'être retouchées par le service psychologique de l'Armée. « Des allemands, nazis, anciens de la Gestapo, anciens occupants de la France, nous apprenaient à nous, les arriérés, les rebelles, à être français, à aimer la France ! ». Mais il n'y a pas que des nazis allemands, certains Français les égalent ou même les surpassent en cruauté tant il est vrai que la sauvagerie raciste n'a pas de patrie. (Le camp, p.10)

La mise en abyme confère à la narration une esthétique ironique, à travers laquelle Abdelhamid Benzine comme Tahar Benjelloun banalise le mal et se moque des opérations *d'estime de soi*. Mais cette ironie se dissoudra peu à peu sous l'effet d'une tristesse envahissante, du désespoir, et d'une aspiration à mourir, chez Aziz le narrateur dans " *Cette aveuglante absence de lumière*" avant la survie et la découverte de la prison puis la libération; ici nous devons signaler que la descente aux enfers dans cette prison a détruit les prisonniers de l'intérieur ce qui fait même libérés ils ne sont plus les mêmes et cette

²⁰¹ Sévices corporels infligés dans les anciennes armées allemandes

expérience carcérale a métamorphosé leur image de Soi à jamais , la libération donc reste annonciatrice de la tragédie finale.

La structure comme la thématique des romans sont faites par la mise en abyme. Les événements historiques racontés sont adressés de sorte qu'ils nous fassent sentir que l'on est vraiment au cœur du contexte de l'univers romanesque, et cela nous mène à dire que le lecteur d'un côté ou d'un autre est aussi une mise en abyme parce qu'il regarde la même scène tragique dont il fait partie.

Charles Lagarde avance que : "*L'identité ne se construit jamais que dans un rapport spéculaire, c'est-à-dire au miroir de l'autre*"²⁰² cela peut replacer la mise en abyme comme étant le résultat scriptural de la confrontation polémique entre le monde réel et fictif à la recherche d'une identité par un travail de l'auteur.

La mise en abyme peut aussi renvoyer à la relation des auteurs avec les oeuvres choisies, dont le sujet porte essentiellement sur leur tragique expérience dans le contexte de l'écriture . Ce qui les pousse à transcrire leurs maux en mots en dressant un tableau tragique à travers l'histoire de son narrateur déchiré de la même cause.

Dominique Garand soutient la notion que l'hétérogénéité des personnages et des consciences qui jouent une fonction relative au message discursif : il prétend que le roman maintient l'écriture "sous contrôle", attachée à exposer des idées à travers des personnifications exemplaires.

Le thème de l'humanité à travers la narration de *Cette Aveuglante Absence de lumière* est un cri de détresse pour faire écouter la voix des bagnards qui ont subi cette expérience atroce dans des conditions inhumaines: dans des cellules minuscules, sombres, un trou dans un mur pour aération, *pour vivre assez de temps, assez de nuits pour expier la faute* (CAAL p.9).

²⁰² LAGARDE, Christian., *Des écritures « bilingues »*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 24

L'auteur mobilise tous éléments stylistiques pour exprimer ce qu'avait ressenti celui qui a vécu l'incarcération à Tazmamart, son témoignage demeure un acte de revendication qui se situe entre le réel et le fictif. Une narration à la première personne du singulier qui renvoie aux narrateur et Aziz le témoin, une énonciation déchirée.

Tahar Benjelloun n'a pas reproduit directement le témoignage d'Aziz Benbine mais il s'est approprié l'histoire en utilisant le "je" du narrateur omniscient. Un "je" en mouvance, qui chevauche entre plusieurs voix énonciatives pour évoquer, et parfois pour échapper, les souvenirs insupportables de son passé et l'atrocité de sa haine contre l'injustice.

D'un point de vue pragmatique et sémantique, l'auteur s'engage également à s'identifier à son personnage-narrateur Aziz par des éléments autobiographiques que nous pouvons déceler dans le roman²⁰³. Ainsi le récit de cette détention devient aussi une métaphore pour parler de la situation post-coloniale au Maghreb.

Pour Ahmed/Zahra de *L'Enfant de sable* la conscience de soi - le temps et le visage - est défaite par la vérité qui est couverte du silence et qui est le silence même, comme pour le détenu de Tazmamart qui perd la notion du temps dans la nuit perpétuelle et sans espoir de sa cellule:

J'ai perdu mon âge. Il n'est plus lisible sur mon visage. En fait, je ne suis plus là pour lui donner un visage. Je me suis arrêté du côté du néant, là où le temps est aboli, rendu au vent, [...] donné au ciel vidé de ses astres, de ses images, des rêves d'enfances qui y trouvaient refuge, vidé de tout, même de Dieu. Je me suis mis de ce côté-ci pour apprendre l'oubli, mais je n'ai jamais réussi à être entièrement dans le néant, pas même en pensée (CAAL, p.15).

Si nous essayons de répondre à la question: à qui renvoie le pronom personnel "je" dans "*L'Enfant de sable*", nous allons trouver qu'il s'agit de

²⁰³ Sa vie d'écrivain a commencé à El Hajeb, dans un camp militaire marocain où il était détenu. Il y fut rudoyé et battu, en compagnie de 94 autres, en tant qu'ennemi du roi Hassan II, après les manifestations étudiantes qui se déroulèrent à Rabat en 1965. Bien que circonspect en politique, il s'est tourné vers les cercles d'extrême gauche, distinction perdue d'avance dans un régime qui, sous la direction du Général Oukrit, a mitraillé ses citoyens dans la rue.

plusieurs personnes : le conteur, des personnes de l'assistance, Ahmed/ Zahra, son correspondant, de Salem, d'Amar et de Fatouma, de tous les témoins de la dérive d'Ahmed/Zahra.

Cependant, cette multiplication des présences du " je" peut se concevoir comme étant une quête d'identité pour revendiquer une certaine réalité qui cache l'identité de l'auteur qui est à la fois toutes ces personnes et il n'est que lui-même, cela nous mène à dire que ce "je" déchiré par les personnages cache un vide car "à force d'être tout le monde, le "je" n'est plus personne: il n'identifie aucun individu à part entière"²⁰⁴.

Ceci est certainement un moyen d'exprimer, de renforcer la sensation de confusion que génèrent les événements dans la vie de Ahmed/Zahra. Nous comprenons également que la narration à la première personne du singulier ne représente surtout pas une identification de l'auteur avec le protagoniste de l'histoire. Mais nous ne pouvons négliger à quel point Tahar Benjelloun s'est identifié²⁰⁵ à Ahmed/Zahra dans "*L'enfant de sable*" son personnage féminin lors de la rédaction. L'auteur dévoile de manière émouvante les problèmes que rencontre son personnage principal féminin dans la société marocaine et cette justesse dans son dévoilement descriptif dépasse les simples marques d'une connaissance des conditions de la femme. Il exprime une ample capacité de se mettre dans la peau d'autrui.

On pourrait suggérer que cette diversification de voix narratives exprimée par le "je" sert à provoquer une dynamique énonciative qui fusionne et unifie des consciences qui reflètent la conscience unifiée antérieure de l'auteur.

Le moi étrange est un mutant, se débattant toujours entre ce qu'il fut et ce qu'il sera; c'est son point d'équilibre qu'il recherche.

²⁰⁴ HAFEZ-ERGAUT, Agnès. Jeux de Masques: L'enfant de sable et La Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun article publié sur : <http://www.cm.refer.org/motspluriels/MP1099ahe.html> le 16 juin 2007

²⁰⁵ Nous avons traité ce point dans notre travail sous le titre "La polyphonie androgyne"

III-12-La narration dans les romans

III-12-1-Le Schéma narratif dans *Cette Aveuglante Absence de lumière*

Dans "*Cette Aveuglante absence de lumière*", Tahar Benjelloun nous relate le témoignage d'un des prisonniers à Tazmamart, ce témoignage présente des vies et des expériences concrètes par le biais de la fiction. L'incarcération demeure le squelette du schéma narratif, mais ce dernier contient beaucoup de flashback pour donner plus d'apparence réelle à ce témoignage romancé.

Tahar Benjelloun avait utilisé le "je" d'Aziz pour narrer et cela rend la narration homodiégétique avec un schéma narratif de 3 phases: Avant la prison ⇒ Pendant la prison ⇒ Après la prison.

Le discours propre au mode d'organisation des événements rapportés par le récit carcéral est déjà une interprétation. Pour pouvoir toucher certainement un grand nombre de lecteurs, Tahar Benjelloun avait produit un témoignage dont le décodage est à la portée de tout le monde.

Or, ce qui peut être à la portée de tout le monde, autrement dit ce qui constitue un schème de représentation inscrit dans l'horizon d'attente de tout récepteur, c'est justement ce que *Cette Aveuglante Absence de lumière* offre au lecteur. Il possède un début, un milieu et une fin, trois stations indiquant déjà par le processus de maturation une perspective potentiellement méliorative:

Période stable ⇒ L'enfer carcéral ⇒ libération

Cette structure ternaire du roman carcéral lui donne une apparence classique car il retrace un parcours narratif déchirant qui englobe des représentations de la descente aux enfers afin de montrer comment une telle expérience factuelle a été vécue avant d'être surmontée. La première phase

stable est toujours celle qui précède l'incarcération, le témoin s'appuie sur cette période pour faire ressortir par la suite l'écart entre la vie proprement dite et la survie, elle prépare aux événements qui vont justifier précipitamment la détention dans un processus irréversible. Avec le milieu, il est question de décrire dans les menus détails le mode de vie (ou plutôt de mort lente) de l'expérience insoutenable, à laquelle correspond, de manière oppositive, le retour sur terre (la fin) et donc à la "vie normale" et à la "quête de la liberté". Cette fin n'est aucunement le retour à la situation initiale, car même en ayant leur liberté les prisonniers vont se retrouver autres qu'eux-mêmes; ils vont se concevoir comme étant l'ombre d'eux-mêmes car en survivant ils se sont métamorphosés pour pouvoir résister. Cela s'applique sur "Cette aveuglante absence de lumière" mais ce n'est nullement le cas des prisonniers du Camp de Benzine.

III-12-2-Le statut de l'écriture

A travers les deux romans carcéraux que nous étudions nous pouvons dire que ce schéma basique ternaire ne se trouve pas obligatoirement tel quel dans les manifestations textuelles diversifiées de l'écriture carcérale. Les expériences carcérales prises en charge par cette littérature sont le fruit d'une volonté de témoignage et d'accusation.

En écrivant le témoignage d'Aziz, Tahar Benjelloun l'a réinventé car il ne pouvait aucunement le réécrire sans que l'oubli intervienne; le processus de la remémoration rend le choix des scènes à rapporter une finalité scripturale stratégique dans la mesure où l'autre va choisir son point d'attaque.

L'écriture carcérale devient un travail régi par une démarche qui oblige l'auteur à faire des choix concernant:

- L'espace /temps et l'architecture d'ensemble du livre: hiérarchisation des parties, chapitres, sections...
- Le mode de discours: le narratif, le poétique,

- La forme de l'expression: roman.
- L'organisation des événements et leur distribution sur l'axe de la narration: linéarité/ circularité, anachronies de types analeptiques ou proleptiques.
- Le travail de re-mémorisation autour des souvenirs à mobiliser, ceux qui doivent se mettre en valeur et ceux qui sont secondaires. C'est tout le travail de la réécriture des souvenirs qui sera articulé par rapport à l'objectif stratégique du discours carcéral.

III-12-3-Lorsque la narration enferme le conteur/narrateur et lecteur/narrataire dans "*L'Enfant de sable*"

La narration de "*L'Enfant de sable*" a une base hétérodiégétique avec des variations d'instances narratives et de focalisation. Pour capter l'attention de son public, le narrateur/conteur varie ses techniques en l'enfermant dans le récit, tantôt en différant la progression de l'intrigue (en utilisant des hyperboles et des métaphores), et tantôt ce conteur opte pour l'abandonnement du récit pour impliquer son public.

La narration dans ce roman est très compliquée à cause de la diversification des sources narratives ainsi que la multiplicité des versions d'un même événement.

Les premières pages du roman s'ouvrent sur la description physique, puis morale, d'un conteur qui s'enferme dans une instance narrative admissible à l'omniscience, auctorielle²⁰⁶, et sans visage, celui-ci se dévoile enfin dans la personnalité du conteur à la page 12. La question "*Et qui fut-il?*", crée une rupture dans le texte jusque-là focalisé sur le personnage décrit.

Cette question en effet contraste avec ce qui précède, car on avait l'impression qu'il s'agissait d'un roman traditionnel à la troisième personne,

²⁰⁶ Nous nous référons au texte de Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, (Paris, Librairie José Corti, 1981) qui définit le narrateur auctorielle comme le narrateur organisateur du récit mais qui n'est pas un acteur du récit, qui reste en somme anonyme, mais qui possède en revanche un point de vue propre qu'il exprime dans la narration.

simple récit comportant un personnage dont le point de vue filtrait parfois, comme l'indiquent les questions.

La question de son identité sert bien le lecteur qui se demande à ce niveau de la diégèse qui est ce personnage. Seulement la question n'est pas dirigée uniquement vers le lecteur du roman mais aussi vers les narrataires du récit, c'est-à-dire le public du conteur révélé par le paragraphe qui suit la question :

La question tomba après un silence d'embarras ou d'attente. Le conteur assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance(ES, p.12).

Le lecteur du roman constate qu'il n'est jamais seul en lisant, car ceux qui écoutent (les narrataires), partagent avec lui l'univers romanesque, la diégèse est la même mais la représentation et la forme change.

Se pose alors la question de savoir qui en sait plus long que l'autre : le conteur et ses spectateurs? Le narrateur et son lecteur? Le texte écrit en dit-il plus que le texte oral, lequel après tout est difficilement vérifiable? Le cahier que produit le conteur devant son auditoire apporte en prime un deuxième support écrit destiné à la fois à ses narrataires directs, les spectateurs, et à son narrataire indirect, le lecteur. Le conteur fait allusion à ce livre comme "*le livre du secret*", mais le seul secret que le lecteur a besoin de savoir est l'identité du personnage mystérieux des premières pages. "Et qui fut-il ?" est bien la question qu'on se pose. Cependant les paroles du conteur semblent parler d'un secret bien plus important et les liens qu'il entretient avec ses spectateurs sont ambigus.

Quand, à la page 13, "*les hommes et les femmes*" qui constituaient l'auditoire se lèvent pour partir, la narration redevient hétérodiégétique et auctorielle et le déplacement de focalisation nous permet à nouveau de "voir" le narrateur qui ne nous parle plus. Ce déplacement nous rappelle que nous sommes en train de lire un roman, et que, contrairement aux spectateurs, nous sommes limités par le format du texte écrit, nous ne pouvons communiquer

avec le conteur ou intervenir dans son récit comme vont pouvoir le faire ses narrataires.

Ce qui est sûr, c'est que les liens qui se tissent entre le conteur et son public dans la *Helka*, auquel il s'adresse comme à des "amis", se consolident à mesure qu'il raconte l'histoire : *"Cela fait quelques jours que nous sommes tissés par les fils en laine d'une même histoire. De moi à vous, de chacun d'entre vous à moi, partent des fils. Ils sont encore fragiles. Ils nous lient cependant comme dans un pacte"*.(ES, p.29)

Ce pacte rappelle la pression du secret vécu à la fois par les acteurs du récit et par le lecteur du roman. Tous sont liés à la narration, celle du conteur-acteur du récit, et celle du narrateur du roman dans son ensemble.

Il y a donc une certaine liaison par rapport au conteur pour ses narrataires, et par rapport au texte écrit pour le lecteur du roman. Ces rapports vont alors se confondre avec la lecture du journal d'Ahmed/Zahra, le mystérieux personnage enfin dévoilé, faite par le conteur.

La narration deviendra alors homodiégétique puisque l'énonciateur s'affirmera dans le "je". Le lecteur aura ainsi le même accès à l'information que les spectateurs.

En effet, tous les personnages de cet étrange récit succombent ou s'évanouissent de la scène: le père bafoué par son/sa propre fils/fille, que la vie quitte lentement; la mère folle, claquemurée dans un silence accusateur; Fatima, l'épouse/complice, épileptique et autodestructrice, délaissée et dominée, dont l'infirmité reflète la sienne; et Ahmed/Zahra, le personnage central, que le narrateur avait renoncé à nommer Khémaïss, puisque: "qu'importe le nom!" (ES, p.17) et à qui l'auteur prête nombreuses morts sans pour autant lui attribuer une fin définitive comme pour refuser la réalité de son existence.

Le roman contient dans ses parties sept portes " *La porte du jeudi*" (ES, p.15), "*La porte du vendredi*" (Ibid., p.29), "*La porte du samedi*" (Ibid., p.41), "*Bab el Had*" (Ibid., p.49), "*La porte oubliée*" (Ibid., p.65), "*La porte emmurée*" (Ibid., p.73), et "*La porte des sables*" (Ibid., p.199), le narrateur les annonce: " *Sachez [...] que le livre a sept portes percées dans une muraille large d'au moins deux mètres et hautes d'au moins trois hommes sveltes et vigoureux*" (Ibid., p.13), Ahmed/zahra doit passer toutes ces sept portes par le pouvoir scriptural, métaphoriquement ça renvoie à ses sept sœurs et à sept représentations de la femme de l'époque. Le récit "*L'Enfant de sable*" devient ainsi énigmatique dans la mesure où les chiffres se mêlent aux repères socioculturels stéréotypés, l'ouverture des portes oblige le lecteur comme le narrataire à s'enfermer dans la narration labyrinthique car le conteur/narrateur est le seul dépositaire des clés de l'histoire.

Ce qui mène à sept versions différentes d'une même histoire, dont deux correspondent au même conteur, Bouchaïb de son nom : celle qui ouvre le récit et celle qui le clôt. Les cinq autres sont par ordre d'apparition : celle de Si Abdel Malek (p.67), Salem (p.137), Amar (p.145), Fattouma (p.163), et du troubadour aveugle (p.137). Le retour du premier conteur Bouchaïb, avec une nouvelle version basée sur le journal intime de Bey Ahmed (p.199), impose au récit le régime de la circularité, l'histoire « se mordant la queue » en quelque sorte. Ce qui a pour effet immédiat de renforcer chez le lecteur l'impression de flou référentiel qu'il ressent dès l'abord du texte.

Toutes les versions s'affrontent, chacune réclamant sa légitimité. Toutes oscillent entre le réel et l'imaginaire, à l'instar de celle de Fattouma qui va jusqu'à s'appropriier l'histoire et prétendre que celle-ci n'est autre que la sienne propre :

Entre-temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J'essayais de le reconstituer mais en vain : alors je sortis à la recherche du récit de ma vie antérieur. La suite vous la connaissez. J'avoue avoir

pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous. J'ai eu le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie(ES, p.170)

Le labyrinthe dans la narration de *"L'enfant de sable"* fait que l'auditoire (lecteur/narrataire) soit préparé à écouter tout en s'identifiant car le secret des portes devient le leur est s'enfoui dans de leur être. Ce labyrinthe devient leur enfermement mental dans l'univers romanesque. Le conteur le confirme en leur disant: *"En vérité, dit le conteur, les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas; et, même si vous le saviez, vous ne sauriez pas les tourner et encore moins sous quelle pierre tombale les enterrer"(Ibid., p.13)*. Plus loin le conteur annonce l'ambiguïté de son chemin: *"Amis du Bien, dit le conteur, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire"(Ibid., p.15)*, cette circularité en ignorant l'itinéraire renvoie le lecteur à l'errance dans le désert car le conteur dit explicitement:

" Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige "(Ibid., p.15),

Nous constatons ici que l'histoire va être une prison à ciel ouvert, comme *"Vaste est la prison"*, *"Cette aveuglante absence de lumière"* ou encore *"Le camp"* car la ligne de l'horizon ne cesse d'avancer comme un mirage et mène à la perte des repères et des limites qui fait que le lecteur/narrataire soit en errance labyrinthique qui l'enferme dans une marche infinie, l'horizon délimité rend l'histoire impossible comme le confirme le conteur : *"Vous avez choisi à m'écouter, alors suivez-moi jusqu'au bout..., le bout de quoi ? Les rues circulaires n'ont pas de bout !"(Ibid., p.21)*,

L'auteur à travers son conteur/narrateur, laisse des espaces blancs dans la narration pour inciter les narrataires/lecteurs à les remplir, cela les enferme dans les faits à raconter (la lecture), sinon dans l'imagination pour combler ce manque. Mais les indices du conteur ne font que rendre la quête de plus en

plus difficile: *"La porte est une percée dans le mur, une espèce de ruine qui ne mène nulle part".!(Ibid., p.40),*

La conception benjellounienne de son roman *"L'enfant de sable"* fait de lui une sorte de prison à ciel ouvert située au désert qui s'ouvre sur l'*"Homme"* et se ferme sur *"La porte des sables"*, c'est un roman labyrinthe comme le déclare le Troubadour aveugle: *" Et puis un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes, avec l'intention de les perdre et de les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions"'.!(Ibid., p.40).* Le manque d'indices et de repères spatiotemporels, enferme la lecture imagée dans une prison romanesque faite de *"portes minuscules"*(Ibid, p.64) de *"chemin qui se resserre "*(Ibid, p.48),*"percée dans le mur" (Ibid, p.40)* et qui impose au lecteur une certaine absence de confort vu leurs étroitesse qui l'oblige à se baisser pour pouvoir passer/lire.

III-13-Le miroir et son effet

«La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'Occident. Miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner le simulacre d'un projet de meurtre qui se retourne le plus souvent en quête d'amour et revendication d'une reconnaissance éperdue.»²⁰⁷

Le miroir, est cet objet commun et aussi un thème récurrent dans la littérature qui est conçue aussi comme étant le miroir de la société. Partant de l'approche dialogique qui fait de l'Autre un élément important de la construction de l'image de soi, le miroir dans la littérature devient une sorte de reflet de l'imaginaire de l'auteur et de l'altérité. L'Autre devient le miroir pour le personnage dans la mesure où il reflète une image de lui-même, un double, à travers lequel il se reconnaît, communique et peut, de ce fait, mieux se découvrir. Cependant, il arrive que le personnage devienne enfermé dans cette image qui lui ressemble mais qui n'est pas la sienne manquant ainsi l'unicité de son moi

²⁰⁷BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 5.

en risquant de perdre son identité propre. Luce Irigaray, dans *Être Deux*, dit à propos de la relation-miroir:

*Si je me regarde dans le miroir, si je vois l'autre dans le miroir, la perception rassemble à une sensation. L'image reflétée par le miroir, ou par mon esprit, a perdu le volume du corps: je me vois seulement en deux dimensions, et je vois l'autre comme un alter ego inversé. [. . .] En tout cas, la relation à deux y est esquivée, soit que je me réduise ou que je réduise l'autre à une image. [. . .] Dans le miroir, je peux devenir un autre, chercher l'Autre, réduire l'autre à ma perspective; nous ne sommes jamais deux.*²⁰⁸

Dans la littérature le protagoniste se reconnaît, se découvre parfois à travers le regard de l'autre qui peut refléter une image de lui-même, une sorte d'alter ego qui a les mêmes caractéristiques. Ce dédoublement se manifeste à des degrés différents, et fait du regard de l'autre un miroir sur lequel se projette son image, cette dernière dépendra du regardeur dans l'acceptation ou dans le refus et c'est le cas d'Isma dans "*Vaste est la prison*" le moment où elle cite la rencontre avec l'ex-aimé après deux ans de séparation. A la sortie de la gare Montparnasse à Paris, elle le rencontre par hasard, puis décrit ainsi leur dernier regard échangé:

"moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait, ce 'moi' étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre" (VEP,p.116).

