



UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI



FACULTÉ DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ÉCOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

MEMOIRE POUR L'OBTENTION DU DIPLOME D'ETUDES
APPROFONDIES (D.E.A.)

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

OPTION : LITTERATURE COMPAREE

SUJET

**POETIQUE FEMINISTE
DANS *OMBRE SULTANE* ET *VASTE*
EST LA PRISON D'ASSIA DJEBAR**

Présenté par :
**GBESSE
Mahudé Clotilde**

Sous la direction de :
**Monsieur Pierre MEDEHOUEGNON,
Professeur Titulaire**

Et la codirection de :
**Monsieur Okri Pascal TOSSOU,
Maître de Conférences**

Membres du jury

**Président : M. Pierre MEDEHOUEGNON, Professeur Titulaire
Membres : M. Okri Pascal TOSSOU, Maître de Conférences
M. Raphaël YEBOU, Maître-Assistant**

**Date de soutenance : 30 décembre 2015
Mention : BIEN**

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2014-2015

DEDICACE

A mes parents

REMERCIEMENTS

Si ce travail est le reflet de nos modestes efforts, nous avons à cœur d'exprimer notre sincère reconnaissance à :

- Monsieur le Professeur Pierre MEDEHOUEGNON et Monsieur Okri Pascal TOSSOU, qui ont accepté diriger cette étude ;
- Monsieur Raphaël YEBOU et aux autres Professeurs du Département des Lettres Modernes ;
- Sévérin AKEREKORO, David ADEKAMBI et Déogracias LALEYE qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de ce travail ;
- Honoré HOUEMENO, pour ses apports et son soutien.

INTRODUCTION

La littérature maghrébine d'expression française a été pendant longtemps l'apanage des hommes. Elle est définie comme la littérature du Maghreb qui s'exprime dans la langue du colonisateur, la langue française, et qui s'étend fondamentalement sur trois pays à savoir la Tunisie, le Maroc et l'Algérie. A ses débuts, cette littérature était caractérisée par une période assimilationniste qu'on pouvait remarquer à travers la plupart des écrits qui saluaient la colonisation. Mais plus tard, d'autres tendances naquirent et mirent à nu les préoccupations des écrivains qui, loin de chercher à imiter le colon, tentaient de retrouver leurs identités et de soulever les problèmes qui rongent leurs sociétés. Cependant, il faudra attendre les années 40 pour voir progressivement les femmes s'introduire dans le champ littéraire. L'une des raisons majeures qui justifie ce retard est qu'être femme maghrébine et écrivaine se révèle chose difficile puisque la société, ancrée dans ses valeurs traditionnelles, ne le permet pas. Dans son travail, Bouba Mohammedi-Tabti affirme à ce propos:

« On sait que l'émergence de cette littérature féminine fut assez lente pour des raisons dont la plupart sont bien identifiables. En rompant le silence auquel les astreint la tradition, les femmes qui écrivent se lancent dans une entreprise périlleuse : si la prise de parole féminine n'est jamais anodine quelle que soit la société dans laquelle ces femmes évoluent, elle l'est encore moins dans la nôtre où cette prise de parole est généralement considérée comme indécente... »¹

Pourtant on voit au Maroc, en Tunisie comme en Algérie, de courageuses écrivaines, qui ont essayé de promouvoir la gent féminine et son désir de s'affirmer. En Tunisie, on pourrait retenir des noms tels que Souad Guellouz, Jalila Hafsa, Aïcha Chaïbi, au Maroc, Halima Ben Haddou, Badia Hadj Naceur, Fatima Mernissi et Assia Djébar, Aïcha Lemsine, Taos Amrouche en Algérie. Les sujets de leurs romans sont divers. Cependant, parmi les problèmes sociaux ou de conflits dans les sociétés dont traitent les œuvres, les problèmes

1-Lire à ce sujet l'exposé fait au stand algérien du Salon du livre de Paris, le 22 mars 2003 : *Regard sur la littérature féminine algérienne* par Bouba Mohammedi-Tabti. Cnf : www.revues-plurielles.org/pdf. Consulté le 05/02/15.