Si on observe la relation-miroir entre Isma et son Aimé, nous découvrons que leur liaison dépasse la relation entre deux êtres, car elle ne le considère pas comme l'Autre différent de soi. De plus, le problème majeur dans cette scène c'est le fait qu'Isma se découvre étrangère à elle-même à travers le regard de l'Aimé qu'elle compare avec le miroir.

Cette "*translation de la vision de l'autre*" (*Ibid.*,p.116) renvoie au fait qu'elle ne se voit qu'à travers le regard/miroir de son homme, ce qui fait son image

²⁰⁸ IRIGARAY, Luce. *Être deux*. Paris: Grasset, 1997;p.76.

sur le miroir dépend de celle du regard porté sur elle. La narratrice n'a pas besoin seulement de ce regard pour reconnaître son identité, mais pour concevoir l'écart avec sa dernière image sauvegardée de sa relation de l'Aimé; Isma se regarde dans le miroir pour scruter son être "étranger et autre," (*Ibid.*) qu'elle a toujours refusé.

III-13-1-Le stade du Miroir

Lacan²⁰⁹ relance cette question dans le stade du miroir. L'Autre, (la mère) participe à la construction d'un semblable auquel l'enfant s'identifie dans un mouvement anticipatoire spéculaire (le regard de la mère comme point d'obstination de la castration) de l'unité et l'autonomie de son corps vers 6 mois pour pouvoir s'actualiser par la reconnaissance de son image dans le miroir à 18 mois.

Le stade du miroir est avant tout une réflexion sur deux concepts : *celui de corps propre*²¹⁰, et celui de représentation - c'est-à-dire à la fois la capacité à organiser les images et à se situer dans l'ordre de ces images. Lacan affirme que l'enfant anticipe sur son unité corporelle pas encore physiologiquement accomplie - du fait de la maturation incomplète du système nerveux - en s'identifiant à une image extérieure qu'il a été capable de différencier des autres : la sienne.

Lacan²¹¹ affirme que pour pouvoir différencier son image de celle des autres, il faut d'abord comprendre la différence entre l'image et sa représentation. L'image de l'être dans le miroir n'est qu'une représentation car elle lui montre ce qu'en aucun cas il ne saura voir directement, sans utiliser d'artifice. Cela peut faire ressortir la première différence entre *le Je, celui qui voit son image et qui s'identifie à celle-ci, et le moi, l'image à laquelle l'enfant s'identifie.*

²⁰⁹ LACAN, Jacques. *Les Écrits*. Paris, Le Seuil. 1966

²¹⁰ Le terme (wallonien) le corps propre désigne l'intuition de l'unité de sa personne par le bébé.

²¹¹ *La différence entre "moi" et "je" chez Lacan*, <https://www.transe-hypnose.com/sujet/la-difference-entre-moi-et-je-de-lac.4948/> consulté le 20/3/2015

Donc la formation du "je" se fait à travers l'identification avec l'Autre et constitue la matrice de ses relations ultérieures avec lui. L'absence de ce dédoublement spéculaire (à travers le regard dans le miroir), métamorphose l'altérité et entraîne des problèmes psychologiques. Ce qui nous mène à dire que le moi étrange n'est qu'une variante du moi qui évolue et surgit dans des moments différents.

Le miroir comme objet renvoie à une image fidèle (mais inversée) de la personne qui se regarde dedans. Il nous permet de nous voir tel que l'on est, mais toujours sous un seul angle -face à face et inversé-, particulièrement avec tous nos défauts. Il est souvent associé à la vérité, et des fois l'inversement de la vérité.

Henri Wallon est le premier psychologue qui a relevé l'importance du miroir dans la construction psychologique de l'enfant, en appelant la confrontation de l'enfant au miroir "stade du miroir", cette notion est développée dans son livre "*Les origines du caractère chez l'enfant*"²¹². Pour lui, l'enfant se sert de l'image extériorisée du miroir, afin d'unifier son corps. Ce processus se déroule lors du stade émotionnel de Wallon (6 à 12 mois). Cet auteur a également décrit le comportement de l'enfant face à l'image reflétée, de lui-même et de son entourage proche, notamment celle de sa mère.

Le terme "stade du miroir" a donc été réutilisé²¹³ par Jacques Lacan en 1937 pour désigner :

Le moment où l'enfant a conscience qu'il se voit lui-même dans un miroir. Cette connaissance de soi (et non cette reconnaissance, puisqu'avant de se voir dans un miroir, un enfant ne connaît pas l'apparence de son visage) intervient entre 18 et 24 mois, en général. Elle

²¹² WALLON, Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Le psychologue », éd 1983

²¹³ : Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique, Communication au 14e Congrès psychanalytique international, Marienbad, International Journal of Psychoanalysis, 1937

participe de la mise en place de différents sentiments, telle que l'empathie, la fierté, la honte et l'inversion (apparition de la négation)²¹⁴.

Face au miroir l'enfant reconnaît d'abord l'Autre, à ses côtés, et ainsi il va se reconnaître comme autonome et différent. Le regard est ainsi fondamental car il permet l'identification au semblable et l'évolution de l'altérité. On peut résumer le problème du regard autour de ce constat qui est en effet le schéma otique de Lacan, tel qu'il est développé dans les «*Remarques sur le rapport de Daniel Lagache*» :

L'image de mon corps passe par celle imaginée dans le regard de l'autre ; ce qui fait du regard un concept capital pour tout ce qui touche à ce que j'ai de plus cher en moi et donc de plus narcissique.²¹⁵

Cette période est également la mise en place de l'objet source de désir de l'enfant. Il va le choisir en se référant à l'objet de désir de l'autre.

Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'Imago.

De ce qui précède nous pouvons dire que le stade du miroir est une l'aliénation²¹⁶ active du sujet à une image, image qui ne peut servir à ce processus d'identification que si elle est reconnue à la fois comme artificielle par l'enfant et désignée comme représentation adéquate par l'adulte.

On croit parfois que le stade du miroir dévoile un moment du développement de l'enfant. Or ce qu'il entend dévoiler c'est la dynamique même de l'identification, dynamique qui reste la même tout au long de l'existence.

²¹⁴ *L'histoire du miroir*, en ligne sur: <http://www.miroirdanielmourre.com/page/47560> consulté le 5/4/2015

²¹⁵ LAGACHE, Daniel, « *Remarques sur le rapport de Daniel Lagache* », Écrits, Paris, Le Seuil, 1966, p. 676.

²¹⁶ *Stade du miroir* en ligne sur : https://www.psychanalyse.com/pdf/Stade_du_miroir.pdf consulté 13/2/2013

III-13-2-Le miroir/thème dans *L'Enfant de sable*

Ahmed/Zahra, comme nous l'avons déjà montré, n'est qu'une image construite par le père pour le regard de l'Autre et en harmonie avec les contraintes socioreligieuses du Maroc des années quarante.

Ahmed/Zaha adore se voir dans le miroir pour communiquer avec un double imaginaire qu'elle fréquente dans son intimité perplexe. Mais l'image que reflète son miroir, en tant que femme par son corps et son âme, ne correspond pas à sa fausse identité d'un homme, ce dédoublement d'image et de représentation l'enferme dans une crise identitaire impossible à gérer.

Dans ces moments de contact visuel avec son double, elle vit toujours une relation troublée, comme le témoignent les propos qu'elle tient sur la vérité de son corps et de son image :

Cette vérité, banale, somme toute, défait le temps et le visage, me tend un miroir où je ne peux me regarder sans être troublé par une profonde tristesse [...], qui désarticule l'être, le détache du sol et le jette comme élément négligeable dans un monticule d'immondices [...] Le miroir est devenu le chemin par lequel mon corps aboutit à cet état... (ES, p.44)

Le miroir s'impose au lecteur comme une figure répétitive qui oblige le protagoniste à s'interroger sans arrêt sur sa propre identité ; il entretient une relation ambiguë avec l'image confuse de lui-même que renvoie le miroir puisque il est et il n'est pas cette image.

Ce rapport conflictuel pose le problème de reconnaissance auquel son altérité se trouve confrontée. Se regarder dans le miroir lui devient une tâche pénible dans la mesure où le miroir atteste la présence d'un corps qu'il habite. Pour emprunter une expression de David Le Breton, *Le corps est une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque [...]*.²¹⁷.

²¹⁷ LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 28-29.

Le miroir, le symbole de la vérité, mène Ahmed/Zahra au fond de lui-même. Il en a peur car il est obligé de se regarder en face et de résister contre la vérité. Le miroir reflète constamment une image qui contient des traits féminins, ces traces d'un être différent à celui qui se présente comme Ahmed, un être qui rassemble les deux identités.

Le conflit entre les deux images éveille à son intérieur une douleur atroce. Alors, Ahmed évite les miroirs et dit :

Je n'ai pas toujours le courage de me trahir, c'est-à-dire de descendre les marches que mon destin a tracées et qui me mènent au fond de moi-même dans l'intimité – insoutenable – de la vérité qui ne peut être dite. (ES, p. 44).

Au contact de ces deux images, - celle qui s'impose par l'autorité du père, et celle qui s'impose par une loi naturelle-, nous voyons apparaître une vérité, telle une vision qui: "*se scinde entre l'image et le regard*" mentionnée par Lacan.

Et quand il parle du sujet qui produit la signification, il faut sans doute le comprendre dans la perspective du concept lacanien du regard: le sujet qui se regarde dans le miroir, qui s'identifie à et s'aliène de son reflet en même temps, et dans ce double mouvement il tente d'ajuster son image au portrait qu'il a dans son imagination. Comme l'on peut voir dans la citation, le procédé de la production de la signification culturelle nouvelle est aussi une reproduction, et en même temps il comporte l'acte de libération de la présence prévalente de la tradition nationale, ce qui est en quelque sorte une mise à l'oubli.²¹⁸

Ahmed/Zahra apprend au fur et à mesure à se regarder dans le miroir : d'abord habillé puis nu. Il dit : "*mais depuis quelque temps je me sens libéré, oui, disponible pour être femme [...] qu'avant il va falloir remonter à l'enfance, être petite fille, adolescente, jeune fille, amoureuse, femme..., que de chemin..., je n'y arriverai jamais*" (ES, p. 98).

Il a envie de se sentir à l'aise, de se retrouver et se sentir libre, spontané, il veut avoir le droit de: *respirer sans penser que je respire, à marcher sans penser que je marche, à poser ma main sur une autre peau sans réfléchir, et à*

²¹⁸ LACAN, Jacques. "*Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*". Autres écrits. Paris: Seuil, 2001. 187-189..

rire pour rien comme l'enfance émue par un simple rayon de lumière ? (ES, p. 99). Ahmed/zahra est conscient de son enfermement dans les apparences, qui sont son image dans le regard de l'Autre, le miroir lui a permis de se confronter avec son double, son semblable et même avec l'Autre, cette expérience demeure incontournable dans la perception de soi et de l'autre.

III-13-3-Le miroir/objet dans *Cette Aveuglante Absence de lumière*

Le miroir dans "*Cette aveuglante absence de lumière*" prend une autre dimension car le protagoniste a opté pour l'oubli pour survivre. Nier son passé, l'oublier mène le protagoniste à oublier sa propre image.

À force de vivre sans lumière, sans miroir l'image que le protagoniste avait sur lui-même se métamorphose et lui fait peur, son visage devient étranger et étrange en absence de mimiques:

Je repensais au miroir et à mon visage qui n'avait plus d'expression, ou plutôt qui était figé dans la même mimique, celle de l'homme contrarié, mais qui ne posait pas la question de savoir pourquoi il n'avait plus de visage. J'avais beau de le toucher, j'étais convaincu qu'on me l'avait volé. Celui que je portais n'était pas le mien, ce n'était pas celui que ma mère caressait. Si par miracle je rencontrais ma mère, elle ne me reconnaîtrait pas, elle mettrait du temps avant de venir vers moi et m'enlacer. (CAAL, p.212).

Le miroir n'avait que la valeur de cet objet qui reflète la réalité mais inversée, après le travail mental sur la mémoire, Aziz avait tout oublié, il n'est plus la même personne :

Depuis la nuit du 10 juillet 1971, je n'ai plus d'âge. Je n'ai ni vieilli, ni rajeuni. J'ai perdu mon âge. Il n'est plus lisible sur mon visage. En fait, je ne suis plus là pour lui donner un visage. Je me suis arrêté du côté du néant, là où le temps est aboli, rendu au vent, livré à cette immense plage de drap blanc que secoue une brise légère, donné au ciel vidé de ses astres, de ses images, des rêves d'enfance qui y trouvaient refuge, vidé de tout, même de Dieu. Je me suis mis de ce côté-ci pour apprendre l'oubli, mais je n'ai jamais réussi à être entièrement dans le néant, pas même en pensée. (CAAL, p.15).

Aziz le prisonnier chez le dentiste va se rendre compte que le miroir le trahit car il ne reflète plus son image mais celle de celui qui a survécu pendant les dix huit ans à Tazmamart, il ne s'identifie plus à sa propre image, pour lui c'est un Autre:

Ce jour-là restera un jour historique dans ma vie : en m'installant sur le fauteuil à bascule du dentiste, j'aperçus quelqu'un au-dessus de moi. Qui était cet étranger qui me regardait ? Je voyais un visage accroché au plafond. Il faisait les mêmes grimaces que moi. Il se moquait de moi. Mais qui était-ce ? (CAAL, p.236).

Après quelques instants il s'est rendu compte que cet étranger dans le miroir était lui. Il avait peur de son regard de survivant :

J'aurais pu hurler, mais je me suis retenu. Ce genre d'hallucination était fréquent au bagne. Là, je n'étais plus enfermé. Il fallait me résoudre à accepter cette malencontreuse évidence : ce visage, labouré de partout, froissé, traversé de rides et de mystère, effrayé et effrayant, était le mien. Pour la première fois depuis dix-huit ans, j'étais face à mon image. Je fermai les yeux. J'eus peur. Peur de mes yeux hagards. Peur de ce regard échappé de justesse à la mort. Peur de ce visage qui avait vieilli et perdu les morts de son humanité. (CAAL, p.236)

L'image renvoyée par le miroir paraît étrange à Aziz à cause de son oubli, son altérité à été affectée en absence d'identification.

III-13-4-La dimension sémiologique du miroir et de la voix dans l'écriture

Le miroir comme objet /thème révèle la problématique du dédoublement inquiétant dans le cas du trouble identitaire, il sème le doute de la probabilité de pouvoir cerner sa propre identité dans son entité et cela sur les deux plans : fictif et linguistique car l'auteur maghrébin face à la feuille blanche va concevoir son écriture comme reflet de son identité hybride comme les personnages qui vont rencontrer à leur tour des problèmes inventés par l'auteur lui-même qui ne cesse d'être inspiré de sa société .

La représentation du miroir dans le texte de Ben Jelloun, au-delà d'une appellation d'un objet concret, il "joue le rôle d'une allégorie de la parole conventionnelle, d'une opinion traditionnelle de l'Autre".

En parlant d'un « *miroir en mauvais état qui s'est débarrassé de toutes ses images* », trouvé parmi d'autres vieux objets par Fatouma. Erickson suggère que le miroir, comme étant un objet de réflexion et de représentation, évoque l'histoire conventionnelle qui est maintenant vidée, épuisée de son magasin d'images, un objet qui peut être mené à bonne fin, il dit : *The mirror, an object of specularity, reflection, and representation, evokes the conventional narrative that is now emptied out, exhausted of its store of images, an object that can be 'seen through.* ²¹⁹

Éviter le miroir, c'est aussi éviter le regard de l'autre, son jugement, c'est se distancier par rapport au pouvoir de sa parole. Ainsi, les représentations des miroirs qui ne reflètent plus, - et il y en a plusieurs dans le roman, - symbolisent le récit des femmes privées de voix en Afrique du Nord, suggère John Erickson.

C'est le récit qui se plie sur soi-même, qui ne possède d'autre voix que celui d'un homme, comme Zahra ne possède que la voix « grave » d'Ahmed ou de son père:

Je suis moi-même l'ombre et la lumière qui la fait naître, le maître de maison [...] et l'invité, [...] le regard qui se cherche et le miroir, je suis et ne suis pas cette voix qui s'accommode et prend le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-ce celle du père qui l'aurait insufflée [...] ? Tantôt je la reconnais, tantôt je la répudie, je sais qu'elle est mon masque le plus fin, le mieux élaboré, mon image la plus crédible; elle me trouble et m'exaspère. (ES, p.45)

Erickson remarque également que dans le cahier d'Ahmed/Zahra est articulé le discours sur la nature de l'être social qui se trouve sous l'autorité de la loi. Dans ce cahier la voix du héros est une voix contestataire proposant un discours alternatif qui privilégie "*being in it self*", - l'être en soi-, distinct de la continuité d'une construction sociale.

²¹⁹ ERICKSON, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: University Press, 1998.

Erickson adapte la situation d'Ahmed/Zahra sur la situation des auteurs maghrébins, qui se trouvent devant le choix d'accepter la voix du récit de l'Autre, du colonisateur, ou rester muet. Le « je » de Ahmed/Zahra est une recherche des possibilités pour exprimer sa différence, son altérité. Mais son altérité est une image ambiguë car il est l'un et l'autre en même temps. Ben Jelloun nous propose un récit qui se construit et qui se déconstruit, tendant vers cette transparence du miroir qui a oublié comment refléter. Car il faut "être au départ l'un ou l'autre", Ahmed/Zahra, a-t-il ce départ où il peut être l'un ou l'autre dans la narration de Ben Jelloun? "*Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre*", écrit Ahmed/Zahra dans son cahier (ES,p.46).

Un morceau de miroir qui a perdu ses images dans "*L'Enfant de sable*" devient dans "*Cette Aveuglante Absence de lumière*" un ciel vidé de rêves d'enfance – une table rase qui ne s'apprête pas à recevoir l'écriture.

Pourtant même quand les images s'effacent du miroir, il reste ce *simple morceau de verre* (ES, p.167). Un tel morceau de verre ne reflète plus d'image, mais permet de voir, obscurément, ce qui est derrière, peut-être un monde nouveau.

Le miroir donne exactement ce qui est donné, il soumet ce qui lui est soumis ; en cette mesure il a le mérite de l'exactitude, prise au sens de réduplication systématique et conforme(...)²²⁰

L'effet miroir se confirme à travers ces discussions menées avec soi même quand le regard de l'Autre peut renseigner le personnage sur sa propre réalité, c'est le cas d'Isma dans *Vaste est la prison* qui ne sait plus faire la différence entre réalité et rêve et qui va essayer de se voir dans le miroir pour enfin réinventer son moi étranger:

"Et cet homme, ni étranger ni en moi, comme soudain enfanté, quoique adulte, de moi; soudain moi tremblant contre sa poitrine, moi pelotonnée

²²⁰ CAMET Sylvie, *Les Métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe – XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.68

entre sa chemise et sa peau, moi tout entière contre le profil de son visage tanné par le soleil, moi sa voix vibrante dans mon cou, moi ses doigts contre ma joue, moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait, ce « moi » étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre." (VEP p.68)

Dans "Cette aveuglante absence de lumière " le miroir va prendre une dimension spirituelle qui va au-delà de l'objet pour désigner le silence qui laisse apparaître l'âme , une autre facette du Moi:

"Cette étape sur le chemin de la spiritualité, j'étais entré tout naturellement dans « le pavillon de la solitude limpide », celui où il ne servait à rien de se lamenter, mais où chaque pierre, chaque moment de silence était un miroir où l'âme apparaissait, tantôt légère et confiante, tantôt grave et meurtrie. Ce pavillon était ma conquête, mon secret absolu, un jardin mystérieux où je m'échappais." (CAAL p.135)

Ahmed-Zahra cette prisonnière dans son propre corps partage le sort d' "une abeille dans un bocal de miel, prisonnière de ses illusions, condamnée à mourir, étranglée, étouffée par la vie"(ES p.15), elle a peur du miroir car il la trouble par ce qu'il reflète:

"Cette vérité, banale, somme toute, défait le temps et le visage, me tend un miroir où je ne peux me regarder sans être troublé par une profonde tristesse, pas de ces mélancolies de jeunesse qui bercent notre orgueil" (Ibid.)

"Le miroir est devenu le chemin par lequel mon corps aboutit à cet état, où il écrase dans la terre, creuse une tombe provisoire et se laisse attirer par les racines vives qui grouillent sous les pierres, il s'aplatit sous le poids de cette énorme tristesse dont peu de gens ont le privilège non pas de connaître, mais simplement de deviner les formes, le poids et les ténèbres Alors, j'évite les miroirs. Je n'ai pas toujours le courage de me trahir, c'est-à-dire de descendre les marches que mon destin a tracées et qui me mènent au fond de moi-même dans l'intimité – insoutenable – de la vérité qui ne peut être dite. Là, seuls les vermisseaux ondulants me tiennent compagnie" (ES p.15)

L'effet miroir est donc polyphonique et mouvant dans la mesure où chaque auteur lui donne une voix pour exprimer l'altérité. Le miroir devient dès lors le reflet de la vérité de l'être de l'auteur et de son personnage.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette partie nous avons pu schématiser l'altérité linguistique tout en expliquant le processus de différenciation et d'identification.

Le degré zéro de l'altérité nous a permis de dévoiler le sens et la mouvance du Moi étrange qui ressurgit le moment de la production, tout en analysant son emplacement dans la production romanesque et qui se manifeste à travers la quête identitaire et le « je » aliéné.

L'étude de l'écart identitaire nous a donné l'opportunité de revoir l'altérité autrement pour appréhender la question du statut féminin /masculin dans la société maghrébine tout en pensant la question de la polyphonie androgyne et les discours d'altérité négociés à soi-même.

Le fait d'imposer historiquement le monolinguisme colonial a instauré le plurilinguisme chez les auteurs maghrébins face à l'ambiguïté entre leur langue maternelle et le français langue imposée.