de couple tiennent une grande place. En général, il s'agit de conflits se terminant sur un échec. Les amours sont contrariées et étouffées par le communautaire. Même si les écrits de certaines de ces auteures n'ont pas connu un véritable succès, d'autres ont attiré plus d'un public, surtout en Algérie, où, il y a eu plus de productions féminines. Parmi ces écrivaines, Assia Djébar, principalement, a retenu notre attention. Les diverses thématiques que soulèvent ses œuvres ne relèvent pas d'un fait nouveau dans l'univers littéraire maghrébin. Elles sont traitées d'une manière ou d'une autre par ses paires, Taos Amrouche, Fatima Mernissi et bien d'autres qui ont écrit par exemple sur les souffrances, les aspirations et les rêves des femmes à travers des personnages tiraillés entre l'émergence de l'individu en tant qu'entité libre de ses choix et le poids d'une société qui a tendance à le dissoudre.

Mais, on peut remarquer que Djébar fait de son écriture, au-delà de la thématique, une affaire de femmes principalement. On constate à travers les écrits de cette auteure que la femme représente un topos important puisque bien des problèmes sont soulevés à ce propos. Dès lors, l'écriture et la femme représentent deux éléments très importants chez l'auteure lorsqu'on décide de sonder la thématique qu'elle développe. L'écriture exprime une certaine violence contre la condition féminine maghrébine, condition définie comme une blessure à soigner, et centrée dans la plupart des cas sur des personnages féminins. Assia Djébar intègre parfaitement, dans ses énoncés, des faits de société auxquels se rapporte son discours, par un jeu de contraste très subtil. Elle crée souvent un conflit sémantique à partir des termes de ses énoncés polyphoniques teintés de subjectivité. Nous sommes même tentée de parler d'une écriture féministe comme le témoigne cet extrait dans *Ombre Sultane* :

« *Je ne sais pourquoi je charrie le flot de peines, je ne sais pourquoi les corps couchés des femmes me devancent, obscurcissant mon chemin, cahotés par des arêtes du quotidien, propulsés par l'espoir des béatitudes. Nul azur ne se déploie, là d'où je balbutie, où fléchit la révolte. Les ventres des femmes enfantent, leurs bras s'activent,*

leurs visages s'approchent des braises pour attiser la flamme sous les chaudrons fumants.[...]. Quant à l'homme qui sort, qui va et vient, qui entre pour donner des ordres, pour exiger la table basse servie, l'homme, tous les hommes, il faut les nourrir de nos mains pleines, de nos lacérations de voix, de nos sursauts de patience, chaque jour puis à l'approche de chaque nuit, leur céder notre corps soudainement las, qui aspire à l'instant même où il sera laissé en paix, au lac de prières d'avant l'enfouissement ultime. »²

La narratrice ici interpelle le lecteur sur cet aspect de son récit qui rend compte de l'immense douleur à laquelle les femmes sont confrontées. Cela se révèle à travers le registre pathétique qu'on retrouve dans la séquence, appuyée par cette comparaison que la narratrice établit entre la femme et l'homme. En témoignent le champ lexical : « *Flot de peines, obscurcissant, cahotés, fléchit, las* ». Le récit, livré ainsi, donne l'impression que le quotidien de ces femmes équivaut à des corvées. Evoquant toujours la pitoyable condition féminine dans *Vaste est la prison*, la narratrice, accusatrice, avance :

« Pourquoi, ai-je songé tout en rêvant encore à la grand-mère, la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères,[...] les véritables drames, les défaillances, la chute d'une femme ? [...]. Ainsi, pour le père Ferhani! Lui qui mariait sa fille de quatorze ans, mais qui, peu de temps après, convolait dans la hâte : il avait contraint sa première femme à être présente à cette noce ; à assurer les repas, le bon accueil des invitées, l'ordonnancement nécessaire de la fête... Il l'obligea surtout (cruauté trouble et étrange de l'époux), à contempler la mariée [...]. Quinze ans avaient suffi pour qu'elle changeât de rôle... »³

Là, on remarque que des sentiments de haine, de frustration et même d'abattement s'affichent lorsque la narratrice prend de la distance pour souligner le sort réservé à la femme, quand l'homme « se fatigue d'elle ». On se rend donc à l'évidence que l'écriture chez Djébar exprime la révolte, un certain besoin de libération dévoilée à travers un ensemble de procédés narratifs. C'est fort de ces constats que nous avons décidé de travailler sur cette auteure afin de mieux l'appréhender à travers deux de ses romans. Ainsi nous avons intitulé notre sujet : « Poétique féministe dans *Ombre Sultane* et *Vaste est la*

2 - Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 184.