Nous avons trouvé aussi que le monolinguisme comme le plurilinguisme sont au service de la polyphonie dans la mesure où le degré zéro de la présence de l'autre invite le dialogisme et le soliloque intérieur . Ce qui nous pousse à dire que toute œuvre maghrébine francophone est un lieu dans lequel la redistribution du langage est unique est singulier car il mêle tous les aspects de la vie de l'auteur, toutes ses connaissances antérieures et son identité culturelle pour engendrer un texte hybride métissé qui s'apprête à des lectures plurielles et polyphoniques.

Les auteurs comme les narrateurs des romans étant enfermés se livrent au monologue intérieur pour se libérer tout en restant silencieux, cela leur permet de prendre la parole sans autant changer l'intrigue.

Troisième partie
Les stratégies scripturales d'enfermement
en littérature maghrébine d'expression
française

Introduction

Prologue sur la subversion scripturale

" Là où la règle se transgresse, là apparaît l'écriture"²²¹

La lecture des romans maghrébins d'expression nous a permis de cerner leur portée militante, autant qu'elle nous a éclairés sur leur nature, leurs thématiques et leurs enjeux dans le contexte de l'enfermement.

Ces écrivains atypiques au sein de ce milieu littéraire ont dénoncé l'injustice, ils ont mis à nu des zones interdites comme: les tabous, le statut de la femme et les relations dangereuses au sein de la famille maghrébine. Tout en partageant un terreau commun propre à leur culture, ils se démarquent des autres par leur hybridité scripturale.

Nous encadrerons notre réflexion, dans cette partie, sur l'étude des aspects majeurs de la subversion scripturale dans les romans maghrébins, à partir de l'impact de l'enfermement sur la progression historique et la transgression de l'ordre établi et des procédés littéraires, et l'horizon d'attente.

L'altérité en postcolonialité, comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie de ce travail, se rattache à l'idée portée sur la langue française qui est celle de l'Autre, elle est à la fois le lieu de l'étrangeté et celui où s'exprime ce désir de confrontation avec l'Autre ce qui renvoie à la dimension interculturelle qui authentifie ce que Khatibi appelle, *un désir d'hospitalité: désir d'accueillir l'étrangeté de l'Autre et de sa langue au sein de la langue et de la culture de Soi afin d'ouvrir par-là l'espace linguistique et culturel de l'Autre aux lois d'hospitalité de Soi*²²².

²²¹ BARTHES, Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

²²² KHATIBI, Abdelkebir. "Un étranger professionnel." *Études françaises* 33.1 .1997,p.26.

Grassin, quant à lui, voit que cette dimension interculturelle, qui habite l'écriture postcoloniale depuis les années 50, s'inscrit "*dans un mouvement de déconstruction du pouvoir impérial et de reconstruction des identités*"²²³, cette déconstruction se concrétise à travers la subversion.

Le postcolonialisme a insisté sur l'imaginaire des langues et des univers symboliques qui se définissent à partir de la rivalité et de la polyphonie des discours. Pour Moura : l'auteur postcolonial a en général

*"une conception forte de la littérature dans l'histoire, de ce qu'elle peut pour et dans la culture, de ce dont elle est capable pour les relations interculturelles. C'est pourquoi l'on peut parler de conscience culturelle. L'écriture est bien entendu une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas ici de préoccupations collectives »*²²⁴.

Ces romans demeurent un miroir qui reflète la société car ils abordent plusieurs problèmes majeurs à partir des relations dangereuses non équivalentes qui unissent les membres de famille maghrébine traditionnelle avec son aspect patriarcal.

Les auteurs maghrébins passent, aux yeux de la réception critique, pour des écrivains subversifs. Ils sont originaires d'une culture quasiment identique, leur sacrifiant l'opportunité de produire deux styles révoltés et qui oscillent entre la recherche d'une identité fondée sur les traditions et sur l'ouverture à la modernité.

Aux yeux du lecteur ordinaire, la subversion est d'abord d'ordre thématique. Elle est liée à la transgression du tabou dans des sociétés où il continue encore à exercer son emprise. Sexe, religion et politique constituent le triangle sacré qu'une littérature subversive est appelée à transgresser.

L'étymon latin de "subversion" renvoie aussi bien à la destruction qu'au bouleversement²²⁵. Cette notion se fait fameuse dans la critique littéraire car

²²³ GRASSIN, Jean-Marie. "*L'émergence des identités francophones: le problème théorique et méthodologique.*" *Francophonie et identités culturelles*. Ed. Christiane Albert. Paris: KARTHALA, 1999. p.311.

²²⁴ MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.p.43

²²⁵ Cf. *Robert historique de la langue française*, article « subvertir »

elle confédère un champ lexical étendu : chaos, contestation, trouble, rébellion, mutinerie, renversement, révolution, sédition, destruction... Elle s'oppose de ce fait au conformisme et à la modération.

Le succès de cette notion en littérature a, sans doute, une partie liée à l'incantation de l'excès et de la rupture, partielle ou totale, que l'on imagine devoir accompagner tout acte créatif. Les œuvres sur lesquelles porte ce chapitre actualisent, bien entendu, ces nuances de la subversion, sans compter d'autres encore.

L'élément qui transgresse les bords entre les deux textes trouve, pour nous, sa pertinence dans le fait que ces textes sont en eux-mêmes une aliénation en tant que mise à nu au niveau fictionnel des événements existants et réels, et cela est dû à la volonté des auteurs d'échapper leurs enfermements vécus et nous verrons par la suite comment la subversion est au service de l'originalité scripturale maghrébine.

À notre sens, la stratégie scripturale subversive consiste à déconstruire la linéarité du texte et ses thèmes pour reconstruire une nouvelle optique portée sur les mêmes phénomènes déconstruits. La déconstruction ou la transgression des romans se fait à travers les procédés littéraires utilisés d'une manière singulière qui offre la possibilité de lectures plurielles chez les auteurs maghrébins.

Ces stratégies scripturales sont inventées par les auteurs maghrébins pour pouvoir échapper leur enfermement. Comment et pourquoi, en modifiant la stratégie scripturale l'auteur maghrébin convie-t-il son lecteur à un jeu d'indices tant littéraire qu'idéologique pour aboutir à une certaine communication interne entre eux?

Les stratégies scripturales retenues, dans cette partie sont :

- Dans le premier chapitre intitulé: "Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison", nous allons voir l'impact de l'écart identitaire et l'enfermement

sur l'écriture des femmes auteurs dans la mesure où leur perception de l'altérité à soi et de l'Autre impose une orientation de l'écriture qui chevauche entre l'écriture féminine et féministe.

- Dans le deuxième chapitre intitulé: " L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière", Nous allons étudier l'impact de l'enfermement sur l'espace romanesque (dans le cas des romans étudiés la prison) et l'espace géographique, quel est le rapport entre l'espace romanesque et celui géographique, autrement dit quelle est la relation entre géopoétique et géopolitique?
- Dans le troisième chapitre intitulé: " L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit »,« Cette aveuglante absence de lumière » et « Tuez- les tous »" . Nous allons voir, comment la production romanesque avait pris en charge l'acte de réconciliation historique, dans les contextes de l'enfermement et de la mondialisation, ainsi les rapports pragmatiques entre auteur/lecteur ; œuvre/réception qui divulguent la réalité de la stratégie scripturale comme étant une communication interne entre auteur et lecteur pour des fins réconciliatrices.

Chapitre I
Enfermement / libération entre écritures
féministe et féminine dans "L'interdite" et
"Vaste est la prison"

Chapitre I Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"

Dans l'écriture de Mokeddem comme dans celle de Djebbar, la langue française n'est pas seulement considérée comme un espace oppressif de l'altérité mais aussi de créativité et cela est dû à leurs enfermements, leurs productions étaient le moyen pour questionner les traumas de la discrimination, de la colonisation et de l'exil et de l'écart identitaire.

L'objectif principal des écrivaines algériennes est de faire entendre les voix aphones des femmes et de les protéger contre l'oubli et surtout mettre la lumière sur leur enfermement multidimensionnel et cela à travers une écriture subversive/dé-constructive, qui se veut une reconstitution d'une nouvelle représentation du statut féminin. Mais est ce que ces écrivaines, qui ont le même objectif, optent pour la même stratégie scripturale subversive? Dans quelle mesure l'enfermement social vécu par l'auteure peut influencer son écriture? Qu'est ce qui fait que l'écriture de Mokeddem est aussi transgressive qu'agressive ?

Est-ce que le fait de ne pas subir le même enfermement affecte leur perception de l'Autre et en conséquence la perception de soi? Est-ce que l'écriture de ces femmes auteurs, en tant que spectatrices de l'usurpation de leur Histoire et de la dilapidation de leur mémoire, transgresse ou agresse leurs traditions? qu'est-ce qui fait que l'écriture de l'une est porteuse de tant de tumulte et de violence, alors que l'écriture de l'autre est parsemée de délicatesse et de sensibilité poétique? Quel enfermement serait susceptible de relier des textes aussi "subversifs" que ceux Malika Mokeddem et Assia Djebbar?

I -1- Assia Djebbar et Malika Mokeddem: Deux femmes, deux destins, deux enfermements dans deux subversions scripturales

*L'écrit des femmes en littérature maghrébine :
une naissance, une fuite ou une échappée
souvent, un défi parfois, une mémoire sauvée
qui brûle et pousse en avant...L'écrit des
femmes qui soudain affleure ? cris étouffés enfin
fixés, parole et silence ensemble fécondés !*

Assia Djebbar

Dans le contexte maghrébin, la femme ne cesse de lutter pour avoir sa place et cela dans tous les domaines, Didier confirme que: "*la relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme.*"²²⁶ Quels que soient les éléments qui contribuent à la formation de l'identité de l'auteur (sexe, âge, race,...), il y a toujours une partie de son écriture qui échappe à toute interprétation, c'est pourquoi nous pouvons dire que ces femmes auteurs maghrébines sont face à deux enfermements : d'un côté, en tant que femmes, elles doivent obéir à certaines normes en enterrant/enfermant leur féminité sous le simulacre de l'égalité avec l'homme, et d'un autre côté elles sont obligées d'écrire cette inégalité/différence pour revendiquer leur autonomie.

Il faut donc revoir la différence qui peut exister au sein même de cette écriture de femme et qui peut se concevoir clairement en comparant deux textes de deux auteures comme "*L'interdite*" de Malika Mokeddem et "*Vaste est la prison*" d'Assia Djebbar , une écriture féminine avec une autre féministe : les revendications féministes acharnées de Mokkedem ne peuvent être comparées à l'écriture de Djebbar qui est violente par sa poétique et douceur. Nous pouvons constater que l'écriture de Malika peut se qualifier de virile par sa rébellion contre la domination patriarcale, en réclamant la destruction de tous types de discrimination sexiste et par cela une transgression de toutes traditions pour aboutir à une certaine égalité avec l'homme. Nous nous

²²⁶ DIDIER, Béatrice., *L'écriture femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991. 1ere éd. 1981.p.34.

Chapitre I Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"

sommes posées la question suivante: pourquoi deux femmes algériennes, presque de la même génération²²⁷ écrivent avec une telle différence ?

D'abord nous devons voir comment les critiques conçoivent cette écriture de femmes , puis nous allons essayer de dévoiler les limites qui séparent ces deux écritures pour pouvoir les lier avec leurs enfermements vécus.

Nous pouvons confirmer, de prime abord, que l'ambivalence qui entoure la définition de la "Littérature féminine" vient, selon Rachida Benmassoud: *"de l'absence de précision ou d'une bonne définition du mot "féminin". Ce mot est, en fait, chargé de significations humiliantes rappelant le harem. C'est ce qui pousse les créatrices à le renier au prix de leur identité et à adopter le point de vue masculin."*²²⁸

En réalité la femme a subi une longue période de servitude due à la discrimination sexiste (écart identitaire homme/femme) et à la mauvaise interprétation des recommandations de la religion musulmane et cela continue d'affecter son statut créatif qui, étant une valeur positive, est réservé aux hommes car ils sont plus libres et dominants, et c'est la cause pour laquelle la majorité de ces auteures écrivent en reniant leur féminité car elles sont enfermées dans le regard porté sur elles par leur société, c'est une sorte d'anéantissement de cette production dite féminine qui est emprisonnée par cette idéologie virile qui leur a tissé une toile orbiculaire.

I-2- Écriture féministe/ féminine et Altérité

Même en étant femmes, dans la même société ne pousse pas les deux auteures à écrire de la même manière et l'écart entre féminisme et féminin est défini à travers l'altérité, c'est leur perception de l'Autre qui va définir leur

²²⁷ Assia Djebar, née Fatima-Zohra Imalayène le 30 juin 1936 à Cherchell et Malika Mokeddem, née le 5 octobre 1949 à Kenadsa: 13 ans d'écart d'âge entre les deux mais la première est considérée comme étant auteure maghrébine de la deuxième génération tandis que l'autre appartient à la quatrième.

²²⁸ DAOUD, Mohamed, BENJELLID, Faouzia , DETREZ Christine (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions CRASC, 2010, p.25.

enfermement et de là découlent leur écriture pour percevoir leur Moi à travers l'Autre. L'écriture féminine n'est aucunement le résultat d'une stratégie scripturale qui a une finalité idéologique d'ordre sexiste, ni encore un combat féministe mais c'est une manière de s'assumer, de s'identifier en tant que différente de l'Autre masculin.

Nous estimons que l'écriture féminine est déterminée par l'Autre qui lui confère une place et une existence, ainsi l'image que se fait l'auteure de sa propre identité s'assimile, s'éclaire et se construit par une confrontation perpétuelle avec un monde extérieur. C'est le regard et le discours de l'Autre qui donnera place à tout auteur.

« comme d'habitude, la victime vient renforcer le pouvoir du despote. Nous voyons ainsi la femme courir après le concept d'«humanité » le préconisant et refusant celui de la « féminité ». (...) C'est comme si elle participait ainsi à la virilisation de la femme et à l'approfondissement de son rôle dans la masculinisation de la langue. »²²⁹

Ghadhami continue de répliquer :

« Ce sont des propos d'une femme cultivée parlant de ses semblables. Des propos qui poussent encore plus loin la virilisation, surtout celle du texte et de la société. Et je ne pense pas qu'un homme, quel que soit le degré de sa virilité, profèrera des mots plus cruels. »²³⁰.

I-3- L'écriture féminine d'Assia Djébar: résistance de l'enfermement et l'altérité

Djébar écrit pour résister aux enfermements imposés par la société et ses géoliers. Son écriture est l'ensemble de ses résistances qui dépendent du contexte de la création et celui de l'univers romanesque. Nous pouvons voir que l'espace prend une multi dimensionnalité avec une géographie plurielle hantée par des personnages tirés des réalités tribales, familiales et sociales qui forment les indices d'une identité culturelle algérienne. Elle est militante et parfois militaire dans le contexte colonial ou encore celui de la décennie noire, l'altérité, dans ce cas là, se discute dans les interactions entre deux camps du

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibid.*

Chapitre I Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"

colonisé et du colonisateur/ennemi. Mais l'Autre dans son écriture prend plusieurs statuts qui dépendent de l'enfermement qu'elle tente de résister, dans *Vaste est la prison*, par exemple, l'Altérité se défère à travers la différence de sexes qui constitue un point de tension qui oriente toutes les résistances féminines. Cette différence sexuelle resurgit dans l'œuvre à travers la narration du parcours de la femme algérienne en évoquant la différence entre *Tinhinan* et *Isma* et toutes les autres femmes sans voix, qui nous renseignent sur les oppositions historiques, cette réalité ouvre de nouveaux horizons sur une Altérité complexe dans laquelle la femme est doublement enfermée, d'abord dans son identité, puis dans le contexte affreux de l'antagonisme colonial qui l'oppose au colonisateur.

I-4- L'écriture féministe comme catharsis dans "L'interdite" de Malika Mokeddem

Pour Malika Mokeddem l'acte d'écrire est une rébellion contre toutes les contraintes socioreligieuses, c'est une thérapie aussi. Dans son cas, écrire devient le seul remède contre ses traumatismes profonds. Mokeddem conjure la peur et la douleur. C'est un soulagement et aussi une survie, elle est nécessaire, parce qu'il faut écrire pour ne pas se taire :

"Je suis saisie par cette urgence (...). L'écriture m'aide à ne pas laisser détruire l'Algérie dans ma tête par tout ce qui arrive (...). Quand j'écris je suis sous l'effet de la colère et de la douleur, et je suis là à tenter de survivre en écrivant".²³¹

Nous commençons par ce qu'avait dit Malika Mokeddem : « *L'acte d'écrire est ma première liberté.*²³² ». Cette femme a tant souffert dans son enfance et adolescence de la discrimination sociale et identitaire due aux lois imposées (les interdits) et qui étaient pour elle des véritables enfermements qui la

²³¹ AMNAY, Idir, « *L'acte d'écrire est ma première liberté* » Malika Mokeddem (Ecrivaine), In journal *El Watan*, article paru le 16 août 1995 en ligne sur : <http://www.djazairss.com/fr/elwatan/49885/> consulté le 20 juillet 2013

²³² *Ibid.*

Chapitre I Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"

privent de sa liberté, évidemment, l'écriture de cette auteure est une thérapie, elle lui sert d'exorcisation, Sultana sa narratrice dans " *L'interdite*" partage avec elle la même perception des choses et ne fait que transgresser ces limites qui sont les interdits pour elle. Les passages suivants nous montrent; comment Malika Mokeddem conçoit sa liberté en exerçant sa volonté et aller au bout de ses désirs, sinon en violant l'interdit.

La société algérienne de culture musulmane, ne tolère pas que les femmes assistent à l'enterrement mais Sultana n'accepte pas cela:

" -Ils ne vous laisseront pas assister à son enterrement. Vous le savez que les femmes ne sont pas admises aux enterrements.

-On verra bien qui pourra m'en empêcher ! " (L'interdite, p.21)

Sultana , en empruntant la voix de Malika, déclare sa rébellion contre tous les types des interdits, sa transgression aux normes la fait renaître:

"Ici la réplique de Sultana montre surtout que l'exercice de sa liberté consiste à braver l'interdit et à défier l'autorité d'où il émane. « Pourquoi l'as-tu quitté ? répète-t-il ? -Je venais de renaître et j'éprouvais, tout à coup, une si grande faim de vivre...Peu à peu, les menaces et les interdites de l'Algérie me sont devenus une telle épouvante. Alors, j'ai tout fui." (L'interdite, p.47)

L'enfermement de Sultana dépasse l'aspect socioreligieux et ses interdits et hante sa vie, car à tout moment elle se sent incapable d'assouvir ses désirs, car les limites imposées se déplacent de la société pour venir la déranger dans sa réflexion, pour les satisfaire, elle commence par transgresser l'image dans sa tête pour pouvoir se libérer de ce genre de contraintes:

"L'illicite de notre situation me vient subitement à l'esprit. Un homme et une femme, deux étrangers sous le même toit. L'honneur du village est en danger ce soir. Premier retour à la transgression. Cela me convient." (L'interdite, p.57)

Sultana considère son étrangeté par rapport aux inconnus comme étant une forme d'échappatoire, car elle lui procurait une certaine liberté inestimable, même en étant une femme franche qui n'a pas honte de tout transgresser:

"Mais figure -toi qu'aussi inconfortable que puisse être, parfois, cette peau d'étrangère partout, elle n'en est pas moins une inestimable liberté.

Chapitre I Enfermement / libération entre écritures féministe et féminine dans "L'interdite" et "Vaste est la prison"

Je ne l'échangerais pour rien au monde ! Aussi moi, je ne cache jamais rien. Et les rumeurs et critiques ne font, généralement, qu'exciter la jubilation que me procure toute transgression."(L'interdite, p.132)

Comme l'auteure, la narratrice voit que dans l'émancipation de la femme; à travers l'indépendance financière, les études et le travail; contribue à sa liberté:

"Les femmes, ici, sont toutes des résistantes. Elles savent qu'elles ne peuvent s'attaquer, de front, à une société injuste dans sa quasi totalité alors, elles ont pris les maquis du savoir, du travail et de l'autonomie financière." (L'interdite, p.131)

Pour Mokeddem écrire c'est se libérer pour guérir, c'est franchir toutes les limites imposées par la société et la religion tout en les transgressant. Sa catharsis est synonyme de rébellion subversive.

Pour redonner la voix à ces femmes aphoniques et faire irruption dans l'espace public, Malika leur offre sa voix à travers son pouvoir subversif scriptural, elle leur pousse à transgresser toutes les limites imposées par la société.

Assia Djebar et Malika Mokkedem se sont engagées dans la tâche de libérer la parole féminine, de réactiver toutes les voix de femmes afin de prévenir leur absence ". Dans " *L'interdite* " son écriture autofictionnelle dépeint la violence de la décennie noire. Dans les textes de ces femmes l'écriture traite leur identité hybride, leur écriture à la limite de l'autobiographie reflète leur absence exilique qui veut se dire en amalgamant le réel et le fictif par le biais de stratégies scripturales encodées qui indiquent les limites de leur liberté réelle. Tous les romans du corpus incorporent une manière particulière de théâtralisation dans la trame narrative, le théâtre du livre est l'acte de lecture comme réfraction de la diégèse, l'écriture passe et repasse par des espaces symboliques, dans chaque œuvre il y a un théâtre différent.

Chapitre II

**L'enfermement géopoétique dans les
témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette
aveuglante absence de lumière*"**

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

La question de l'espace dans la littérature occupe une place primordiale car toute production littéraire ne peut se construire sans s'inscrire dans un contexte défini, les nouvelles recherches impliquent la géographie et la politique dans l'acte de créativité scripturale d'où vient notre idée qui tente de tisser des liens entre l'enfermement et les deux notions: géopolitique et géopoétique dans les deux témoignages romancés "*Le Camp*" de Abdelhamid Benzine et "*Cette aveuglante absence de lumière*" de Tahar Benjelloun.

II -1- L'espace/ temps dans les romans

La critique maghrébine s'est penchée d'abondance sur la notion d'espace dans la littérature maghrébine d'expression française. D'autres chercheurs ont également consacré de nombreuses pages à l'étude de l'espace et du temps dans cette production, mais rares sont les études spatio-temporelles qui embrassent à la fois le contexte romanesque et réel qui enferme à la fois l'auteur et son lecteur dans l'univers romanesque dans un tiers lieu qui n'est ni celui de l'écriture ni même celui de la lecture. S'interroger sur une possible vision transversale des figures spatio-temporelles dans ce roman sous cet aspect d'enfermement nous paraît donc utile.