3- Idem, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 212-213.

prison d'Assia Djébar». Nous allons donc étudier chez l'auteure les aspects de son écriture et de sa thématique qui abordent le féminisme et les procédés qui y sont afférents dans la perspective de comprendre les véritables problèmes sociaux que soulève l'auteure, qui vont au-delà d'un simple fait de langue et d'oralité, relevés par plusieurs travaux portant sur Djébar.

Ce travail de recherche se déploie en deux parties. La première est consacrée au cadre théorique et méthodologique. Elle est composée de deux chapitres. Dans le premier, nous procédons à la clarification des concepts clés du sujet et à la présentation du corpus ; dans le deuxième, nous élaborons la revue de littérature, la problématique et définissons les objectifs et hypothèses ainsi que la méthodologie. La seconde partie est structurée en deux chapitres consacrés respectivement à l'étude du féminisme au sein de chaque roman et à leur étude comparative.

PREMIERE PARTIE :

CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIE DE L'ETUDE

Cette partie liminaire servira à définir le cadre conceptuel, à délimiter le matériau de recherche et à présenter les fondements de l'étude.

CHAPITRE PREMIER

CLARIFICATION CONCEPTUELLE ET PRESENTATION DU CORPUS

Nous allons ici clarifier les concepts clés qui figurent dans l'énoncé du sujet : Poétique et Féminisme, avant de dire ce que nous entendons par « poétique féministe ».

1.1 Poétique

Le mot « poétique » vient du verbe grec « poiein » qui signifie : « faire », « créer », au moyen de l'esprit, créer des œuvres de l'esprit. Le mot désigne l'ensemble des règles qui président à l'élaboration des œuvres poétiques. En ce sens, on pourrait évoquer les traités à usage des auteurs tels *La poétique* d'Aristote et *l'Art poétique* de Boileau. Il désigne également toute théorie générale de la poésie et dont, de nos jours, l'objet s'est étendu à l'ensemble des genres ou plutôt à la caractéristique abstraite qui fait d'un texte donné un texte littéraire, c'est-à-dire sa littéarité. En termes clairs, le premier sens confère à la poétique une ambition d'apprendre à écrire en respectant les règles en usage et, l'autre se propose de comprendre tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Mais au-delà de ces conceptions, la poétique a été pendant longtemps une préoccupation de la recherche et de la théorie littéraire. Son essor comme discipline de recherche s'est établi au XX^{ème} siècle. Ainsi, *Le dictionnaire du littéraire* souligne trois influences majeures à savoir : l'influence de la linguistique prônée par les formalistes russes spécialement par Roman Jakobson ; celle de certains écrivains ayant engagé la quête d'un discours rigoureux sur la littérature et celle liée au développement de la linguistique et de la sémiotique qui se conjuguent pour faire de la poétique contemporaine une

théorie du langage littéraire. Dans ce contexte, les relations qui existent entre les éléments d'un texte donné concourent à sa littéarité. *Le dictionnaire des littératures de langue française* estime que la poétique « se propose de comprendre tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen »⁴. Selon Gérard Genette dans *Figures II* : « La poétique peut être définie comme une stylistique de genre, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un genre de langage, c'est-à-dire, assez exactement, de ce que Barthes a proposé de nommer une écriture ».⁵

Sous sa plume, Tzvetan Todorov dans *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 Poétique*, quant à lui, pense que :

« La poétique [...] ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre [...] elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne ». Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. »⁶

On comprend donc que le mot « poétique », de façon générale, s'intéresse à la description des faits de langage. A travers les diverses conceptions, on retient que l'objet de la « poétique » est la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'un discours, un discours littéraire. En résumé, la poétique décrit l'art en tant que création verbale, elle étudie le jeu du langage et met l'accent sur la manière dont le message est véhiculé. Mais d'abord, qu'entendre par féminisme ?

4 -Jean-Pierre de Beaumarchais et alii (dir.), *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 1772.

5 - Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 127.

6 -Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 Poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 19.

1.2 Féminisme

De l'histoire des femmes, de l'Antiquité à nos jours, émerge souvent le sentiment que toute évolution de la condition et du statut social de la femme est dépendante de l'image que l'homme se fait d'elle. Il est vrai qu'en fonction des civilisations, des religions et des contextes culturels, apparaissent des changements dans les manières d'imposer à la femme des devoirs mais, souvent, il s'agit bien d'une histoire de contraintes imposées par les hommes. Il était alors difficile de voir les femmes prendre librement la parole, encore moins écrire. Relater l'histoire des femmes revient à voir les regards que les hommes portent sur elles, des regards se limitant aux rapports des sexes, la femme étant prise pour le « sexe faible ». A la suite à ce confinement des femmes, des prises de conscience chez celles-ci sont nées et ont donné le jour au « féminisme ».

Le féminisme est un mouvement complexe à la fois politique, social, culturel et intellectuel, qui s'est affirmé au sein de la culture occidentale pour s'étendre ensuite aux autres régions du monde. Le philosophe Amelia Valcarcel, dans « *Qu'est-ce que le féminisme et quels défis lance-t-il ?* », le définit comme suit :

« Le féminisme est une tradition politique moderne, égalitaire et démocratique, qui soutient qu'aucun individu de l'espèce humaine ne doit être exclu d'un bien ou d'un droit à cause de son sexe. Le féminisme, c'est penser sans complexe comme si le sexe n'existait pas. Donc, le féminisme n'est pas un machisme inversé, mais quelque chose de très différent : l'une des fortes traditions politiques égalitaires modernes, probablement la plus difficile de surcroît, car elle s'oppose à la hiérarchie la plus ancestrale de toutes. Quand bien même toutes les hiérarchies ont été remises en question, la hiérarchie entre hommes et femmes s'est toujours maintenue. Mais, puisque le féminisme s'oppose à l'utilisation du sexe comme mesure, il s'oppose aux abus en fonction du sexe : ce n'est pas un machisme inversé, mais c'est le contraire absolu du machisme. La véritable raison d'être du machisme est la hiérarchie sexuelle en elle-même, et non l'une de ses indésirables conséquences. »⁷

7- Lire à ce sujet le travail du philosophe Amelia Valcarcel : « *Qu'est ce que le féminisme et quels défis lance-t-il ?* », p. 3. Cnf www.diba.cat, consulté le 02/03/15.

On comprend donc que le féminisme est d'abord une prise de conscience individuelle, puis collective, suivie d'une révolte contre l'arrangement des rapports de sexe et la position de subordonnée que les femmes occupent dans la vaste majorité des sociétés. Il s'agit aussi d'une lutte pour changer ces rapports et cette situation. S'il y eut des mouvements de femmes à différents moments de l'histoire, il faut attendre la fin du XIX^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle pour dater généralement la naissance d'un mouvement féministe qui va se répartir en trois vagues, même si on note des précurseurs au XVIII^e siècle.

Si on retient des noms de ceux qu'on peut considérer comme précurseurs du féminisme tels que le philosophe Condorcet qui a prôné l'éducation des femmes en soutenant que leur infériorité intellectuelle ne serait que l'effet du manque d'instruction dont elles souffrent, Olympe de Gouges qui a rédigé une « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenneté », on trouve également un souci des droits et de l'émancipation de la femme chez Charles Fourier. La fin du XIX^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle verront se développer réellement la première vague du féminisme. Celle-ci est caractérisée par la revendication de droits égaux en matières politique et professionnelle. Des femmes veulent pouvoir exercer les mêmes professions que les hommes. Elles réclament également de participer aux élections et d'être éligibles, comme le revendique en particulier le mouvement des suffragettes⁸, constitué surtout de femmes issues de la bourgeoisie. Parmi les figures de la première vague du féminisme, on peut citer le cas de Marguerite Durand. Ancienne comédienne, elle fonde le premier journal entièrement rédigé par des femmes et pour des femmes, *La Fronde*.