Le texte maghrébin enferme toute une gamme d'images et d'abstractions que le lecteur est appelé à déchiffrer. Et quand on commence à le faire, on aperçoit, dans les espaces de fiction maghrébins que la captivité et l'absence de liberté sont personnifiées à travers l'intrigue schizophrène qui forme une foule de personnages déboussolés, des ambulants en train d'errer dans l'espace romanesque à la recherche d'un monde meilleur. Bertrand Westphal a bien expliqué la relation entre l'espace et du temps dans une œuvre romanesque il dit à ce propos :

"Tout espace se déploie à la fois dans la durée et dans l'instant, et comme il est riche en virtualité, il s'ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins sur une pluralité d'instantants concomitants. Cela signifie que si l'espace est mouvant, il l'est essentiellement dans le temps. Il est situé

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

dans ses rapports à la diachronie (ses strates temporelles) et en coupe synchronique (la compossibilité des mondes qu'il abrite).²³³

En partant de l'idée du changement survenu dans la perception de l'espace depuis la seconde Guerre mondiale, nous constatons que ce dernier est devenu très compliqué et cela est dû aux atrocités perpétrées par l'homme et les camps de concentration ce qui a entraîné une nouvelle lecture de l'espace. Les conditions d'après-guerre ont incontestablement influencé l'imaginaire des écrivains, par conséquent, la littérature ne peut rester intacte et elle absorbe les nouvelles manières de percevoir les lieux.

À travers une vision politique pragmatique sur le roman maghrébin de langue française, ce chapitre tente de comprendre la prise en charge du politique par la poétique, ainsi que l'analyse des rapports entre la géopolitique et la géopoétique qui mettent en exergue l'importance de l'espace dans les stratégies idéologiques.

La lecture des deux témoignages romancés d'Abdelhamid Benzine et de Tahar Benjelloun, *Le Camp* et *Cette aveuglante absence de lumière* nous permettra de cerner la portée militante de leurs œuvres, autant qu'ils nous éclaireront sur le phénomène carcéral (car la prison est l'espace de la fiction), les stratagèmes et les enjeux de deux types de politiques dans un contexte spatial spectral qui transgresse les droits de l'homme pour établir un ordre tyrannique.

Dans *Le Camp* d'Abdelhamid Benzine ; nous allons aborder ; dans le contexte de la colonisation française ; comment l'altérité se manifeste pour réunir les prisonniers ? Face à un bourreau étrange et étranger, comment le fait de se sentir semblable devant l'étranger donner un espoir pour lutter encore ?

²³³ WESTEPHAL, Bertrand « Pour une approche géocritique des textes : esquisse », in La Géocritique : mode d'emploi, Limoges, PULIM, 2000, p. 24.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

Tout cela devant une politique de colonisation qui n'a rien laissé au hasard, l'architecture comme le comportement des bourreaux peut en témoigner.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, nous allons aborder la même thématique mais dans un autre contexte; celui dans lequel les prisonniers demeurent des officiers supérieurs au Maroc en 1971, ces derniers ont essayé de faire un coup d'état contre Hassan II. Le putsch a échoué, 47 officiers et sous-officiers furent condamnés à des peines allant d'un an de prison à la perpétuité, 10 officiers supérieurs furent exécutés. Les bourreaux dans ce cas là sont des marocains semblables aux prisonniers, un peu plus inférieurs. Dans ce cas là nous allons voir comment leur prison Tazmamart, qui est jusqu'à présent un espace spectral, était une descente aux enfers ? Comment le fait de se sentir semblable et étranger pouvait mener à la folie au dédoublement ?

Comment l'architecture de l'espace/prison et du comportement des bourreaux peuvent rendre la vie infernale dans la politique du Maroc des années soixante-dix ?

Nous avons observé que les deux romans ont comme espace romanesque principal la prison, les mêmes conditions de l'atrocité mais pas le même espace géographique, quel est le rapport entre l'espace romanesque et celui géographique, autrement dit quelle est la relation entre géopoétique et géopolitique dans les œuvres choisies?

II-2- La notion d'espace chez Bachelard et l'imagologie

Gaston Bachelard était le premier à mettre la lumière sur la question de l'espace avec son œuvre *Poétique de l'espace* (1957) et cela a déclenché une certaine émergence d'une nouvelle conception de cette notion. Bachelard voyait que l'écriture comme tous les arts ne peut se concevoir sans l'espace et cela a duré jusqu'à ce qu'il a commencé à travailler sur l'esthétique qui lui avait permis d'examiner la dynamique et l'origine de l'imaginaire poétique.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

Pour lui l'image poétique ne résulte pas de la *l'écho d'un passé* ni de la métaphore mais d'une ontologie qui est immédiatement liée à l'espace. Le premier espace qui a préoccupé Bachelard était l'âme qui est considérée comme une *demeure* qui contient l'imaginaire créatif de l'auteur, ce qui fait en dehors de cet espace cesse la créativité, mais l'homme n'existe qu'à travers l'autre, il a fallu donc avoir une vision extérieure de l'espace et aussi de l'Autre de qui et à qui écrit l'auteur, c'est pour cette raison les travaux qui sont venus compléter sa perception étaient fondés principalement sur la perception de l'Autre (l'étranger), celui qui ne partage pas l'espace du *je*, ça reste une vision extérieure sur l'autre et c'est le début du fondement de l'imagologie qui est née la veille des travaux sur la décolonisation. Cette dernière se définit comme l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature et cela à travers les récits de voyage ou ceux de fiction, qui mettent en scène l'Étranger ou se réfèrent à une vision d'ensemble portée sur un pays étranger. Dans l'imagologie l'image est considérée comme un signe d'un fantasme, d'une idéologie, d'une utopie propres à une conscience rêvant l'altérité, elle est donc: *l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle*²³⁴. Elle est aussi la représentation de cette réalité qui révèle et traduit l'espace idéologique et culturel dans lequel se situe l'individu.

L'imagologie littéraire, ancrée dans l'anthropologie, la sociologie et l'histoire, isole les deux cultures pour mieux les analyser. Dans toute approche imagologique²³⁵ il y a donc une coexistence culturelle parallèle des deux espaces, mais la fusion de ces espaces ne se réalise point, c'est-à-dire que l'espace de fusion ou de confusion fait défaut.

²³⁴ PAGEAUX, Daniel-Henri, « L'imagerie culturelle », *Synthesis*, VIII, Bucarest, 1981, p. 170.

²³⁵ WESTPHAL, Bertrand.. « Geocritique mode d'emploi ». Limoges : Pulim. 2001.p.12.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

II-3- Les romans à travers l'imagologie et la vision bachelardienne

Dans le corpus choisi, *Le Camp* nous donne une image insurgée, émancipée sur l'âme de Benzine, son espace créatif se forme à travers ce désir de libération; dès les premières lignes nous pouvons apercevoir cette haine envers le colonisateur et cela dur longtemps et ne cesse d'exister à travers le combat mené contre les geôliers. Tout moment est considéré comme étant une chance pour se rebeller, même quand ils doivent obéir aux ordres:

Petite vengeance! Délicieuse aux prisonniers, chaque fois que le légionnaire de garde leur ordonne de crier "Hourra" en l'honneur de leurs oppresseurs, ils lancent de tout leur souffle un "Thaoura" retentissant, ce qui signifie " Révolution!"- et ici l'on devine l'éclair de la gaieté qui illumine un instant leurs visages décharnés. (Le camp, p.8)

Benjelloun, quant à lui, est enfermé dans son espace créatif, il est incarcéré comme ses personnages, sa liberté d'expression est limitée car il devait se soumettre aux lois imposées par son pays. En faisant une petite recherche nous avons trouvé qu'avant l'écriture de *Cette aveuglante absence de lumière* Benjelloun n'a jamais osé critiquer le pouvoir au Maroc. Les premières lignes de son roman témoignent d'un grand désespoir, il ne rapporte pas seulement ce que lui avait raconté Aziz Benbine , l'ancien détenu de Tazmamart, mais il paraît impliqué dans l'histoire :

Longtemps j'ai cherché la pierre noire qui purifie l'âme de la mort. Quand je dis longtemps, je pense à un puits sans fond, à un tunnel creusé avec mes doigts, avec mes dents, dans l'espoir têtu d'apercevoir, ne serait-ce qu'une minute, une longue et éternelle minute, un rayon de lumière, une étincelle qui s'imprimerait au fond de mon œil, que mes entrailles garderaient, protégée comme un secret. Elle serait là, habiterait ma poitrine et nourrirait l'infini de mes nuits, là, dans cette tombe, au fond de la terre humide, sentant l'homme vidé de son humanité à coups de pelle lui arrachant la peau, lui retirant le regard, la voix et la raison.(CAAL, p.9)

Cette incarcération semble un enfer qui sépare les détenus, à jamais, de tout ce qui faisait leur vie. Leurs cellules sont comparées à des tombes qui n'enferment pas seulement leurs corps mais leurs âmes aussi. La comparaison

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

des tombes devient tout à fait concevable dès que nous lisons la description des cellules :

En fait, la tombe était une cellule de trois mètres de long sur un mètre et demi de large. Elle était surtout basse, entre un mètre cinquante et un mètre soixante. Je ne pouvais pas me mettre debout. Un trou pour pisser et chier. Un trou de dix centimètres de diamètre. Le trou faisait partie de notre corps. Il fallait très vite oublier son existence, ne plus sentir les odeurs de merdes et d'urine, ne plus sentir du tout. (CAAL, p.12)

La prison était imposée par le pouvoir marocain, qui voulait donner une leçon à tous les autres insurgés, mais les détenus ont pu résister en élargissant leur perception de la liberté et cela en éloignant la réalité vécue de leurs corps, et la possibilité de libérer leurs âmes et cela leur permet de se retirer de ce monde des ténèbres pour créer un monde fait de rêves et de contes. Ce dernier se construit à travers le dépassement de certaines souffrances en offrant aux prisonniers la possibilité de s'écarter de la cruauté de la réalité. L'enfermement avec l'absence de lumière obligent les détenus à se considérer comme des morts-vivants qui survivent dans des tombes.

Mais que faire de la raison, là où nous avons été enterrés, je veux dire mis sous terre, en nous laissant un trou pour la respiration nécessaire, pour vivre assez de temps, assez de nuits pour expier la faute, mettant la mort dans une lenteur subtile, tout le temps des hommes, ceux que nous n'étions plus, et ceux qui nous gardaient encore, et ceux qui nous avaient totalement oubliés(CAAL, p.9)

Benjelloun est donc comme son narrateur Aziz, un simple témoin, qui est à la fois passif et actif. Passif, en subissant les événements sans pouvoir les changer, et actif, en se réadaptant avec les nouvelles conditions infernales pour survivre. Ces nouvelles conditions sont la détention où le détenu décide de vivre ou de mourir. La mort devient une libération : *Ah ! La mort subite, quelle délivrance ! Un cœur qui s'arrête ! Un anévrisme qui se rompt ! Une hémorragie générale ! Un coma profond ! J'en étais arrivé à souhaiter une fin immédiate. (Ibid.p.33)*

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

La mort était le seul moyen de sortir de cet enfer imposé, dont la durée et le dénouement sont incertains, du moins c'est ce que croient les détenus dans leur désespoir :

Je tombai dans la fosse comme un sac de sable, comme un paquet à apparence humaine, je tombai et je ne ressentais rien, je ne sentais rien et je n'avais mal nulle part. Non, cet état-là, je ne l'atteignis qu'après des années de souffrances. Je crois même que la douleur m'avait aidé. A force d'avoir mal, à force de supplice, j'avais réussi lentement à me détacher de mon corps et à me voir lutter contre les scorpions dans cette fosse. (Ibid. p.12)

Par contre, dans *Le camp*, la prison au ciel ouvert était un lieu de torture où les prisonniers sont abandonnés avec seulement des consignes de travail mais le rapprochement ne s'arrête pas à ce point car Benzine dévoile l'origine bestiale des geôliers, ces soldats de la légion étrangère représentent avec leurs diversités la férocité de l'ennemi :

Contraintes par les luttes de notre peuple de reconnaître son statut de prisonnier de guerre, les autorités coloniales ne le libérèrent de Lambèse que pour le livrer à la racaille bestiale des anciens nazis récupérés par la légion française ... (Le camp. p. 13)

La colonisation française a bénéficié de la diversité des légionnaires qui voulaient à tout prix regagner un statut de valeur dans l'armée en torturant les Algériens, Henri Alleg dans sa préface du roman de Benzine décrit cette stratégie accablante et dit:

L'atrocité de la colonisation française se renforce même avec les autres soldats non français " ... Est-il d'autres endroits au monde où des nazis peuvent faire crier " Vive Hitler! Vive Eichmann!" Même dans l'armée d'Adenauer, les anciens de la Wehrmacht ne l'osent pas, mais cela leur est permis dans les camps d'Algérie. Les voici, la schlague à la main, montrant volontiers leurs vieux insignes SS et servant avec la même ardeur la " souveraineté française" qu'autre fois le IIIe Reich. (Le camp. p.10)

Alleg continue d'expliquer les stratégies oppressives héritées de l'Allemagne :

Les méthodes sont les mêmes aussi. A peine si elles ont eu besoin d'être retouchée par le service psychologique de l'Armée. " Des allemands, nazis, anciens de la Gestapo, anciens occupants de la France, nous apprenaient à nous, les arriérés, les rebelles, à être Français, à aimer la France!", note avec ironie l'auteur. Mais il n'y a pas de nazis allemands,

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

certains Français les égalent ou même les surpassent en cruauté tant il est vrai que sauvagerie raciste n'a pas de patrie. Les mercenaires sont là comme des fauves autour d'une même proie" avec rien d'autre à faire que d'inventer des manières originales de faire souffrir" ... (Ibid.)

La théorie de Bachelard comme l'imagologie ont tenté de cerner tous les aspects de l'espace mais leur champ d'investigation demeure limité par rapport au corpus choisi dans cet article, car la prison, qui est l'espace romanesque commun, se voit dédoublé, à la fois semblable et différente et cela est dû à la géopolitique des pays l'Algérie et le Maroc qui sont à la fois les pays des auteurs et leurs protagonistes.

En appliquant la théorie bachelardienne nous trouvons que les deux espaces /âmes sont très différents, Benjelloun ne partage aucunement la stratégie scripturale de Benzine. L'altérité est discutée dans *Le Camp* à travers les rapports entre Algérie colonisée et l'Autre le colonisateur, par contre dans *Cette aveuglante absence de lumière* l'altérité se discute sur un autre plan ; c'est un pays indépendant mais dans lequel l'Autre c'est celui qui ne partage par l'avis politique du scripteur ni même celui du roi. Nous constatons ici que les approches étudiées ne nous donnent pas assez d'éclairage car la relation entre littérature et espace est vue partiellement, c'est pour cette raison que la géocritique est venue pour combler ce manque, cette nouvelle approche privilégie les thèmes de relief géographique nécessairement perçues comme frontières et seuils cela nous mène à dire que cette dernière est pluridisciplinaire car elle utilise tous les pré requis de toutes les autres disciplines qui l'ont précédée.

II-4- La géocritique

Selon Herbert la géocritique est:

l'étude des causes, des modalités et des effets de la présence des espaces dans les textes littéraires. Ces espaces peuvent être ceux de la production (les espaces qu'habite le producteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent), ceux de la réception (les espaces qu'habite le récepteur ou qui, réels ou fictifs, l'habitent), ceux du produit (les espaces thématiques, intégrés dans

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

*le contenu de l'oeuvre, que ces espaces soient entièrement fictifs ou correspondent plus ou moins à des espaces réels*²³⁶. (2012:43)

Westphal confirme que la géocritique propose d'exposer une nouvelle conception de l'espace en orientant le lecteur vers une nouvelle perception plurielle qui résulte de nouvelles représentations spatiales, qui sont non-homogènes car elles s'effacent au profit des représentations spatiales hétérogènes, les *espaces flottants* d'où vient sa définition de la géocritique comme la poétique de l'archipel.

La géocritique comme les critiques postmodernes, ne cherche plus à dégager des structures latentes des textes mais s'intéresse à l'ouverture du texte qui s'apprête à une pluralité de significations. L'unité textuelle n'est plus revue à travers la logique et la chronologie. Comme l'archipel le texte est construit de plusieurs petits îlots mobiles et chacun est différent mais dans l'ensemble c'est un seul espace géographique. Dans les espaces romanesques les sens et les idées construisent dans l'œuvre un puzzle, une entité plurielle dans sa production comme dans sa réception.

Avec cet espace archipélique, Westphal met en relation l'identité culturelle des espaces et des auteurs, ce qui concrétise une cette vision de l'imaginaire, il rajoute à ce propos en concevant la géocritique: *non plus seulement comme science de l'imaginaire de l'espace, mais aussi comme art d'interpréter les espaces imaginaires.*²³⁷

²³⁶ HERBERT, Louis. 2012, Méthodologie de l'analyse littéraire, version numéro 4.8, dans Louis Hébert, Signo [en ligne], Rimouski (Québec). [en ligne]: URL :<<http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyselitteraire.pdf>> [consulté le 15 Octobre 2013] p.43.

²³⁷ WESTPHAL, Bertrand. « *Geocritique mode d'emploi* ». Limoges : Pulim.2001. p.8.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

II-5- La géopoétique

La géopoétique est née à travers le géocritique, elle a été fondée lors d'un colloque en littérature comparée intitulé *La géocritique mode d'emploi*, et qui est définie comme :

une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé²³⁸.

Dans le mot Géopoétique, *poétique* ne signifie pas poésie mais doit se concevoir dans le sens que lui avait attribué Aristote en parlant d'intelligence poétique et qui désigne :

une dynamique fondamentale de la pensée mettant à profit toutes les ressources physiques et mentales dont dispose l'être humain – les sensations corporelles, la sensibilité, la réflexion critique –, autrement dit une poétique qui [synthétise] toutes les forces du corps et de l'esprit. (Ibid.)

Selon White, de l'alliance entre *géo* et *poétique*, devrait surgir un monde à habiter : *Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'être humain et la terre. Si ce rapport est riche, si, par contre, ce rapport est inepte, insensible, pour ne pas dire brutal et exploiteur, nous n'avons plus qu'un monde stérile et vide, un monde immonde.*

II-5-1- L'application de la géopoétique sur les romans du corpus

La géopoétique dans les romans choisis correspond au monde immonde car les deux racontent des histoires nées principalement d'un dysfonctionnement dans la relation entre *géo* et *poétique*.

²³⁸ WHITE, Kenneth. 2008. « La Géopoétique en bref ». [en ligne] URL :<www.kennethwhite.org/geopoetique/> [consulté le 14 novembre 2015]

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

Cependant pouvons-nous évoquer *Le Camp* d'Abdelhamid Benzine sans le replacer dans son contexte social et politique : une Algérie dans la tourmente de la décolonisation et surtout en lutte pour sa libération ?

Pour donner toute son importance à la vision de Benzine, il est important de la renvoyer à la colonisation et à un système de domination instauré depuis 1830. Il faudrait par ailleurs mettre *Le camp* en parallèle avec d'autres textes, portant sur les discriminations qui étaient à l'origine du déferlement de la violence en Algérie et dans le reste du monde colonisé.

La comparaison nous semble importante car, elle permet de montrer que ce qui est exposé, narré et défendu par Benzine est complètement identique par rapport à ce qu'avaient écrit les auteurs qui ont vécu et subi la colonisation comme Mohamed Dib ou encore Kateb Yacine et les autres; qui ont pu dépeindre leur souffrance indicible et inaudible en décrivant l'enfer de la colonisation en partant de leur propre situation.

Dans *Le Camp* l'atrocité de la colonisation française dépasse celle allemande, Benzine qui l'a vécue a essayé de dépeindre la ressemblance qui la rend infernale:

Les méthodes sont les mêmes aussi. A peine si elles ont eu besoin d'être retouchée par le service psychologique de l'Armée. " Des allemands, nazis, anciens de la Gestapo, anciens occupants de la France, nous apprenaient à nous, les arriérés, les rebelles, à être Français, à aimer la France!", note avec ironie l'auteur. Mais il n'y a pas de nazis allemands, certains Français les égalent ou même les surpassent en cruauté tant il est vrai que sauvagerie raciste n'a pas de patrie. Les mercenaires sont là comme des fauves autour d'une même proie" avec rien d'autre à faire que d'inventer des manières originales de faire souffrir"...(Le camp, p.10)

Comme nous le savons, Le projet de la colonisation était d'occuper l'espace, la terre comme le démontre Benzine dans son univers romanesque, le colonisateur veut aussi travailler cet espace et de le séparer de ses véritables propriétaires. Ce système d'appropriation/ conquête/ violation comme le dit Tassadit Yassine dans son article intitulé *Discrimination et violence* :

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

*nécessite des signes et des symboles que le nouveau conquérant met en place pour acquérir une légitimité fondée sur sa seule supériorité donnée comme allant de soi par rapport au colonisé.*²³⁹

L'écriture de Benzine prend en considération cette vision discriminatoire qui place le colonisé dans une sphère inférieure. La domination est visible parce qu'elle se démarque dans l'espace, Benzine a habité la campagne d'abord, puis la ville, l'emplacement des cités (il y avait deux quartiers : le quartier européen et la *cité indigène*²⁴⁰ leur architecture, donne une idée précise de la position occupée par chacun des protagonistes dans l'espace social et politique, ensuite la prison qui était ce lieu infernal dans lequel ils ont été considérés comme des animaux. Mais la volonté des prisonniers a fait que ce lieu soit un espace de lutte et de libération, en prenant en considération l'aspect psychologique des prisonniers nous trouvons que cet optimisme ne vient pas du néant mais résulte de cette conviction d'espoir de se libérer.

Loin de constituer un lieu *homogène* comme le décrit quelques auteurs contemporains comme Khadra dans *Ce que le jour doit à la nuit* , l'espace colonial est compartimenté, fragmenté pour éviter la proximité entre colonisé et colonisateur qui sont deux catégories de populations séparées par l'Histoire et l'idéologie.

L'amour de l'Algérie quant à lui, ouvre dans l'œuvre la voie à un dialogue entre les multiples voix et personnages qui habitaient l'univers romanesque et ce dernier devient un lieu d'accueil de l'Autre pour établir des canons de réconciliation et d'altérité. Les personnages de Benzine représentent l'archétype de l'Algérien colonisé insurgé, son écriture est une concrétisation

²³⁹ TASSADIT, Yassine. 2008. « Discrimination et violence », In *Tumultes*, n° 31.p.1.

²⁴⁰ FANON, Franz. [1961]. « Les Damnés de la Terre », éd. La Découverte poche. 2002.p,31.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "*Le Camp*" et "*Cette aveuglante absence de lumière*"

d'une liberté sans conditions , il appelle ses lecteurs à dépasser les limites de l'espace /prison qui sont nés de la colonisation .