8 - Le terme de suffragettes apparaît en 1903 pour désigner les militantes d'un mouvement nouveau (l'Union politique et sociale des femmes), fondée à Manchester par Emmeline Pankhurst. Ce mouvement est employé pour changer de stratégie dans la revendication féministe car, au lieu de se contenter de la persuasion pacifique, le mouvement entend recourir à la violence pour obtenir l'égalité politique des deux sexes et en particulier le droit de suffrage et l'éligibilité aux communes. Cnf l'Encyclopedia universalis, p. 3338.

La seconde vague du féminisme en France émerge dans le sillage de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (publié en 1949) et plus généralement dans les transformations sociales profondes concernant tant l'accès des femmes au travail que la contraception (loi Neuwirth sur la contraception de 1967). Le Mouvement de libération des femmes (MLF) naît donc en 1970. Les revendications portées par le mouvement féministe des années 1970 se traduisent en particulier par la loi sur le droit à l'avortement (1975) après de fortes mobilisations. Après cela, le MLF se tourne vers la dénonciation des violences faites aux femmes, en particulier le viol.

La troisième vague, dénommée « le féminisme contemporain », prône les droits civils, les droits en matière de reproduction, la parité politique ou le rôle des femmes dans la mondialisation. Dans tous les pays avancés, pendant les années soixante-dix, coïncidant avec les moments les plus agités des protestations féministes, se produisirent des révisions et des réformes juridiques qui permirent aux femmes l'usage effectif de leur liberté, qui, jusqu'alors, leur avait été concédée seulement de manière abstraite. En littérature, le féminisme se manifeste aussi à sa manière. On pourrait par exemple évoquer le fait que ce mouvement s'exprime dans des journaux, tel le *Englishwomans' Journal* créé dès 1859, et s'incarne dans des figures telles la Française Flora Tristan, les Anglaises Harriet Martineau et Olive Schreiner. Les féministes revendiquent l'indépendance conjugale, les mêmes droits civiques que les hommes, les mêmes droits à l'éducation et à la formation, le droit d'être maître(sse) de leur corps, l'égalité des salaires, leur participation à la vie politique et syndicale. Les femmes prennent de plus en plus souvent la parole pour affirmer leurs différences. D'abord confinées à des genres littéraires qui gardent un caractère privé (journaux intimes ou correspondances), elles s'imposent progressivement comme grandes écrivains (George Sand ou Colette), rédigeant parfois des ouvrages profondément engagés.

C'est cet aspect du pouvoir masculin, pouvoir qui enchaîne la femme et l'empêche de s'ouvrir au monde extérieur, qu'affichent en grande partie les deux romans de Djébar. On semble alors percevoir, chez elle, un combat pour l'émancipation des femmes.

Au regard de ces précisions définitives, il s'agit pour nous, dans le cadre de ce travail, de voir comment Assia Djébar aborde le féminisme tant sur le plan thématique que formel. Dans cette étude, l'expression « poétique féministe » désigne donc, pour nous, l'approche esthétique du féminisme chez Assia Djébar dans les deux œuvres du corpus. De ce point de vue, nous essayerons de dégager les significations et le mode d'énonciation de son discours.

Mais, qui est Assia Djébar ? Comment se présente globalement le contenu de chaque roman ? Quels sont les éléments sur lesquels porte notre étude ?

1.3 Aperçu sur l'auteur et les œuvres du corpus

De son vrai nom Fatma-Zohra Imalayène, Assia Djébar est née à Cherchell en Algérie le 30 juin 1936 dans une famille de petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. Elle étudie à l'école française puis dans une école coranique privée. Son père est un instituteur issu de l'École normale musulmane d'instituteurs de Bouzaréah. En 1954, elle entre en khâgne au lycée Fénelon à Paris. À partir de 1959, elle étudie et enseigne l'histoire moderne et contemporaine du Maghreb à la Faculté des Lettres de Rabat. Le 1^{er} juillet 1962, elle retourne en Algérie où elle sera nommée professeur à l'Université d'Alger. Elle y est le seul professeur à dispenser des cours d'histoire moderne et contemporaine de l'Algérie de 1962 à 1965, et de littérature française et de cinéma de 1974 à 1980. Elle y prépare un long métrage semi-documentaire après des séjours dans la tribu maternelle des Berkani. Elle retourne vivre en