Dans *Cette aveuglante absence de lumière* Tahar Ben Jelloun a mis en lumière la cruauté inavouable du régime marocain totalitaire. Il a choisi la fiction pour réécrire un dossier brûlant de la mémoire collective, en se basant sur le témoignage de l'ancien prisonnier Aziz Binebine, cela demeure une stratégie intelligente dont les bienfaits sont nombreux, l'écriture devient une libération, une réconciliation de l'individu avec son passé et, à travers celui-ci, avec lui-même.

À travers cette écriture qui semble aux frontières de la fiction car ce roman n'est pas un témoignage proprement dit (la page de couverture et la page de titre portent l'indication *roman* et cette même page porte aussi présentation de l'auteur qui indique que son *roman est tiré de faits réels*);quoiqu'il soit écrit à la première personne, dans lequel l'auteur lance un cri de détresse contre le régime marocain et les conditions inhumaines de détention en exprimant sa propre conception. La critique lui a reproché d'avoir écrit son roman en retard, quand il n'y avait plus de danger de s'exprimer. Elle lui a reproché aussi d'avoir utilisé le *Je* d'Aziz Benbine (le témoin) pour ne pas se responsabiliser. L'univers romanesque devient un espace de réconciliation ou de réclamation de cri de détresse aussi.

Cette aveuglante absence de lumière demeure le fruit de cette responsabilité historique de témoigner car Tahar Ben Jelloun, depuis ses premiers écrits réclame son statut d'auteur engagé, alors il a fait de l'expérience carcérale de ce prisonnier et de sa quête une lutte, un engagement politique pour réconcilier avec ses lecteurs et ses compatriotes. L'étude onomastique peut montrer que le nom du personnage principal a été modifié, Aziz est devenu Salim mais le *je* du narrateur est partagé entre les consciences de l'auteur et du témoin dans cette prison qu'est Tazmamart qui constitue l'espace de différents points de

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

vue qui s'articulent, où s'expriment les pensées, la souffrance et la douleur des différents personnages.

En guise de conclusion nous pouvons dire que la géopoétique cherche à construire un nouveau territoire²⁴¹ (Bouvet et White, 2008). Il ne s'agit pas seulement de faire s'entrecroiser les perspectives géographiques, littéraires et politiques, mais bien de créer un lieu de rencontre.

Dans ces romans nous assistons à un dialogue interculturel, un nouvel espace qui met en exergue l'actualité des événements et de l'écriture, ces textes interagissent avec la géopolitique et l'idéologie de l'époque, ils reflètent parfaitement cette transcription de la cruauté de la prison en fiction. Cet espace est habité aussi par le lecteur car les deux auteurs l'ont programmé selon des aspects déterminés à partir des compétences sollicitées chez lui. C'est en fonction de ce lecteur, que les auteurs ont inventé leurs textes et ont programmé leurs récits.

*Ces problématiques ont pour effet d'intégrer les œuvres littéraires dans des dispositifs de communication organisés à partir de la position de lecture. Elles refusent d'envisager l'œuvre comme un univers clos, expression d'une conscience créatrice solitaire : le lecteur est présent dès la constitution d'une œuvre qui elle-même n'accède à son statut qu'à travers la multitude de cadres cognitifs et des pratiques qui lui donnent sens.*²⁴² (Maingueneau, 1990:29)

Les deux romans *Cette Aveuglante Absence de Lumière* et *Le camp* nous représentent la lutte des prisonniers qui, comme la géopolitique de leurs pays, ont essayé de résister, la prison n'est plus un simple espace: elle apparaît comme un des acteurs principaux. Dans *Cette Aveuglante Absence de*

²⁴¹ Bouvet, R et White, K. 2008. « Le nouveau territoire: L'exploration géopoétique de l'espace ». Cahier Figura. L'Observatoire de l'imaginaire contemporain. [en ligne]: URL:<<http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-nouveau-territoire-lexploration-geopoetique-de-lespace>> [consulté le 08 septembre 2015]

²⁴² MAINGUENEAU, Dominique. « L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire », coll. « Lettres Sup. ». Paris: Bordas. 1990.p.29.

Chapitre II L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés "Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"

Lumière les prisonniers étaient sans espoir l'oubli leur offre une auto guérison alors dans *Le camp* c'est la lutte de tout le peuple et l'espoir est renouvelé à chaque moment ; l'oubli était un déficit.

Nous avons trouvé que l'oubli demeure un autre espace, le seul refuge pour les détenus du bagne de Tazmamart car ils savent que leur ennemi était marocain comme eux et qu'ils ne peuvent jamais le vaincre ni le détruire, les conditions inhumaines de l'emprisonnement ont provoqué un malaise identitaire qui va mener Aziz et les autres prisonniers à une quête de liberté en appliquant une stratégie complexe d'oubli où le souvenir devient l'ennemi et la seule solution c'est l'oubli :

Se souvenir, c'est mourir. J'ai mis du temps avant de comprendre que le souvenir était l'ennemi. Celui qui convoquait ses souvenirs mourait juste après. C'était comme s'il donnait du cyanure. Comment savoir qu'en ce lieu la nostalgie donnait la mort ? (Le camp, p.29).

Pour le narrateur Aziz la résistance à telles conditions consiste à la fermeture complète de toutes les portes du passé. Oublier et devenu synonyme de nettoyer, dans le sens de tout effacer, sans devenir complètement amnésique :

Résister absolument. Ne pas faillir. Fermer toutes les portes. Se durcir. Oublier. Vider son esprit du passé. Nettoyer. Ne rien laisser traîner dans la tête. Ne pas regarder en arrière. Apprendre à ne plus se souvenir. Comment arrêter cette machine ? Comment faire une sélection dans le grenier d'enfance, sans devenir totalement amnésique sans tomber dans la folie ? Il s'agit de verrouiller les portes d'avant 10 juillet 1971. Non seulement il ne faut plus les ouvrir, mais il est impératif d'oublier ce qu'elles cachent (Ibid. p.30).

Dans *Le Camp* les maquisards algériens cultivaient leur mémoire pour ne pas oublier leur algérianité, c'était leur Algérie qui se jouait, alors ils doivent lutter contre la France. Le schéma narratif se dessine selon la férocité de l'ennemi, l'enfermement et l'espoir et qui respecte le chemin dicté de la géopolitique vers la géopoétique

Chapitre III

**L'enfermement scriptural au service de la
réconciliation historique dans les romans:
« Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous »
et « Cette aveuglante absence de lumière »**

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez-les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

Nous allons voir, à travers une vision transversale sur le roman maghrébin de langue française, comment la production romanesque avait pris en charge l'acte de réconciliation historique, dans les contextes de l'enfermement et de la mondialisation, ainsi les rapports pragmatiques entre auteur/lecteur, œuvre/réception qui mettent en exergue l'importance de quelques notions comme : Le capital culturel²⁴³ ; la réception littéraire, le contexte des stratégies scripturales et idéologiques.

III-1- La production romanesque et la mondialisation

La lecture des romans « *Ce que le jour doit à la nuit* »²⁴⁴ de Yasmina Khadra , « *Cette aveuglante absence de lumière* »²⁴⁵ de Tahar Benjelloun et « *Tuez-les tous* »²⁴⁶ de Salim Bachi nous permettra de cerner leur portée militante multidimensionnelle , autant qu'ils nous éclaireront sur la manifestation de l'altérité.

Comment ces auteurs ont-ils réussi à relever le défi posé par l'adaptation des procédés et des techniques de l'écriture romanesque avec la complexité de la réconciliation polémique entre auteur /lecteur et langue /culture ?

Trois romans écrits au 21^{ème} siècle, des stratégies scripturales différentes, des contextes historiques qui divergent de la colonisation française en Algérie jusqu'aux événements du 11 Septembre 2001 passant par le coup d'état au Maroc en 1971.

Dans « *Ce que le jour doit à la nuit* » de Yasmina Khadra nous allons assister à une page d'Histoire qui expose des événements du colonialisme français en Algérie (du début des années trente aux années soixante), un contexte d'enfermement socio-historique dans lequel nous remarquons un métissage de

²⁴³ Le capital culturel est un concept sociologique introduit par Pierre Bourdieu, qui désigne l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu. Il existe aux côtés du capital économique et du capital social.

²⁴⁴ KHADRA Yasmina . *Ce que le jour doit à la nuit*, Édition Julliard, Paris, 2008.

²⁴⁵ BEN JELLOUN, Tahar. *Cette Aveuglante Absence de lumière*. Paris. Seuil, 2001.

²⁴⁶ BACHI, Salim. *Tuez-les tous*. Paris, Gallimard, 2006.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

cultures, des nationalités mais aussi des religions, une cohabitation identitaire qui ne s'est pas faite sans histoire d'amour, de peine et de révolte contre le colonisateur. Pouvons- nous dire qu'écrire la différence à travers une histoire d'amour entre un Algérien et une étrangère (pied-noir), est une forme de réconciliation pour programmer un lecteur ?

Dans « *Tuez- les tous* », nous allons voir Salim Bachi qui rentre entièrement dans la conscience d'un des terroristes du 11 septembre et s'en fait l'interprète discret. Avec une symbolique qui se dégage de la réécriture mythique. Pourquoi se glisser dans la peau d'un terroriste et échapper à la critique ? Y-a-t-il une stratégie pour réconcilier avec l'autre/l'étranger / le lecteur/ le critique tout en garantissant un succès et un capital économique?

Dans "*Cette aveuglante absence de lumière*", nous allons voir pourquoi Tahar Benjelloun a osé critiquer le régime marocain ? Pouvons-nous dire que réécrire en 2001, le putsch contre Hassan II qui a échoué en 1971, est une forme de réconciliation historique qui enferme le lecteur dans une nouvelle représentation de la réalité?

Au début de ce nouveau siècle et troisième millénaire, l'éclatement idéologique était l'aspect commun de la plupart des pays. Ce dernier est dû à plusieurs causes, parmi lesquelles : la crise économique ; les conflits et la volonté du changement et cela avait influencé l'imaginaire des écrivains et leurs écrits. Nous tenterons de porter une vision transversale sur le roman maghrébin de langue française, pour appréhender la prise en charge de l'acte de réconciliation historique par la production romanesque (l'univers romanesque) , ainsi tous les liens entre auteur/lecteur, œuvre/réception qui mettent en exergue l'importance des stratégies scripturales et idéologiques utilisées par les auteurs comme vecteur pour faire passer leur message et qui soulignent leur volonté de sortir d'une logique de revendication et de déplacer

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

le débat sur la voie du dialogue et de la réconciliation tout en enfermant/programmant un lecteur.

Nous allons essayer de prouver que les trois romans choisis ne sont qu'une réconciliation historique qui enferme le lectorat dans une nouvelle représentation, car elle se fait dans le temps de la lecture, qui est selon la vision de Bourdieu "scolastique" entre l'auteur abstrait et le lecteur virtuel, c'est une altérité dans laquelle l'autre est synonyme du lecteur et c'est un pas vers l'autre.

Le lecteur ne se trompe pas les trois romans " *Ce que le jour doit à la nuit* " de Yasmina Khadra, "*Cette aveuglante absence de lumière*" de Tahar Benjelloun et "*Tuez- les tous*", conformément à leurs titres et leurs contenus parlent des événements historiques réels et témoignent d'une grande violence. De la première à la dernière page, les narrateurs promènent le lecteur dans des lieux familiers qui ont connu des moments difficiles vécus de manière différente d'un lecteur à un autre. Ce moment de lecture par lequel " *le texte nouveau évoque [pour lui] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisés* "247.

Laurent Jenny rajoute que "*par un jeu d'annonces, de signaux manifestes ou latents, de références implicites, de caractères déjà familiers, le public est prédisposé à un certain mode de réception.* "248 Le lecteur connaît les raisons qui définissent son choix, selon ce qu'il attend du roman et de l'auteur, mais dans quelle mesure ses attentes seront-elles devancées ?

Pour répondre à cette question nous devons voir en premier temps comment s'inscrit l'œuvre dans l'horizon d'attente du lecteur. Nous essayerons de montrer que les œuvres que nous étudions sont le produit de certaines

²⁴⁷ JAUSS, Hans Robert, *pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. p.51

²⁴⁸ JENNY, Laurent, « *Genre et Horizon d'attente* » in *Les genres littéraires, 2003* [en ligne] URL:<http://www.unige.ch>. Consulté le 25 juin 2014

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

stratégies scripturales que les lecteurs ont aimées, et qui ont fait couler beaucoup d'encre et qui ont gagné des prix reconnus.

Nous verrons ensuite dans quelle mesure la lisibilité des œuvres choisies est également conditionnée par la connaissance de l'Histoire et des stéréotypes, mais avant tout sur une conception exclusive liée à l'intention et la perception de l'auteur?

Les trois œuvres étudiées entrent dans un moule préprogrammé par l'horizon d'attente du lecteur du 21^{ème} siècle, auquel il correspond une préférence sinon une volonté de la part de l'auteur pour écrire, non pas pour un choix individuel ou esthétique, mais résultant d'un certain contexte socio-historique qui lui permet de réussir en comblant les attentes du public et de faire semblant d'une certaine réconciliation.

En confrontant les notions: altérité et réconciliation, nous trouvons que l'univers romanesque tel qu'il est tracé dans les œuvres choisies par les auteurs demeure un espace hybride dans lequel ils tentent de manipuler leurs lecteurs en évoquant l'Histoire avec leur propre perception. Ces auteurs font volontairement appel à "la coopération interprétative"²⁴⁹ du lecteur pour lui offrir ce plaisir ludique et pour saisir le sens de leurs œuvres dans une perspective bien définie. Contrairement aux théories de la réception qui ne font que charger le lecteur « de remplir le tissu d'espaces blancs, d'interstices »²⁵⁰

III-2-L'inscription de lecteur

Nous allons étudier l'univers romanesque qui est devenu un acte de réconciliation historique sous les angles de la production et de la réception selon Umberto Eco, et à travers le capital culturel de Bourdieu et à travers d'autres théories. Nous tenterons de présenter comment l'auteur invente son

²⁴⁹ Notion explicitée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*

²⁵⁰ ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, le Livre de Poche, essais, 1985.p.66.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

œuvre à partir d'une conception préconçue du lecteur et de la culture de ce dernier ?

Pour répondre à cette question nous allons emprunter l'appellation d'Umberto Eco le *Lecteur Modèle* qui est une sorte construction mentale. A cette conception née dans l'esprit de l'auteur correspond celle du lecteur qui peut à son tour prêter toutes les intentions qu'il désire à son *Auteur Modèle*.²⁵¹ La pragmatique narrative peut aussi donner des indices pour répondre car elle met le récit en relation avec ses utilisateurs et

*« [...] replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure [alors] son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose [de fait] non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte mais également, sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur ».*²⁵²

À travers cette approche, nous devons changer le regard porté sur le récit de fiction car, selon Jaap Lintvelt, il devient une communication littéraire en vue de la construction du monde romanesque . Cela implique un certain dialogue qui s'ouvre entre lecteur-auteur sinon émetteur-récepteur et qui sert à construire chez le lecteur la même image de l'auteur et à l'extérieur et à l'intérieur du texte.

Edward Geary, a confirmé en 1946, que l'auteur penserait à un lecteur en écrivant son roman un lecteur qui correspond déjà à un lecteur réel. Il a fallu attendre jusqu'à 1966 pour que Roland Barthes donne des explications à travers "Le narrataire" en renonçant :

²⁵¹ Umberto Eco précise : « Le lecteur modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*) établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » (...) « Le lecteur a le droit d'attribuer [des intentions] à son Auteur modèle, indépendamment des intentions de l'auteur empirique. [Car] la coopération textuelle est un phénomène qui se réalise entre deux stratégies discursives et non pas entre deux stratégies individuelles. » (*Lector in fabula*, op.cit. p.77)

²⁵² ADAM, Jean-Michel, . Françoise, REVAZ, L'analyse des récits, Seuil, Paris, 1996, p.10.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

"l'étude qui met à part le récepteur et parle d'une communication narrative se manifestant selon lui à travers deux types de signes, l'un relatif au narrateur; l'autre qualifié de "retors " dépend de l'acte de lecture et des compétences cognitives du lecteur à compléter "les carences signifiantes " ²⁵³

Cela nous permet de dire que la pragmatique narrative et la narratologie se complètent pour mettre en lumière cette forme de communication interne et externe au sein de l'œuvre :

"La narratologie contemporaine replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur- énonciateur. "²⁵⁴

III-3-Le capital culturel

À cette perspective nous rajoutons la perception externe sociologique qui confirme cette communication en la plaçant dans un contexte socio-économique qui dicte ses propres lois, car la mondialisation qui sous-tend et invoque la liberté fait peser de graves menaces sur les droits humains, elle a réduit l'être humain à un simple facteur économique ou acteur économique, participant au marché (auteur) ou un consommateur (lecteur) .

En se basant sur les travaux de Pierre Bourdieu, Yves Reuter précise: " pour donner à la sociologie de la création intellectuelle et artistique son objet propre", il faut considérer " *la création comme acte de communication ou, plus précisément , la position du créateur dans la structure du champ intellectuel "*.²⁵⁵

²⁵³ ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, Clefs pour la lecture des récits , Editions du Tell , Essai, Blida, 2002.p.8

²⁵⁴ ADAM, Jean Michel. REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, coll, Mémo, Paris , Seuil, 1996, p. 10.

²⁵⁵ ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, Op Cit.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

Reprenant l'hypothèse de Bourdieu qui assimile biens-culturels et biens économiques, on peut postuler une accumulation d'un capital culturel (qui se transmet , dont on hérite , qu'on peut acquérir) qui produit un profit au plan symbolique , c'est la rentabilisation de ce capital qui détermine les stratégies des agents du champ intellectuel (...) à un moment donné du temps. " Les agents ou systèmes d'agents sont les enseignants, les critiques, les éditeurs, les librairies , l'école , la presse, les émissions télévisées etc ... " ²⁵⁶

La dynamique du champ est assurée par les luttes que se livrent, en son sein. Les agents dominants qui veulent conserver leur rôle prépondérant et ceux qui veulent acquérir des positions plus élevées dans la hiérarchie ; également par luttes entre ceux qui sont à l'intérieur du champ et ceux qui veulent y rentrer.

Les biens culturels qui se produisent ou s'échangent dans ce champ ont une valeur symbolique et une valeur marchande (ce qui explique en partie que le discours utilise souvent le lexique du discours économique "prix"; consommation d'une œuvre, etc...)

La structuration du champ se construit sur cette double valeur des biens culturels :« *entre une sphère de grande production axée sur des profits immédiats et commerciaux et une sphère restreinte axée sur le primat accordé à la valeurs symbolique* ». Dans les œuvres retenues les auteurs ont tout fait pour avoir toutes les valeurs des biens culturels mais hélas ; la communication établie par leurs œuvres avec les lecteurs entre dans la sphère de la grande production axée sur des profits immédiats et commerciaux, les œuvres classiques réaliseraient un équilibre des deux valeurs

.

²⁵⁶ *Idem.*

III-4-La réconciliation historique à travers l'enfermement du lecteur dans l'horizon d'attente préprogrammé dans le texte maghrébin postcolonial

La réconciliation est l'exemple thématique qui nous permettra de démontrer que les textes naissent dans cet entre-deux, à la jonction où les pensées des lecteurs et Auteur se rencontrent et se comprennent dans un univers multidimensionnel et l'œuvre devient une communication qui a son propre code et statut économique et idéologique.

Cependant pouvons-nous évoquer "*Ce que le jour doit à la nuit*" de Yasmina Khadra sans le replacer dans son contexte social et politique : une Algérie dans la tourmente de la colonisation et surtout en lutte pour sa libération ?

Pour donner toute son importance à la vision de Yasmina Khadra, il est important de la renvoyer à la colonisation²⁵⁷ et à un système de domination instauré depuis 1830. Il faudrait comparer les représentations de la colonisation dans « *Ce que le jour doit à la nuit* » avec la réalité des relations dangereuses entretenues entre les Algériens/colonisés et les autres Français/pied-noir/colonisateurs. La comparaison nous semble évidente car, elle permet de voir l'écart embelli par la fiction chez Khadra pour des fins commerciales à visée réconciliatrice. Son roman est un hommage rendu à la population étrangère qui a vécu avec les Algériens pendant cette période, c'est une manière de les libérer de leur enfermement idéologique dû à l'indépendance, dès le début de l'histoire nous constatons que si le protagoniste Jonas n'était pas élevé par cette mère française il bénéficierait jamais de son statut ni de ce niveau de vie.

²⁵⁷ Nous avons développé ce point dans le chapitre intitulé " Contexte historique de la scripto-genèse de la littérature maghrébine d'expression française".

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

Comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, le projet de la colonisation était d'occuper la terre comme le démontre Khadra au début de son roman, le colonisateur veut aussi travailler cet espace tout en déracinant ses propriétaires autochtones. Le système colonial a instauré une stratégie de discrimination qui produit des personnes stigmatisées.

L'écriture de khadra prend en considération cette vision discriminatoire qui fait placer le colonisé dans une sphère supérieure. La domination est visible parce qu'elle se démarque dans l'espace, Jonas a habité la campagne d'abord, puis la ville, l'emplacement des cités (il y avait deux quartiers : le quartier européen et la "cité indigène²⁵⁸"), leur architecture, donne une idée précise de la position occupée par chacun des protagonistes dans l'espace social et politique.

Donc l'écriture est un l'accomplissement d'une certaine liberté, qui émerge dans la lecture pour dépasser les représentations qui sont nées de la colonisation, afin de réconcilier lecteur avec son passé . Cette réconciliation se fait uniquement dans l'univers romanesque et réconcilie l'auteur/ narrateur avec un lecteur particulier/étranger. Cela reste un pas vers l'humanisme mais l'Histoire de la colonisation raconte une autre réalité.

Dans "Cette aveuglante absence de lumière" Tahar Benjelloun a mis en lumière la cruauté inavouable du régime marocain despotique. Il a choisi la fiction pour réécrire un dossier ardent de la mémoire collective, en se basant sur le témoignage de l'ancien prisonnier Aziz Binebine, c'est cette manière de témoigner sans le faire vraiment , pour se libérer en se réconciliant avec son passé et, à travers celui-ci, avec lui-même.

²⁵⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Op Cit , p. 31.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

L'écriture dans ce roman se situe entre factuel et le fictionnel car il n'est pas un témoignage proprement dit (comme nous l'avons déjà signalé) la page de couverture et la page de titre portent l'indication « roman » et cette même page porte aussi la présentation de l'auteur qui indique que son « roman est tiré de faits réels); ce témoignage écrit à la première personne, donne la voix à l'auteur qui lance un cri pour dénoncer l'injustice du régime marocain et les conditions inhumaines de détention en relatant l'expérience des détenus à Tazmamart . La critique lui a reproché d'avoir écrit son roman en retard, quand il n'y avait plus de danger de s'exprimer . Elle lui a reproché aussi d'avoir utilisé le "Je" d'Aziz Benbine (le témoin) pour ne pas se responsabiliser.

Le roman "*Cette aveuglante absence de lumière*" est venu après l'expérience d'enfermement vécue par l'auteur pendant sa jeunesse et qui a marqué fortement la scripto-genèse de l'œuvre qui est en réalité le produit de cette responsabilité historico-politique de témoigner car Benjelloun a toujours réclamé son statut d'auteur engagé, alors il s'est approprié l'expérience carcérale du témoin/ex-prisonnier et sa quête pour en faire une lutte engagée pour réconcilier avec ses lecteurs et ses compatriotes. L'étude onomastique a dévoilé que le changement du nom du personnage principal « Aziz » qui est devenu « Salim » n'a fait qu'accentuer la polyphonie discursive en multipliant les voix du "je" du narrateur qui est partagé entre les consciences de l'auteur et du témoin dans cette prison spectrale qu'est Tazmamart qui constitue le théâtre de différents points de vue qui s'articulent, où s'expriment les pensées, la souffrance et la douleur des différents personnages.

Dans "Tuez les tous" Salim Bachi, nous raconte l'histoire d'un jeune de banlieue converti à l'islam récemment. Ce dernier voulait à tout prix oublier son passé. Ce personnage sans portrait physique stable appelé Seyf El Islam, passe sa dernière nuit déchirée entre la légitimité de l'acte qu'il s'apprête à commettre (détourner l'avion et s'éclater), et ses propres convictions

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

religieuses. C'est un jeune étudiant brillant en physique nucléaire qui a été déçu par l'Occident et son ex-femme et pour redonner sens à sa vie, la conversion en Islam était sa dernière échappatoire. Le texte comme le personnage principal de l'histoire représente cette descente aux enfers, ce converti passa sa dernière nuit avant l'incident du 11 septembre entre ivresse et luxure en compagnie d'une femme qu'il avait rencontrée dans une boîte de nuit, tout en ayant la tête ailleurs, car il n'a cessé de soliloquer. Le portrait moral de ce terroriste représente le stéréotype d'islamiste chez les occidentaux, car il est perturbé, têtu et violent.

Salim Bachi offre à son lecteur un texte hybride formé à partir de plusieurs textes et qui renvoie en quelque sorte à l'étrangeté de son personnage, cette hybridité textuelle/intertextuelle varie entre autres: la réécriture mythique (mythe du Simorgh) , des versets coraniques traduits par David Masson publié chez Gallimard portant sur le Djihad, cela nous mène à dire que le lecteur à qui écrit Bachi n'est pas obligatoirement musulman mais qui doit reconnaître au moins la signification de ces versets qui ont poussé ce personnage perturbé à commettre cet acte fatal. Autre chose un musulman peut facilement apercevoir que cette version traduite du Coran contient une erreur flagrante. L'auteur étant un arabo-musulman devrait vérifier la traduction des versets pour éviter ce genre de piège²⁵⁹.

Le choix onomastique était aussi une manière de confirmer sa perception, il met son lecteur dans le contexte de la culture musulmane à travers les propos de chaque personnage et de son rôle dans la fiction. Tout cela pour programmer l'orientation de l'horizon du lecteur et donner des informations complémentaires à l'interprétation et à la compréhension du sens véhiculé par

²⁵⁹ La consultation de la version originelle du Coran devrait lui permettre d'éviter une erreur telle que : [ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez mais ne vous approchez pas de ces arbres (...)]. Il s'agit d'un seul arbre.

سورة البقرة (36) "وقلنا يا ادم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين"

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

le texte et par rapport aux conditions de production/diffusion/réception de l'œuvre romanesque, c'est aussi une programmation d'un lecteur particulier.

Dans ce roman nous assistons aussi à un dialogue interculturel qui met en exergue l'actualité du contexte des événements et de l'écriture, son texte interagit avec la culture de masse, il reflète ses lectures ainsi sa culture, tout cela pour confirmer en quelque sorte cette étiquette en construisant chez le lecteur une image de Salim Bachi l'intellectuel admirable pour ces qualités de grand lecteur. Mais est ce qu'il a lu ce qui a été écrit et publié à propos de la réalité de ces événements avant d'écrire son roman ?

Salim Bachi programme un lecteur dont les aspects sont déterminés à partir des compétences sollicitées chez lui. C'est en fonction de ce lecteur, que l'auteur invente son texte et programme son récit.

*" Ces problématiques ont pour effet d'intégrer les œuvres littéraires dans des dispositifs de communication organisés à partir de la position de lecture. Elles refusent d'envisager l'œuvre comme un univers clos, expression d'une conscience créatrice solitaire : le lecteur est présent dès la constitution d'une œuvre qui elle-même n'accède à son statut qu'à travers la multitude de cadres cognitifs et des pratiques qui lui donnent sens. "*²⁶⁰

Dans son livre *JFK²⁶¹ 11-Septembre : 50 ans de manipulations²⁶²*, Laurent Guyénot a mené une enquête pour pouvoir nous raconter l'histoire profonde des États-Unis et de sa sphère d'influence durant les cinquante dernières années. Cette histoire s'oppose à l'histoire officielle et surtout à celle racontée par Salim Bachi dans "Tuez les tous". Dans cette histoire de 50 ans de manipulations de toutes sortes, l'auteur s'appuie sur les archives secrètes, les témoins et les " dénonciateurs " pour nous faire découvrir une autre réalité des faits. De l'assassinat du président Kennedy, le 22 novembre 1963 jusqu'au 11 septembre 2001.

²⁶⁰ MAINGUENEAU, Dominique, L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire, coll. « Lettres Sup. », Nathan, Paris, 3ème édition (1re édition Bordas, Paris, 1990), p.29

²⁶¹ John Fitzgerald Kennedy

²⁶² GUYENOT, Laurent, *JFK 11-Septembre : 50 ans de manipulations*, Éditions Blanche, Paris, 2014.

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

Dans ce livre il relie tous les événements qui ont contribué à la catastrophe du 11 septembre, avant cet événement, le rapport PNAC²⁶³ demandait une augmentation du budget annuel de la Défense de 95 milliards de dollars. Grâce au 11-Septembre, leurs espérances ont été dépassées : depuis la guerre en Afghanistan, les États-Unis dépensent officiellement 400 milliards par an, soit autant que le reste du monde combiné, tout en continuant de fournir la moitié des armes du marché mondial.

Les attaques du 11 septembre ont donné l'occasion à une discrimination raciale et religieuse qui avait beaucoup de bienfaits sur l'état américain ; La preuve deux heures à peine après l'effondrement des Tours jumelles du World Trade Center, le président de la *National Commission on Terrorism*, Lewis Paul Bremer, se trouve sur le plateau de la chaîne NBC pour expliquer, d'un ton calme et assuré : « Ben Laden était impliqué dans le premier attentat contre le World Trade Center en 1993, dont l'intention était de faire exactement ce qui s'est passé ici, c'est-à-dire l'effondrement des tours. Il est assurément un suspect majeur.²⁶⁴ » cela rejoint l'écriture stéréotypée de Bachi, car pour lui son héros nommé Seyf El islam n'est que ce terroriste qui imite Ben Laden. Pourtant, Ben Laden a nié être l'auteur des attentats du 11-Septembre. Entre le 12 et le 28 septembre, il a démenti toute implication à quatre reprises dans la presse arabe. Le 16 septembre, dans un communiqué diffusé sur la chaîne d'information internationale Al Jazeera et relayé par plusieurs médias occidentaux, il déclare : « Je voudrais dire au monde que je n'ai pas orchestré les récents attentats. »

Lorsque le journaliste de NBC, dans une réplique téléguidée, fait un parallèle avec *Pearl Harbor*, le jour qui a changé la vie de la génération précédente, Bremer confirme que le 11 septembre 2001 est « le jour qui

²⁶³ Projet pour le Nouveau Siècle Américain PNAC (Project for the New American Century)

²⁶⁴GUYENOT, Laurent , *op. cit.*, p ,147

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

changera nos vies. C'est le jour où la guerre que les terroristes ont déclarée aux États-Unis [...] est venue jusqu'aux États-Unis²⁶⁵. »

Laurent Guyénot rajoute que les discours du Président, rédigés par le néoconservateur David Frum, dans les jours qui suivent le 11-Septembre; présentent l'attaque terroriste comme le déclencheur d'une guerre mondiale d'un type nouveau, contre un ennemi invisible répandu dans tout le Moyen-Orient.²⁶⁶

Pour l'auteur l'exploitation des événements du 11 septembre à donné " ainsi un prétexte inépuisable à l'agression de n'importe quel pays musulman : il suffira de nommer comme « terroriste » une organisation quelconque en son sein"²⁶⁷.

Le peuple américain a été conduit à mener une guerre contre le terrorisme, et il se retrouve enfin dans une guerre mondiale contre le monde musulman. Cette guerre n'applique plus les lois de la guerre « civilisée » car elle est contre les « terroristes », ces derniers n'auront jamais le statut des combattants car en mois d'octobre 2001, le ministre de la Justice John Ashcroft a créé le statut de « combattant illégal » permettant de priver l'ennemi des droits élémentaires du prisonnier de guerre, cette nouvelle guerre demeure une lutte antiterroriste et échappe à la Convention de Genève.

Laurent Guyénot se pose cette question qui impose des lectures transversales de ces événements qui demeurent le véritable déclencheur de la crise économique, il dit :

²⁶⁵ Visionnée sur YouTube, « Paul Bremer interview, NBC, 12:46, 9/11 », www.youtube.com/watch?v=j2pW6WZhZrQ, consulté le 20 JUILLET 2014

²⁶⁶ Premièrement, la vengeance doit s'abattre non seulement sur Ben Laden, mais sur le régime qui l'abrite : « Nous ne ferons aucune distinction entre ceux qui ont commis ces actes et ceux qui les abritent » (11 sept). Deuxièmement, la guerre est étendue à la planète : « Notre guerre contre la terreur commence avec Al-Qaïda, mais elle ne s'arrête pas là. Elle ne s'arrêtera pas tant que tous les groupes d'action terroriste mondiale n'auront pas été trouvés, arrêtés et vaincus » (20 sept). Sept États sont déclarés « États voyous » (rogue States) pour leur soutien au terrorisme mondial : l'Iran, l'Irak, la Syrie, la Libye, le Soudan, Cuba et la Corée du Nord Troisièmement, tout Soit vous êtes avec nous, soit vous êtes avec les terroristes » (20 sept) Les discours présidentiels de Bush Jr. sont sur www.presidentialrhetoric.com/. Consultez le 20 juin 2014.

²⁶⁷ GUYENOT, Laurent, *op. cit.*, p. 160

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

" Le 11-Septembre a-t-il été un nouveau " Pearl Harbor" ? A-ton laissé Al-Qaïda détruire le World Trade Center et tuer des milliers d'innocents pour justifier une guerre, comme on avait laissé les Japonais détruire la flotte américaine et tuer des milliers de soldats pour justifier l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale ?"²⁶⁸ "

Les réponses à toutes ces questions nous mènent à dire que Ben Laden est un simulacre du suspecté pour les attaques du 11-Septembre. L'auteur affirme cette thèse en se reposant la question d'un spécialiste : "*Comment ces gratte-ciel à structure d'acier ont-ils pu s'effondrer, de manière verticale et à la vitesse de la chute libre ?*"²⁶⁹

La réponse à cette question est trouvée par des centaines d'universitaires regroupés dans l'association *Scholars for 9/11 Truth*, et deux mille architectes et ingénieurs membres de l'association *Architects & Engineers for 9/11 Truth*, qui ont déclaré qu'il est matériellement impossible que le choc des avions et les incendies résultants aient suffi à causer l'effondrement des tours. Aucun bâtiment en acier²⁷⁰ n'a jamais été détruit par le feu,²⁷¹ Bill Manning, rédacteur en chef du magazine *Fire Engineering*, ajoutant que l'enquête gouvernementale était « une mauvaise blague (a halfbaked farce) ».

Selon les ingénieurs contestataires, la seule explication de l'effondrement des tours est l'usage d'explosifs. Ils sont rejoints par des centaines de pompiers et autres témoins qui ont entendu et ressenti des rafales d'explosions avant l'effondrement. En 2005, le Fire Department de New York (FDNY) a rendu publics 503 récits oraux de pompiers enregistrés peu après les événements : 118 parmi eux décrivent des successions d'explosions synchronisées juste avant l'effondrement, bien en dessous de la zone d'impact.

²⁶⁸ *Idem*, p.158

²⁶⁹ *Ibid*

²⁷⁰ L'acier ne commence à fondre qu'à une température proche de 1 500 °C. Or, après l'embrassement instantané du fuel d'avion en une boule de feu, les incendies n'ont pu excéder 1 000 °C, comme l'indique la fumée noire s'échappant des tours. Même le NIST admet qu'« aucun des échantillons d'acier récupérés n'indique des signes d'avoir été exposé à des températures supérieures à 600 °C pendant plus de 15 minutes

²⁷¹ GUYENOT, Laurent , *op. cit.*, p .161

Chapitre III L'enfermement scriptural au service de la réconciliation historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous » et « Cette aveuglante absence de lumière »

L'utilisation d'explosifs est aussi la seule explication possible pour la projection horizontale d'immenses sections de l'armature extérieure, clairement visibles sur les films de l'effondrement.

Tous ces arguments viennent pour affirmer cette réalité; qui fait des événements du 11 septembre un justificatif de l'image stéréotypée du musulman ; à travers cette réalité historique où pouvons nous situer l'oeuvre de Salim Bachi, quelle image des événements reflète son oeuvre? A qui est destiné son roman ? La réponse à toutes ces questions ne peut être que cette lecture qui va déchiffrer la position propre à l'auteur, tous les indices qui l'inscrivent dans une filiation formelle garante d'une filiation idéologique et économique.

Salim Bachi lors d'un entretien avec Frédéric Groleau «[...] souligne en riant que ses lecteurs ne sont pas "nombreux " mais "de qualité ". »²⁷², cela confirme que son écriture demeure une réconciliation avec les autres lecteurs .

En guise de conclusion, nous voulons donner un sens nouveau à cette réconciliation historique qui enferme le lecteur dans de nouvelles représentations dans la mesure où l'écriture de l'Histoire avec des intentions prédéfinies ne dessine pas seulement une réconciliation entre les personnages qui habitent l'univers romanesque ni même l'auteur avec son passé ou vécu , mais cherche également à réconcilier avec le lecteur à travers un itinéraire communicationnel qui ne suit pas les chemins du monde mais les ponts de fiction reliant les deux moments de lecture et d'écriture pour créer une certaine complicité réconciliatoire spectrale entre l'auteur et son lecteur.

²⁷² GROLEAU, Frédéric, *Entretien avec Salim Bachi*, <http://www.webzinemaker.com/>, mis en ligne le 01 mars 2003. consulté le 20 juin 2014

Conclusion de la troisième partie

La volonté des auteurs maghrébins francophones d'échapper leurs enfermements a contribué à l'invention des stratégies de la subversion scripturale qui marquent, en grande partie, l'originalité de cette production romanesque qui est considérée comme une aliénation en tant que mise à nu au niveau fictionnel des événements existants et réels.

L'analyse des romans nous a permis de prouver que la géopoétique cherche à construire un territoire interculturel commun à travers l'entrecroisement des perspectives géographiques, littéraires et politiques pour créer un lieu de rencontre.

Ce territoire /dialogue interculturel est un nouvel espace qui met en exergue l'actualité des événements et de l'écriture, ces textes interagissent avec la géopolitique et l'idéologie du contexte de la production/conception et la réception de l'oeuvre .

Cet espace fictif /géopoétique, entre les deux moments de lecture et d'écriture, est habité aussi par le lecteur car les auteurs l'ont programmé/enfermé selon des aspects déterminés à partir des compétences sollicitées chez lui.

C'est en fonction de ce lecteur, que les auteurs ont inventé leurs textes et ont programmé leurs récits comme dans le cas de la réconciliation historique qui enferme le lecteur dans de nouvelles représentations dans la mesure où l'écriture de l'Histoire avec des intentions prédéfinies ne dessine pas seulement une réconciliation entre les personnages mais cherche également à réconcilier avec le lecteur à travers une communication interne qui ne suit pas

les chemins du monde mais les ponts de fiction reliant les deux moments de lecture et d'écriture pour créer une certaine complicité ré-conciliatoire entre l'auteur et son lecteur.

Nous estimons que l'écart entre écriture féministe et féminine est défini à travers l'altérité, c'est la perception de l'Autre qui définit l'enfermement des auteures : l'écriture féminine est déterminée par l'Autre qui lui confère une place et une existence, ainsi l'image que se fait l'auteure de sa propre identité s'assimile, s'élucide et se construit par une confrontation perpétuelle avec un monde extérieur. C'est le regard et le discours de l'Autre qui donnera place à tout auteur.

Conclusion générale

Le problème dans toute littérature demeure dans le fait que la plus part des critiques et des académiciens ne cherchent qu'à privilégier le dépouillement des aspects esthétiques et formels du texte , tandis qu'il est plus important et adéquat de chercher les rapports transversaux que la littérature peut établir entre les œuvres et les auteurs par le biais de l'espace/temps, l'écriture et la réception.

En effet il faut admettre que la littérature maghrébine francophone est venue à travers les flux despotiques et coloniaux qui sapent toutes les certitudes qui font du colonisateur un semeur de civilisation.

Cette littérature ne peut se concevoir qu'à travers son aspect hybride qui va jusqu'au bilinguisme qui suppose la coprésence de deux langues qui travaillent l'une sur l'autre dans un processus d'enfermement et de violence textuelle et poétique, le rapport emblématique entre ces deux langues ouvre le débat sur une Altérité linguistique car cette coprésence n'est pas vécue sans le fait que refouler la langue du colonisé permet à celle du colonisateur de s'épanouir, l'affrontement, quant à lui, fait ressurgir une violence textuelle qui va jusqu'au monolinguisme.

L'enfermement colonial avait inventé l'hybridité de la littérature maghrébine à travers l'idéologie linguistico-politique , il était globalement fondé sur la déconstruction identitaire du colonisé, la reconstruction d'une nouvelle identité avait obligé les auteurs maghrébins d'inventer des nouvelles stratégies scripturales pour pouvoir exister comme étant des auteurs qui écrivent en français avec une empreinte maghrébine, authentique et singulière. Aussi convient-il de donner la primauté aux relations entre littérature et l'être de l'auteur et son contexte de vie car toute œuvre est traversée et déterminée par ses relations avec d'autres œuvres qui ont marqué l'auteur tant sur le plan formel que sur le plan thématique.

Nous avons rappelé, dans le présent travail, la scripto-genèse de la littérature maghrébine qui est l'enfermement linguistico-idéologique, sous l'angle thématique, et nous avons identifié, en cours d'analyse, les points communs des romans du corpus qui sont perceptibles à travers la récurrence des différents types d'enfermement. De ce thème se dégageait aussi les situations d'enfermement dans lesquelles ont vécu les auteurs des romans. Ces derniers écrivent pour se libérer, ils enferment, à leur tour, leurs personnages dans l'univers romanesque, pour qu'ils puissent se libérer. Ils enferment le lecteur qui, à son tour, ne trouve sa liberté qu'à travers l'achèvement de la lecture, ce qui fait l'enfermement est le processus et le résultat de la littérature maghrébine et cela nous permet de dire que nos hypothèses ont été validées.

Face à la page blanche l'auteur est confronté à lui-même, à sa propre vérité. L'enfermement induit ainsi une double implication de sa quête: d'une part, écrire est synonyme de se libérer, d'autre part écrire c'est enfermer ses personnages et les lecteurs dans son univers romanesque. De plus, nous avons constaté que la représentation de l'enfermement ne peut se concevoir sans recourir au contexte historique de l'inspiration /production et de la réception. L'enfermement est, avant tout, d'ordre mental, puis il change de représentation dans la phase d'écriture et de lecture. Il correspond, à la fois à une volonté de libération et une déconstruction d'une image pour la reconstruction d'une autre. Il présente une codification poétique qui isole et affirme la particularité de la littérature maghrébine d'expression française.

Il ressort de notre étude:

- Dans tous les romans du corpus, le rapport entre géopolitique et géopoétique renvoie à l'intimité assignée poétiquement à l'espace qui est illimitée et ne le métamorphose pas en lieu d'épanchement d'un Moi étrange dont les passions s'accordent avec sa liberté ou sa violence, mais aussi un espace référentiel d'une ontologie et commencement d'une polyphonie discursive sociopolitique

qui offre à l'auteur maghrébin l'occasion pour s'affirmer en tant qu'Autre. **Dès lors la poétique de l'espace dans le contexte d'enfermement prend une valeur double, à la fois argumentative et personnifiée.**

- Auteur, personnage, espace sont victimes de l'enfermement qui exerce, en effet, une force à la fois centripète et centrifuge. D'une part, par contiguïté et porosité, la narration s'oriente et prolifère selon son isotopie, qui isole et détermine la relation de sujet à l'infini, c'est bien la fonction de *semence car* l'enfermement est comme la graine il est à la fois la source de la reproduction et le résultat /fruit .

D'autre part, en tant que référent de l'infini, l'auteur induit tous les possibles et exprime les hésitations à travers les discours menés avec soi, quand le Moi étrange ressurgit le sens devient inaccessible.

- Dans les romans: "*L'interdite*", "*Vaste est la prison*", "*L'enfant de sable*" et "*La nuit sacré*" les discours des auteurs dénoncent la condition féminine au Maghreb mais valorisant dans un même mouvement ses traits culturels distinctifs et installent les auteurs et leurs lecteurs dans une posture de critique et affirment une prise de position.

- Les personnages des romans du corpus sont, en réalité, des spectres enfermés dans l'imagination de l'auteur, se nourrissent de ses pensées, de ses expériences et de ses rêves. Cette investigation demeure, pour les auteurs, une affirmation de soi au sein de ce monde immonde.

- L'altérité primaire se développe lors de la création littéraire romanesque le moment même de la conception des personnages, l'auteur doit inventer des consciences autres que lui-même mais qui sont de lui. Ce qui renforce la place cruciale de l'altérité car le dialogisme déployé par l'auteur met l'emphase sur

l'importance de l'Autre dans la construction de son identité et celle des ses personnages.

- La diversification de voix narratives exprimée par le "je", dans le roman maghrébin, sert à provoquer une dynamique énonciative qui fusionne et unifie des consciences qui reflètent la conscience unifiée antérieure de l'auteur.