1980 définitivement à Paris. De 1983 à 1989, elle est choisie comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au Conseil d'administration du FAS (Fonds d'action sociale). De 1980 à 2005, sa vie, en banlieue parisienne, puis à Paris, est consacrée presque exclusivement à son travail d'écriture : romans, essais, nouvelles, théâtre, travail critique. Depuis 2001, elle enseigne au Département d'études françaises de l'Université de New York. Le 16 juin 2005, elle est élue au fauteuil 5 de l'Académie française. Elle meurt le 6 février 2015 à Paris.

1.4 Que retenir globalement des deux romans : *Ombre Sultane* et *Vaste est la prison* ?

Roman paru en 1987, *Ombre sultane* évoque l'histoire d'Isma et de Hajila. Isma, la narratrice de ce récit, parle d'elle, de sa vie de couple mais aussi de sa coépouse Hajila, une jeune femme. Tout oppose la narratrice à sa coépouse. Isma est une intellectuelle, une femme libre qui voyage entre Alger et Paris et qui se bat pour ses idéaux. Hajila, quant à elle, vient d'un bidonville d'Alger, mariée sans son accord. Auprès de son mari, Hajila n'a généralement de voix que de supporter les caprices de son mari et de se résigner. A travers la souffrance de Hajila, la narratrice évoque celle d'autres figures féminines subissant, elles aussi, « la loi » de leur mari. Isma, représentant le prototype de la femme émancipée et engagée, est revenue au pays pour demander la garde de sa fille, pour qu'elle n'ait pas à subir le sort des fillettes arabes, qu'elle puisse, comme elle-même l'a pu grâce à son père, faire des études et ne pas subir la loi de l'homme. A travers ce roman, c'est la bataille des épouses, la souffrance des femmes, leurs rêves également.

Dans *Vaste est la prison*, roman dense et complexe publié en 1995, la narratrice Isma raconte sa vie de femme algérienne. Elle rapporte sa relation

avec son mari qu'elle appelle « l'ennemi », une relation qui n'aboutira jamais puisqu'elle refuse d'être séquestrée. En trois parties, le récit évoque le discours de la narratrice qui rend compte de sa vie malheureuse, une sorte de mélancolie au côté de son mari en qui elle voit « l'ennemi » comme beaucoup d'autres femmes aussi ; et pour cela, elle tente de retrouver sa liberté. L'amour y est vécu comme un malaise, une blessure. Le roman dit l'éducation des femmes, placée sous le double signe de la retenue et de la méfiance à l'égard de l'homme « l'ennemi ». Tout au long du récit, Isma se livre à un minutieux travail de déchiffrement, d'analyse, à tout un questionnement sur cette « impossibilité » d'aimer dans laquelle, génération après génération, sont installées les femmes arabes. Par son histoire, c'est aussi l'histoire des femmes arabes, pour qui le mari représente « l'Ennemi » qu'on y retrouve. A travers la famille de la narratrice, on découvre la culture familiale algérienne : les remariages, le confinement des femmes, mais aussi les libertés prises de plus en plus par certaines femmes, à l'exemple de la narratrice, qui amènent inexorablement à plus d'émancipation et de modernité. Des figures principalement féminines y sont peintes comme des fugitives, improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir. La prison renvoie à l'enfermement des femmes par les hommes, c'est aussi ce que certaines femmes arabes s'imposent par respect de la tradition.

CHAPITRE DEUXIEME

METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Il s'agit à ce niveau d'élaborer la revue de littérature, la problématique, les objectifs et hypothèses et de définir les outils d'analyse.