- L'auteur ne peut se percevoir dans sa totalité. Le regard qu'il porte sur lui-même ne peut le cerner intégralement car il vient de lui-même et de l'intérieur, seul le regard de l'Autre, de l'extérieur, peut le concevoir dans son entièreté et renvoie cette image de lui, au moment de la création littéraire, l'Autre peut se concevoir de manière plurielle : il peut être les personnages comme il peut être le Moi étrange de l'auteur que se partagent les personnages.

- L'exil intérieur renvoie aussi au dédoublement, à la polyphonie et à la folie qui font partie de l'acte de création romanesque avant même d'évoquer les personnages car toute écriture demeure une libération de l'imaginaire des auteurs, c'est une re-mémorisation de leur passé et connaissances.

-Les personnages romanesques des romans étudiés sont enfermés dans cette vitrine de laquelle le lecteur peut voir, interpréter et s'identifier, ces derniers, même s'ils sont libres, ils ne le sont pas en tant qu'acteur fictif dans un roman, leur vie s'achève en fin de lecture, c'est la lecture qui les rend animés. Mais l'étude de la subversion scripturale montre qu'une écriture peut résister même après l'achèvement de la lecture, nous pouvons ainsi considérer **les romans maghrébins comme des productivités et non seulement des productions** . C'est le cas des romans: "*L'interdite* ", "*Le passé simple*", "*La répudiation*", "*L'enfant de sable*", "*La nuit sacrée*", "*Tuez-les tous!*", "*Le camp*", etc.

- Le comportement psychotique des protagonistes peut être un des procédés d'écriture qui **offre aux auteurs maghrébins une liberté d'échapper à toutes les normes, les traditions** et les contraintes qui peuvent les enfermer dans

l'écriture conformiste. Un personnage fou peut tout se permettre, **il libère l'énonciation hallucinante, schizophrène et subversive de l'auteur, il lui offre l'opportunité d'échapper à la censure.** Cette dépossession de soi chez ce genre de protagoniste l'enferme dans sa folie mais justifie toutes les transgressions possibles dans le roman. Nous avons pu aussi constater que les romanciers maghrébins étalent dans leur production des sujets tabous avec des personnages marginaux pour intégrer l'aspect religieux.

- Nous estimons que l'écriture féminine/féministe est déterminée par l'Autre qui lui confère une place et une existence, ainsi l'image que se fait l'auteure de sa propre identité s'acquiert, s'élabore et se structure par une confrontation perpétuelle avec un monde extérieur. C'est le regard et le discours de l'Autre qui donnera place à tout auteur.

- L'identité est perdue dans tous les récits car elle se trouve dans ce "tiers lieu hybride" qui sépare l'auteur de sa vérité culturelle, linguistique et identitaire et celle de ses personnages de fiction. Ce lieu entre-deux se trouve à la limite des déchirements des deux et cela est dû à l'injustice et la lutte. Ce qui fait les écrits comme les auteurs postcoloniaux sont en permanence en quête de soi. L'écriture se construit à partir d'une blessure historique, les auteurs femmes la subissent doublement et s'avère bien plus complexe pour elles à cause de la discrimination sexiste.

- Le rapport non équivalent entre l'altérité et l'identité, a engendré de fortes tensions. La conquête/rencontre entre colonisé/opprimé et colonisateur /opresseur a discriminé la relation entre l'altérité et l'identité et cela a affecté la production littéraire maghrébine francophone coloniale aussi et continue à le faire jusqu'à nos jours. La perception de la violence libératrice dans l'écriture, selon Fanon, n'est qu'une réponse à celle déjà subie. Dès lors, l'émancipation identitaire dans l'écriture va essayer de reconstruire une identité déconstruite à travers une prise de conscience qui ne peut se faire sans

rupture. Cela explique la singularité des écrits de la littérature maghrébine qui se sont forgés en utilisant la langue française en médiatisant une violence textuelle due à leur passé stigmatisé, leur stratégies scripturales pour une réconciliation avec l'Histoire est une tentative de confirmation d'une identité blessée.

- "*Vaste est la prison*" est un palimpseste qui reflète l'Histoire algérienne qui s'étale sur plusieurs siècles. Ce dernier, comme un parchemin déjà utilisé sur lequel on a fait disparaître les anciennes représentations et traces pour pouvoir écrire les nouvelles, joue un double rôle car il dévoile l'ancienne société et statut de femme mais fait paraître aussi la société contemporaine avec tous ses paradoxes.

- Le miroir et son effet deviennent polyphoniques et mouvants dans, le roman maghrébin, dans la mesure où chaque auteur leur donne une voix pour exprimer l'altérité. Le miroir devient dès lors le reflet de la vérité de l'être de l'auteur et de son personnage.

- Toutes les femmes personnages fictifs, dans l'œuvre de Mokkedem, sont ses copies, elle les a créées puis enfermées dans sa production romanesque pour pouvoir se libérer à travers leur quête. Nous pouvons constater une certaine scripto-thérapie qui se dégage de **l'acte d'écrire qui semble prendre la forme d'une errance qui forme un leitmotiv captivant dû à ces nomades, qui divaguent par la force de l'écriture.**

- **Le moi étrange** est un mutant, se débattant toujours entre ce qu'il fut et ce qu'il sera, c'est son point d'équilibre qu'il recherche, mais dans les écrits carcéraux, il est construit à travers l'effacement/oubli ou la déconstruction de tout souvenir relatant la vie antérieure pour pouvoir assurer une nouvelle vie adaptée aux conditions de l'incarcération.

- Dans leur enfermement, les narrateurs des romans se livrent au **monologue intérieur pour se libérer tout en restant silencieux**, cela leur permet de prendre la parole sans autant changer l'intrigue, tout en donnant une fausse apparence du silence ou du mutisme. Et, le lecteur se sent orienté vers **une écriture qui crie le silence**.

- L'étrangeté la plus pénible est celle vécue et ressentie par les auteurs en présence du moi étrange, au moment où ils doivent inventer des personnages des deux sexes, l'énonciation devient une polyphonie androgyne comme le "je" qui se situe dans le tiers espace qui incarne l'ambivalence psychologique et identitaire. Cette situation reflète aussi la crise identitaire des auteurs maghrébins francophones et leur **polyphonie androgyne hybride**.

-**La géopoétique , dans le texte maghrébin, cherche à construire un nouveau territoire** . Il ne s'agit pas seulement de faire s'entrecroiser les perspectives géographiques, littéraires et politiques, mais bien de créer un lieu de rencontre.

- Dans les romans maghrébins nous assistons à un dialogue interculturel, un nouvel espace qui met en exergue l'actualité des événements et de l'écriture, ces derniers interagissent avec la géopolitique et l'idéologie de l'époque, ils reflètent parfaitement cette transcription de l'espace à travers lequel les auteurs programment le lecteur, selon des aspects déterminés à partir des compétences sollicitées chez lui. C'est en fonction de ce lecteur, que les auteurs inventent leurs textes et ont programmé leurs récits.

- Nous avons trouvé que la réconciliation historique, comme stratégie scripturale libératrice, qui se fait par l'écriture de l'Histoire avec des intentions prédéfinies, ne dessine pas seulement une réconciliation entre les personnages qui habitent l'univers romanesque ni même l'auteur avec son passé ou vécu , mais cherche également à réconcilier avec le lecteur à travers un itinéraire communicationnel qui ne suit pas les chemins du monde mais les ponts de

fiction reliant les deux moments de lecture et d'écriture pour créer une certaine complicité réconciliatrice spectrale entre l'auteur et son lecteur.

Métaphoriquement parlant, le roman maghrébin francophone devient un prototype d'un camp de concentration bâti par les détenus/protagonistes eux-mêmes par le pouvoir scriptural de l'auteur qui recherche à se libérer en écrivant. Ces détenus, qui incarnent les dédoublements de cet auteur et son Moi étrange, et qui sont leurs propres gardiens sont fiers d'avoir bâti leur propre prison et vivent en état de schizophrénie à la fois gardiens et détenus. Ils ne sont pas conscients de leur enfermement et donc ne voient plus qu'ils sont incapables de le quitter ni même de le voir. Le lecteur les aperçoit à travers son regard/lecteur et il est parfois enfermé avec eux et ne peut trouver sa liberté provisoire qu'à travers l'achèvement la lecture.

Références bibliographiques

Références bibliographiques

Œuvres littéraires analysées

- 1- BACHI, Salim. *Tuez-les tous*. Paris, Gallimard, 2006.
- 2- BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, collection Points, (1985) 2003.
- 3- BEN JELLOUN, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.
- 4- BENZINE, Abdelhamid, *Le camp*, Algérie. ANEP, (1962) 2001.
- 5- BOUDJEDRA, Rachid, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- 6- CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*, Paris, Éditions Denoël, Folio, (1954) 2002.
- 7- DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995 .
- 8- KHADRA, Yasmina .*Ce que le jour doit à la nuit*, Édition Julliard, Paris, 2008.
- 9- MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, Paris, Grasset, Collection Le Livre de Poche, 1993.

Bibliographie prospective consultée

- 10- BEN JELLOUN, Tahar, *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977
- 11- BEN JELLOUN, Tahar, *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991
- 12- BEN JELLOUN, Tahar: *L'Hospitalité française: Racisme et Immigration maghrébine*, Seuil, Paris, 1983
- 13- BEN JELLOUN, Tahar. *La nuit sacrée*. Paris. Seuil. 1986.
- 14- CHRAÏBI, Driss, *Vu, lu, entendu. Mémoires*. Denoël. 1998.
- 15- CHRAÏBI Driss, *La Civilisation, ma Mère !...*, Paris, Denoël, 1972
- 16- CHRAÏBI Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955
- 17- CHRAÏBI Driss, *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975

- 18- DJEBAR Assia, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003
- 19- DJEBAR Assia, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002
- 20- DJEBAR Assia, *Les alouettes naïves*, Paris, Actes Sud, (c1967) 1997
- 21- FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Le Puy, 1951 (à compte d'auteur)
- 22- MOKEDDEM, Malika, *La transe des Insoumis*, Paris, Grasset, 2003
- 23- MOKEDDEM, Malika, *Mes Hommes*, Paris, Grasset, 2005
- 24- SEBBAR Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Éditions Julliard, 2003

Œuvres sur l'exil intérieur

- 25- BENCHEKROUN, Siham, *Oser vivre*, Casablanca, Éditions Empreintes, 2004
- 26- BEN HACHEM, Souad (El Alaoui), *J'ai mal en moi*, Casablanca, EDDIF, 2004
- 27- BEN JELLOUN, Tahar, *La nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997
- 28- BEN JELLOUN, Tahar, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981
- 29- BEN JELLOUN, Tahar, *Jour de silence à Tanger*, Paris, Seuil, 1990
- 30- CHRAÏBI Driss, *La Mère du printemps (L'oum er-bia)*, Paris, Seuil, 1982
- 31- CHRAÏBI Driss, *Une Enquête au pays*, Paris, Seuil, (coll. Points Roman), 1981
- 32- DIB Mohamed, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952
- 33- DIB Mohamed, *Le Sommeil d'Eve*, Paris, Sindbad, 1989
- 34- DIB Mohamed, *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985
- 35- DIB Mohamed, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954
- 36- DIB Mohamed, *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 1990
- 37- DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991
- 38- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956

- 39- KHATIBI Abdelkébir, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974
- 40- KHATIBI Abdelkébir, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979
- 41- MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952
- 42- MAMMERI Mouloud, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955
- 43- MOKEDDEM, Malika, *La nuit de la lézarde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998
- 44- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, (1990) 1997 .
- 45- SERHANE, Abdelhak, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983

Œuvres sur l'incarcération

- 46- BELOUCHI, Belkassem, *Rapt de voix*, Casablanca, Afrique Orient, 2004
- 47- BENZINE, Abdelhamid, Lambèse, Algérie, Dar el Idjtihad, 1989.
- 48- BOUREQUAT, Midhat René, *Mort vivant, Témoignage, Rabat 1973, Paris 1992*, Paris, Pygmalion, 2000
- 49- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard.1942.
- 50- MARZOUKI, Ahmed, *Tazmamart, Cellule 10*, Paris, Gallimard, 2000
- 51- RAISS, Mohamed, *De Skhirat à Tazmamart, Retour du Bout de l'Enfer*, Casablanca, Afrique Orient, 2003
- 52- SERHANE, Abdelhak, *Kabazal, Les emmurés de Tazmamart, Mémoires de Salah et Aida Hachad*, Casablanca, Éditions Tarik, 2004

Ouvrages théoriques, articles & thèses

- 53- ADAM, Jean-Michel, Françoise. REVAZ, *L'analyse des récits*, Seuil, Paris, 1996.
- 54- ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Editions du Tell, Essai, Blida, 2002.
- 55- ACHOUR-CHAULET, Christiane, *Noun, Algériennes dans l'écriture*, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999.

- 56- ACHOUR, Christiane Achour, *Lectures Critiques, Cours de la division de français*, Alger, 2^{ème} édition, O.P.U. 1980.
- 57- AGAR, Trudy Louise, *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djebar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2004.
- 58- ALLEG, Henri. *La guerre d'Algérie*. L'Humanité. Tome 2. Paris, Éditions MESSIDOR, 1986.
- 59- ARKOUN, Mohammed, *Humanisme et Islam*, Alger, Ed Barzakh, 2007.
- 60- ARNAUD, Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans « l'exil et le désarroi » de N. Farès, « Une vie, un rêve, un peuple toujours errants » de M.Khaïr Eddine, et « Talismano » de A. Meddab, dans *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986
- 61- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996.
- 62- BADOUIN, Charles, *Le Triomphe du héros*, Paris, Plon, 1952.
- 63- BADOUIN, Charles, *Psychanalyse de l'Art*, Paris, Alcan, 1929.
- 64- BADOUIN, Charles, *De l'Instinct à l'Esprit*, Paris, Desclée de Brouwer, 1950.
- 65- BADOUIN, Charles, *Introduction à l'analyse des rêves*, Genève, Mont-Blanc, 1945.
- 66- BADOUIN, Charles, *L'Âme et l'Action*, Genève, Mont-Blanc, 1952 (2e éd.)
- 67- BACHELARD, Gaston . 1957. « La Poétique de l'espace ». Paris: P.U.F. 1957.
- 68- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1937.
- 69- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1948 .
- 70- BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996.

- 71- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie de la volonté*, Paris, Corti, 1960.
- 72- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Points, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- 73- BALANDIER, Georges, *Préface*, in Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale*. 2007.
- 74- BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- 75- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- 76- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, (c1957) 1970
- 77- BARTHES Roland, *Communications* 8, « *L'analyse structurale du récit* », Paris, Seuil, 1981.
- 78- BASFAO Kacem, *Production et réception du roman : l'image dans le miroir*, in : -BONN Charles, « *Le roman maghrébin* », *Horizons Maghrébins*, No. 6, 1986
- 79- BAYART, Jean-François, *Le Gouvernement du monde. Une critique politique de la globalisation*, Paris, Fayard, 2004.
- 80- BECCARIA, Cesare, *Traité des délits et des peines*, 1764, p. 101 de l'édition donnée par F. Hélie en 1856.
- 81- BELLEMIN-NOEL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978
- 82- BEN JELLOUN, Tahar, « *Des "mètèques" dans le jardin français* », *La bataille des langues*, *Le Monde diplomatique*, Numéro 97, février-mars 2008
- 83- BENTHAM, Jeremy, *Le Panoptique*, Paris, P. Belfond, 1977
- 84- BENSLAMA, Fethi, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Paris, Aubier, 2002
- 85- BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris / Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.

- 86- BERQUE, Jacques, *La Dépossession du Monde*, Paris, Seuil, 1964
- 87- BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, (traduit de l'anglais par Françoise Bouillot), Paris, Payot, 2012.
- 88- BONN, Charles. "Acculturation, différence et écart: trois lectures du roman maghrébin." Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner. Ed. Régis Antoine. Tübingen: Gunter Narra Verlag, 1993
- 89- BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985
- 90- BONNOT de Mably, Gabriel , *De la législation, Œuvres complètes*, 1789, t. IX.
- 91- BOUDJEDRA Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975
- 92- BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique* , *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63.1986
- 93- BOUVET, Rachel. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal : XYZ, 2006.
- 94- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004
- 95- BRUNEL, Pierre et al. *Qu'est-ce que littérature comparée?* Paris : Armand Colin, 1983
- 96- BRUNEL Pierre – MOURA Jean-Marc, *Le commentaire de littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1998
- 97- BRUNEL Pierre, *Mythocritiques : théories et parcours*, Paris, PUF, 1992
- 98- BRUNEL, Pierre et al. *Littérature comparée?*. Paris : Armand Colin, Qu'est-ce que 1983
- 99- BUTOR Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960
- 100- CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 69-75.
- 101- CAMACHOLOPEZ, Sandra. *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*.

- Musique, musicologie et arts de la scène. Thèse Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français.
- 102- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Editions Réclame, 1950
- 103- CHEBEL, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, P.U.F., 2002 (1993)
- 104- CHEBEL, Mâlek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002
- 105- CHOSSAT, Michèle, Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. *Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, Peter Lang, 2002.
- 106- CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse*, Arc, n°61, p. 43
- 107- COHEN, Jim, « *La bibliothèque postcoloniale en pleine expansion* », *Mouvements*, 51, 2007.
- 108- CORBIN, Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Saint Amand, Gallimard, 1964
- 109- CLERC, Jean-Marie, *Assia Djebar, Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, l'Harmattan, 1997
- 110- DAOUD, Mohamed, BENJELLID, Faouzia, DETREZ Christine (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions CRASC, 2010.
- 111- DÄLLENBACH, Lucien., *Mise en abyme, Cité In.:* Encyclopaedia Universalis, La nouvelle édition, Paris, 2010 [DVD-Rom]
- 112- DALBRIEZ Roland, *La Méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, 2 vol., Paris, Desclee de Brouwer, 1936
- 113- DJEBAR, Assia. *Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin. In: Littérature*, n°101, 1996. L'écrivain et ses langues. pp. 73-87
- 114- DÉJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Ottawa, Editions Naaman, 1973

- 115- DÉJEUX, Jean. *Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je. Littératures Autobiographiques de la francophonie.* Paris: C.E.L.F.A./L'Harmattan, 1994.
- 116- DÉJEUX, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française,* Paris, Arcantère Editions, 1993
- 117- DÉJEUX, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb,* Paris, Karthala, 1994
- 118- DEJEUX, Jean, le signale dans Littérature maghrébine de langue française. p278. Il nous renvoie à l'article "La statue" dans La Nef, n.19-29, septembre-décembre 1964 et à une mise au point parue dans la revue Souffles n.15, 1969.
- 119- DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre,* Paris, Galilée, 1996.
- 120- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967
- 121- DHAOUI, Héchmi, *Pour une psychanalyse maghrébine / La Personnalité,* Paris, L'Harmattan, 2000
- 122- DIDIER, Béatrice., *L'écriture femme, Paris, Presses Universitaires de France,* 1991. 1ere éd. 1981.
- 123- DJEBAR, Assia et GAUVIN Lise, « Territoires des langues : entretien », *Littérature,* 101, 1996.
- 124- DJEBAR, Assia, «*Violence de l'autobiographie*», *Postcolonialisme & Autobiographie, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe,* Amsterdam-Atlanta GA : Rodopi B.V., 1998
- 125- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie/vérité/psychanalyse* (p. 61-79), dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre,* Paris, P.U.F. 1988.
- 126- DUBAR, Claude., *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation,* Paris, PUF, 3e édition 2007.
- 127- DUJARDIN,Édouard, *Les lauriers sont coupés,* Paris, GF Flammarion, 2001.
- 128- DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique,* Paris, PUF, (1964)1998.

- 129- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Dunod, 1992
- 130- DURAND Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994
- 131- DURAND Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996
- 132- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, le Livre, de Poche, essais, 1985.
- 133- EL-ALAOUI, Safoi Babana, *La crise du 'moi' dans le roman marocain d'expression française*, Mots Pluriels, No 23. mars 2003
- 134- ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, Folio Essais, (1971)1999
- 135- EL OUAZZANI, Abdessalam, *Le récit carcéral marocain ou Le paradigme de l'humain*. Ed. Imprimerie La Capitale, Rabat. 2004
- 136- EL OUAZZANI, Abdessalam, *Le pouvoir de la fiction, Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002
- 137- ERICKSON, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: University Press, 1998.
- 138- FANON, Frantz , *Les damnés de la terre*, Ed. Découverte, Paris, (1961) 2002.
- 139- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Edition Maspéro, Paris, 1975 .
- 140- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir (naissance de la prison)*. Paris. Gallimard. 1975.
- 141- FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985.
- 142- GAFAITI, Hafid. "L'Autobiographie plurielle. Assia Djébar, les femmes et l'histoire." *Postcolonialisme & Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V.

- 143- GANS-GUINOUNE, Anne-Marie, *Driss Chraïbi, de l'impuissance de l'enfance à la revanche par l'écriture, thèse de doctorat*
- 144- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala, 1997
- 145- GUPTA, Akhil, *Une théorie sans limite*, in Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale*. 2007.
- 146- GENETTE, Gérard, *Figures I.*, Paris, Seuil, Essais, 1966
- 147- GENETTE, Gérard, *Figures III.*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1972
- 148- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1978.
- 149- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- 150- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981.
- 151- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- 152- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- 153- GONTARD, Marc, in « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française », *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 2, luglio-décembre 2003.
- 154- GONTARD, Marc, *Le Moi étrange: littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- 155- GOZLAN, Martine, *Pour comprendre l'intégrisme islamiste*, Paris, Albin Michel, (1995)2002.
- 156- GRASSIN, Jean-Marie. "L'émergence des identités francophones: le problème théorique et méthodologique." *Francophonie et identités culturelles*. Ed. Christiane Albert. Paris: KARTHALA, 1999.
- 157- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990
- 158- GUSDORF, Georges, *Les Ecritures du Moi*, Paris, Odile Jacob, 1991
- 159- GUSDORF, Georges, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, dans *Revue de l'histoire littéraire de la France*, no. 6, 1975.

- 160- GUYÉNOT, Laurent , JFK 11-Septembre : 50 ans de manipulations, Éditions Blanche Paris, 2014.
- 161- HELM Yolande, Malika MOKEDDEM, envers et contre tout, Paris, l'Harmattan, 2000,
- 162- HORNUNG, Alfred. RUHE, Erns peter. (Ss. dir. de). *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin.* Amsterdam/Atlanta, Rodopi. 1998
- 163- IRIGARAY, Luce. *Être deux.* Paris: Grasset, 1997
- 164- JAMES William., (1890), *Principles of Psychology*, New York, Nover Books 1950.
- 165- JAUSS,Hans Robert, *pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- 166- JOUBERT, Jean-Louis, et al. *Les littératures francophones depuis 1945.* Paris: Bordas, 1986. Khatibi, Abdelkebir. *Le roman maghrébin.* Rabat: SMER, 1979.
- 167- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. « Coursus », 2^{ème} Éd., 2007.
- 168- JUNG, C. G., *La psychologie analytique est-elle une religion ?*, Cahier de l'Herne, « Biblio essais », 1984.
- 169- JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1988
- 170- KAUFMANN, Jean-Paul , *L'invention de soi*, Paris, Armand Colin. 2004.
- 171- KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, P.U.F., 2002
- 172- KHADDA, Naget. *"La littérature algérienne de langue française: une littérature androgyne."* *Figures de l'interculturalité.* Eds. Jacques Bres,
- 173- KHADDA Naget, « Autobiographie et structuration du sujet acculturé dans *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun », *Itinéraires et contacts de cultures*, No. 13, 1991.

- 174- KHATIBI Abdelkébir, *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971.
- 175- KHATIBI Albdelkébir, *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, (1968)1979.
- 176- KHATIBI Abdelkébir, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
- 177- KHATIBI, Abdelkebir. "Un étranger professionnel." *Études françaises* 33.1 .1997.
- 178- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien, ou bien*, Paris, Robert Laffont, 1993
- 179- KILITO Abdelfatah, *L'Auteur et ses doubles*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985.
- 180- KRISTEVA , Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard . 1988.
- 181- KRISTEVA Julia , *recherche pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, coll. Points, 1978.
- 182- LACAN, Jacques. *Les Écrits*. Paris. Le Seuil , 1966.
- 183- LACAN, Jacques. *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Autres écrits. Paris. Seuil, 2001.
- 184- LACORDAIRE, Henri, *Conférences de Notre-Dame de Paris*, éd. Sagnier et Bray, 1848.
- 185- LAGARDE, Christian., *Des écritures « bilingues» Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- 186- LAGACHE, Daniel , « *Remarques sur le rapport de Daniel Lagache* », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- 187- LAROUCSI, Foued, „*Écrire dans la langue de l'autre?*” *Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb*, Glottopol, *Revus sociolinguistique en ligne*, N° 3, Janvier 2004.
- 188- LE BRETON, David , *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- 189- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », (1975) 1996.

- 190- LEVI-STRAUSS, Claude., *L'identité. Séminaire au Collège de France*, PUF, Quadrige. 1977.
- 191- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, (Poétique), 1980.
- 192- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, (Poétique), 1980.
- 193- MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, coll. « Lettres Sup. », Nathan, Paris, 3ème édition (1ère édition Bordas, Paris, 1990).
- 194- MAMMERI, Mouloud, *L'Opium et le bâton*, Paris, Plon, 1965.
- 195- MARTHE, Robert , *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- 196- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.
- 197- MBEMBE Achille, « *Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ?* » (Entretien), Esprit, Pour comprendre la pensée postcoloniale, décembre 2006.
- 198- MEMMI, Albert, *Agar*, Paris, Gallimard, (1955)1985.
- 199- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Alger, Éditions ANEP, coll « Voix de l'anticolonialisme », 2006.
- 200- MICHEL, Jacqueline. *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*. Librairie José Corti. Paris.1983.
- 201- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.
- 202- MÜLLER, Max, *Mythologie comparée*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002.
- 203- MERNISSI, Fatima . *Sexe, idéologie et islam*, [éd. en anglais, 1975], Paris, Tierce, 1983.
- 204- MOKEDDEM, Malika. « *De la lecture à l'écriture, résistance ou survie ?* ». Alger Républicain, Alger, 11 avril 1994.
- 205- MONTSERRAT-CALS, Claude, *Le rôle et l'image de l'enfant dans le roman marocain de langue française DNR*. Toulouse2. 1989
- 206- MORON, Pierre, *Le suicide*, Paris, P. U. F., « Que sais -je », 1999

- 207- NAJIB, Redouane, BENAYOUN-SZMIDT, Yvette et ELBAZ Robert, (dir.) *Malika Mokeddem*. Paris L'Harmattan, 2003.
- 208- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones*. Le Maghreb, Paris, Belin, 1996 .
- 209- NIETZSCHE, Friedrich , *Généalogie de la morale. Un écrit polémique*, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, 1887.
- 210- ODIER Charles, *L'Homme, esclave de son infériorité*, Paris, Delachaux et Niestle, 1950.
- 211- OUALET, Yves , *Autoportrait de l'altérité* , Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014
- 212- PAGEAUX, Daniel-Henri, « L'imagerie culturelle », *Synthesis*, VIII, Bucarest, 1981.
- 213- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Ed. de minuit, 1989.
- 214- RAQBI, Ahmed, *La folie et le délire*. Thèse de 3ème cycle, sous la direction de Guy TURBET-DELOF, Bordeaux.1988.
- 215- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
- 216- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* , Paris, Seuil, 2000.
- 217- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, Coll. « Lettre Sup. », 2006.
- 218- RUSH, B, la *Society for promoting political enquiries*, in N. K. Teeters, *The Cradle of the penitentiary*, 1935, p. 30. a. Cf. *Annales de la Charité*, II, 1847.
- 219- SAADI, Rabah Noureddine , *La nationalité littéraire en question(s), In Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, Éditions CNRS, 1986.
- 220- SAMRAKANDI, Mohammed Habib et MENDJELI, Rachid *Contes, conteurs et néo-conteurs*. N° 49/2003. Université de Toulouse-Le Mirail.2003.
- 221- SARTRE, Jean-Paul, *Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

- 222- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, 1965.
- 223- SEN, Amartya, *Identité et violence : l'illusion du destin*, Paris, collection Poches Odile Jacob, 2007.
- 224- SINGLY François. de, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin. 2004.
- 225- STORA, Benjamin , *La guerre invisible*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « La Bibliothèque du citoyen », 2001.
- 226- STRAUSS, Anselm., *Mirrors and Masks. The Search for Identity*, San Francisco, Sociology Press. WIEWORKA M., (1989), *La France raciste*, Seuil.1969.
- 227- TASSADIT, Yassine. *Discrimination et violence* , In *Tumultes*, n° 31.2008.
- 228- TILLON, Germaine, *Le harem et les cousins*. Paris, Seuil, 1966.
- 229- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- 230- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1970.
- 231- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- 232- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978
- 233- TRUDY Louise Agar, *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djebar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2004.
- 234- VAUX, Robert , *Notices*, p. 45, cité in. K. Teeters. *They were in prison*, 1937.
- 235- WALLON ,Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Le psychologue », 1983.

- 236- WEBER, Max, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pion, 1964 (réédition dans la collection de poche Agora, 1985), p. 44. Une première version, abrégée, de ce texte a été publiée in *Le Débat*, 154, mars-avril 2009, pp. 119-140, sous le titre « En finir avec les études postcoloniales ».
- 237- WESTPHAL, Bertrand. *Geocritique mode d'emploi*. Limoges : Pulim. 2001.
- 238- WESTEPHAL, Bertrand. *Pour une approche géocritique des textes : esquisse*, in *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- 239- WESTPHAL, Bertrand. *Geocritique. Reel, fiction, espace*. Paris, Minuit.2005.
- 240- ZAPATA, Mónica, *L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MANUEL PUIG: Figures de l'enfermement (Recherches Amérique latine)*.Paris, Harmattan, 1999

Dictionnaires

- 241- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988.
- 242- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995
- 243- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Paris, Plon, 2004.
- 244- JAY, Salim, *Dictionnaire des écrivains marocain*, Éditions EDDIF, Casablanca, 2005
- 245- REY, Alain (dir.) *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, Tome I, 1989

Sitographie

- 246- AMNAY, Idir, « *L'acte d'écrire est ma première liberté* » *Malika Mokeddem (Ecrivaine)*, In journal El Watan , article paru le 16 août 1995 en ligne sur: <http://www.djazairess.com/fr/elwatan/498851> consulté le 20 juillet 2013

- 247- AMNAY, Idir . L'acte d'écrire est ma première *liberté*, Malika Mokeddem Écrivaine. El Watan de 12/09/2006. Consulté le 10/11/2014 sur URL: <http://www.djazairess.com/fr/elwatan/49885>
- 248- BAUDRY Jean-Louis. *Le dispositif*. In: Communications, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz.1975 p. 55. URL: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348 Consulté le 20/20/2014
- 249- BEN JELLOUN, Tahar: "*Suis-je un écrivain arabe?*", site web officiel de l'écrivain <http://www.taharbenjelloun.org/> Consulté le 26 Avril 2014
- 250- BESSA, Zoheir, *Aperçu biographique d'Abdelhamid Benzine*.URL: http://www.alger-republicain.com/IMG/pdf/Abdelhamid_Benzine_Apercu_biographique-2.pdf Consulté le 25 Mars 2015
- 251- BOUVET, Rachel et WHITE, Kenneth . 2008. « *Le nouveau territoire: L'exploration géopoétique de l'espace* ». Cahier Figura. L'Observatoire de l'imaginaire contemporain. [en ligne]: URL:<<http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-nouveau-territoire-lexploration-geopoetique-de-lespace>> [consulté le 08 septembre 2015]
- 252- BREMER Paul , interview, NBC, 12:46, 9/11, www.youtube.com/watch?v=j2pW6WZhZrQ, consulté le 20 juin 2014
- 253- COHEN-W., S., Résumé, cité in : Mikhaïl, Bakhtine, Les genres du discours –Problématique et définition, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984 : 265-272 [en ligne], <http://www.tau.ac.il/~adarr/index.files/bibliographies/genres/Bakhtinere_sume.htm> (Consulté le : 05/01/201)
- 254- Déclaration universelle des Droits de l'homme /<http://www.un.org/fr/documents/udhr/> Consulté le 08 /10/2013.

- 255- DJEBAR, Assia. *A l'écoute des frémissements de son siècle, Le quotidien L'expression*, En <http://www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/230454.html>. Consulté le 28 Novembre 2015.
- 256- DURAND, Pascal. Mallarmé, "*termites silencieux*" : *l'auto-liquidation de la poésie*. In: *Romantisme*, 1993, n°81. Identités. pp. 3-19. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_81_5880
Consulté le 20/12/2015.
- 257- JENNY, Laurent, « Genre et Horizon d'attente » in *Les genres littéraires, 2003* [en ligne] [URL:http://www.unige.ch](http://www.unige.ch). Consulté le 25 juin 2014.
- 258- La différence entre "moi" et "je" chez Lacan, <https://www.transehypnose.com/sujet/la-difference-entre-moi-et-je-de-lacan.4948/> consulté le 20/3/2015.
- 259- FOEILLET, Mariane, *Le roman et ses personnages : vision de l'homme et du monde*, Art., Intellego, 2008, <<http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-1ere-s/aide-scolairefrançais/le-roman-et-ses-personnages-vision-de-l-homme-et-du-monde./44735>>, Consulté le : 25/03/2011
- 260- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, 1900, Format PDF, Art. [en ligne], < <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/.../la-clef-de-l-inconscient.html>, Consulté le : 08/08/2010
- 261- HERBERT, Louis. 2012, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro 4.8, dans Louis Hébert, Signo [en ligne], Rimouski (Québec). [URL:<http://www.signosemio.com/documents/methodologieanalyselitteraire.pdf.>](http://www.signosemio.com/documents/methodologieanalyselitteraire.pdf) consulté le 15 Octobre 2014
- 262- JENNY, Laurent, « Genre et Horizon d'attente » in *Les genres littéraires, 2003* [en ligne] [URL:http://www.unige.ch](http://www.unige.ch). Consulté le 25 juin 2014
- 263- POUZOULET, Montpellier III, RIRRA 21, « *A propos de l'essai de Victor Egger (1881): « parole intérieure » et formes littéraires du monologue intérieur* », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur

- humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, <http://www.fabula.org/colloques/document1641.php>, p consulté le 23 janvier 2015.
- 264- RABATEL, Alain. *Les représentations de la parole intérieure [Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue]*. In: *Langue française*, n°132, 2001. La parole intérieure, sous la direction de Gabriel Bergounioux. pp. 72-95. URL: www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6316. Consulté le 5/5/2013
- 265- SAMOKHINA, Daria , *Le phénomène de l'hybridité et du mimétisme dans des espaces narratifs du maghreb. Une identité est elle possible ?* thèse publiée sur :<http://etd.nd.edu/ETD-db/theses/available/etd-07222005-000531/unrestricted/SamokhinaD072005.pdf> le 26 mai 2009
- 266- Toupictionnaire. « *Le dictionnaire de politique* » [en ligne]: URL : <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Geopolitique.htm> [consulté le 14 novembre 2015]
- 267- WHITE, Kenneth. 2008. « *La Géopoétique en bref* ». [en ligne] URL : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/> consulté le 14 novembre 2015.

Table des matières

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	i
DÉDICACE.....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	iii
RÉSUMÉ.....	iv
SOMMAIRE.....	vii
INTRODUCTION GENERALE	01
Première partie	
L’Enfermement comme scripto-genèse de la littérature maghrébine d’expression française	12
Introduction.....	13
Chapitre I : Contexte historique	14
I-1- Autour de la naissance de la littérature maghrébine d'expression française.....	15
I -1-1- L'Algérie: une longue Histoire d'un enfermement colonial/postcolonial.....	17
I-1-1-1 La colonisation en Algérie.....	17
I-1-2 La colonisation française au Maroc.....	18
I-2- L'hybridité et l'enfermement.....	19
I-3-L'origine du dédoublement dans la production romanesque maghrébine d'expression française.....	20
I-3-1- L'hybridité à travers le monolinguisme derridien.....	20
I-3-2- Malika Mokeddem et la langue française.....	24
I-3-3- Les formes d'enfermement dans la littérature maghrébine d'expression français...	29
I-3-4- Métissage et décennie noire dans la littérature algérienne d'expression française: cas de "vaste est la prison" et " L'interdite".....	31
I-3-5- Écritures féminines algériennes d'expression française.....	32

Chapitre II : La contre histoire de la postcolonialité	34
II -1-Autour de la notion "Postcoloniale"	35
II -2-Le contexte algérien postcolonial	36
II-2-1-Hybridité et postcolonialité.....	39
II-2-2-L'hybridité maghrébine et le "tiers espace".....	40
II -3- La postcolonialité chez Fanon.....	41
II-3-1- La situation coloniale	44
II-3-1-1-Le contexte colonial à travers le témoignage romancé " <i>Le camp</i> ".....	46
II-3-2-L'impact de la colonisation sur les identités (stéréotypie des altérités).....	47
II-3-3- Le rapport entre l'identité et l'altérité dans le contexte colonial.....	47
II-3-3-1- L'impact de la violence sur le rapport entre identité et altérité pendant la colonisation	49
II-3-4-Identité spatiale de la ville dans le monde colonial	50
II-4-La portée postcoloniale dans la littérature maghrébine	52
II-4-1- " <i>Vaste est la prison</i> " et la postcolonialité	53
II-4-2- Violence de l'écriture et écriture de violence dans la littérature maghrébine d'expression française	53
II-4-3-La violence contre le père dans " <i>La répudiation</i> " et le " <i>Le passé Simple</i> ".....	58
II -5- Postcolonialité et mondialisation.....	61
Chapitre III : L'enfermement à travers l'Histoire et le corpus	63
III-1- La liberté	64
III-2-L'histoire de l'enfermement carcéral	67
III-3- L'écriture carcérale	73
III-4-L'enfermement des auteurs maghrébins: élément déclencheur de leurs stratégies scripturales.....	74
III-4-1-L'enfermement d'Abdelhamid BENZINE dans l'Algérie colonisée à travers son	74

témoignage romancé "Le Camp"	
III-4-1-1- L'enfermement dans "Le camp".....	78
III-4-2- L'enfermement de Malika Mokkedem à travers son écriture.....	79
III-4-2-1- L'écriture de l'Histoire dans "L'interdite".....	82
III-4-3- L'enfermement de Tahar Ben Jelloun.....	86
III-4-3-1- L'enfermement narratif dans "L'enfant de sable"	87
III-4-4- L'enfermement d'Assia Djebar.....	88
III-4-5- L'enfermement de Driss Chraïbi: simulacre biographique.....	92
III-5-- Les types d'enfermement dans les romans du corpus	94
III-5-1- L'enfermement spatial:.....	94
III-5-2- L'enfermement scriptural du narrateur/enfant dans l'énonciation à travers la théâtralisation dans "La répudiation" et "Le passé simple".....	96
III-6- Dénouement des récits comme libération.....	102
III-7- L'effet de la réduction spatiale sur l'intensité des échanges.....	103
III-8- La captivité dans "Le camp", " L'enfant de sable", "Vaste est la prison" et "Cette aveuglante absence de lumière".....	104
Conclusion de la première partie.....	107

Deuxième partie

Le Moi étrange et la polyphonie à travers le discours d'altérité	108
Introduction.....	109
Chapitre I : L'Altérité et l'écart identitaire homme-femme dans la littérature maghrébine d'expression française	111
I-1- Prologue sur l'altérité dans l'écriture maghrébine.....	112
I-1-1- Degré zéro de l'altérité.....	113
I-2- La définition d'altérité (L'étranger absolu):.....	114
I-3- Rapports entre identité et altérité:	115
I-4- Le Moi étrange ou l'étranger en nous (L'altérité à soi-même).....	116

I-4-1- Le "Je" aliéné comme Moi étrange dans " <i>l'Enfant de sable</i> ", " <i>L'interdite</i> " et " <i>Cette aveuglante absence de lumière</i> "	117
Chapitre II: L'écart identitaire homme-femme dans la société maghrébine à travers les romans	123
II-1- Le statut de la femme.....	124
II-2- Les petites filles maghrébines.....	126
II-3- La mère au Maghreb.....	127
II-3-1- L'écart identitaire et l'enfermement dans " <i>Le passé simple</i> ".....	130
II-3-2- La femme dans " <i>Cette aveuglante absence de lumière</i> " et " <i>L'interdite</i> "	133
II-4- L'effet de l'écart identitaire homme-femme sur les dialogues d'altérité négociés à soi-même.....	135
II-4-1- Le monologue intérieur.....	135
II-5- L'enfermement à travers l'écart identitaire dans " <i>Vaste est la prison</i> ".....	141
II-6- L'enfermement et l'écart identitaire entre " <i>Le camp</i> " et " <i>L'interdite</i> ".....	144
Chapitre III: La dimension polyphonique à travers l'enfermement	148
III-1- La polyphonie bakhtinienne.....	149
III-1-1 Polyphonie face à la mouvance de la notion d'identité.....	150
III-2- Dialogisme et création romanesque.....	152
III-3- Le moi étrange chez Marc Gontard.....	154
III-4- Le monolinguisme derridien comme prémisses du plurilinguisme:.....	155
III-4-1- Le moi étrange ou l'Autre en soi.....	155
III-5- La polyphonie et sa relation avec l'altérité dans les romans du corpus.....	157
III-5-1- Altérité et dialogisme.....	158
III-5-2- Le surgissement du Moi étrange lors de la création romanesque.....	159
III-6- Le plurilinguisme comme marque polyphonique.....	161
III-7- La plurivocité ou Résonance du je(u) narratif dans les romans.....	162
III-8- Déflagration du sujet et L'écho des voix antagonistes aphoniques	164

III-8-1- La voix de l’Histoire dans "Vaste est la prison" d'Assia Djébar.....	164
III-8-2- Voix de la Religion dans "Tuez les tous" de Salim Bachi.....	165
III-8-3- Les voix de la politique et de la morale à travers la subversion et la profanisation	166
III-9- Dédoublément à travers déchirement de l’autre partie de soi.....	167
III-10- La polyphonie androgyne dans " L'enfant de Sable".....	168
III-11- La mise en abyme.....	170
III-12- La narration dans les romans.....	176
III-12-1- Le Schéma narratif dans " <i>Cette Aveuglante Absence de lumière</i> "	176
III-12-2- Le statut de l'écriture.....	177
III-12-3- Lorsque la narration enferme le conteur/narrateur et lecteur/ narrataire dans "L’Enfant de sable".....	178
III-13- Le miroir et son effet.....	183
III-13-1- Le stade du Miroir	185
III-13-2- Le miroir/thème dans L’Enfant de sable.....	188
III-13-3- Le miroir/objet dans Cette Aveuglante Absence de lumière.....	190
III-13-4- La dimension sémiologique du miroir et de la voix dans l’écriture.....	191
Conclusion de la deuxième partie	195

Troisième partie

Les stratégies scripturales d'enfermement en littérature maghrébine d'expression française

Introduction (Prologue sur la subversion scripturale maghrébine).....	197
Chapitre I : Enfermement/ libération entre écritures féministe et féminine dans "<i>L'interdite</i>" et "<i>Vaste est la prison</i>"	201
I-1- Assia Djébar et Malika Mokeddem :Deux femmes, deux destins, deux enfermements dans deux subversions scripturales:	203
I-2- Écriture féministe/ féminine et Altérité.....	204
I-3- L'écriture féminine d'Assia Djébar: résistance de l'enfermement et l’altérité.....	205

I-4-L'écriture féministe comme catharsis dans <i>"L'interdite"</i> de Malika Mokeddem.....	206
Chapitre II: L'enfermement géopoétique dans les témoignages romancés	209
<i>"Le Camp" et "Cette aveuglante absence de lumière"</i>	
II-1- L'espace/ temps dans les romans	210
II-2- La notion d'espace chez Bachelard et l'imagologie.....	212
II-3- Le romanss à travers l'imagologie et la vision bachelardienne	214
II-4- La géocritique.....	217
II-5- La géopoétique.....	219
II-5-1- L'application de la géopoétique sur les romans du corpus.....	219
Chapitre III: L'enfermement scriptural au service de la réconciliation	
historique dans les romans: « Ce que le jour doit à la nuit », « Tuez- les tous !» et « Cette aveuglante absence de lumière»	225
III-1-La production romanesque et la mondialisation.....	226
III-2-L'inscription du lecteur	229
III-3-Le capital culturel.....	231
III-4-La réconciliation historique à travers l'enfermement du lecteur dans l'horizon d'attente préprogrammé dans le texte maghrébin postcolonial.....	233
Conclusion la troisième partie	242
Conclusion générale	244
Références bibliographiques	253
Table des matières	273
Annexe	280
Annexe 1 : Schéma récapitulatif	281

ANNEXE

Annexe 1: Schéma récapitulatif qui explicite le processus de l'enfermement et ses liens avec l'altérité et le moi étrange dans la production romanesque maghrébine francophone

Ce schéma montre comment la littérature maghrébine enferme le texte dans l'hybridité « tiers-espace ». L'auteur enfermé à son tour enferme ses personnages dans l'intrigue selon l'enfermement qu'il a subi lors de la scripto-genèse.

Le lecteur au moment de la lecture va être enfermé selon la conception de l'Autre, l'altérité se conçoit selon la préprogrammation de l'horizon d'attente par l'auteur.