2.1 Le point de la recherche sur le sujet

Nombreux sont les travaux (articles, mémoires, thèses) qui ont porté sur les œuvres d'Assia Djébar. Nous avons rangé les travaux que nous avons pu consulter en deux catégories : ceux qui mettent fondamentalement un accent sur les questions d'identité et de langue et ceux qui traitent de l'image de la femme, même si on peut retrouver des recherches à l'exemple de Fattah Adrar qui traite de la question du « genre » dans son étude intitulée *Vaste est la prison d'Assia Djébar : Du genre biologique au genre littéraire*⁹. Le véritable problème soulevé par le sujet est la non-conformité de l'œuvre avec l'horizon d'attente générique. Le chercheur y démontre que le roman ne répond pas aux normes qui régissent le genre romanesque, car on ressent chez l'auteure un besoin d'écrire pour satisfaire un « besoin ». L'horizon d'attente d'après donc le chercheur se trouve brisé. Ensuite, des mémoires, études et articles portant sur les questions d'engagement que nous avons recensés : *Assia Djébar : la réfugiée linguistique* par Armelle Datin et Isabelle Collombat¹⁰ ; *Assia Djébar : l'écriture ou la recherche de l'identité* par Marina Mancinelli¹¹ ; *D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire : Assia Djébar* par Michèle Vialet et Carla

9 - Fattah Adrar, *Vaste est la prison d'Assia Djébar : du genre biologique au genre littéraire*, Université de Béjaïa, paru dans *Synergies Algérie* n°5, 2009,9p.

10 - Armelle Datin et Isabelle Collombat, *Assia Djébar ; la réfugiée linguistique*, article paru dans *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°92, 2003.

11 - Marina Mancinelli, *Assia Djébar : l'écriture ou la recherche de l'identité*, 2001,6p.

Calargé¹²; *L'écriture d'Assia Djébar : un exemple de littérature maghrébine d'expression française comme double traduction* par Fatma-Zohra Ferchouli-Kouchkar¹³; *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar* par Roswitha Geys¹⁴. D'une façon générale, ces travaux, abordent chacun à sa manière, la question d'une identité hybride. L'auteur utilise le français pour dire une « urgence ». Toutefois, la langue française ne lui permet pas de traduire et d'exprimer de manière complète et juste ce qu'elle ressent. Le recours à sa langue maternelle devient alors une nécessité. Ainsi, des interférences linguistiques se font présentes dans ses textes pour briser la langue du colon qui sert, dans le même temps, d'intermédiaire.

Quant à la seconde catégorie de recherches, quelques sujets ont été également recensés à ce niveau. Le premier *L'histoire au féminin selon Assia Djébar : A travers une analyse sémiotique de Loin de Médine* par Fatima Zohra Chiali¹⁵. En s'appuyant sur l'analyse sémiotique, la chercheuse met un accent sur l'acte d'écrire chez Djébar qui met en évidence dans l'œuvre étudiée l'idéologie dominante des hommes, une idéologie qui sera réhabilitée par la voix des femmes. Une autre étude sur l'écrivain s'intitule : *Assia Djébar et l'écriture-parole*¹⁶. L'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar restaure la parole muette des ancêtres, elle déploie les émois de la conscience féminine et en même temps est investie d'une plus large dimension : l'écriture est dénonciatrice de la souffrance de la femme. Djébar montre un souci permanent pour les questions d'écriture et

12 - Michèle Vialet et Carla Carlagé, *D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire : Assia Djébar*, paru dans *Cincinnati Romance Review* 31 (2011), 8p.

13 - Fatma-Zohra Ferchouli-Kouchkar, *L'écriture d'Assia Djébar : Un exemple de littérature maghrébine d'expression française comme double traduction*, Université d'Alger 2, 9p.

14 - Roswitha Geys, *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, Universität Wien, 2006, 401p.

15 - Fatima Chiali, *L'histoire au féminin selon Assia Djébar : A travers une analyse sémiotique de Loin de médine*, Université d'Oran, Algérie, chercheur au laboratoire Laseldi, Besançon chialifz@yahoo.fr lalaoui fz@netcourrier.com, 21p.

16 - Antonin Pagan Lopes, *Assia Djébar et l'écriture-parole*, Universidad Murcia, Departamento de Filología Francesa, 2003, 15p.

d'oralité. L'auteure explore la langue du corps voilé dont la voix échappe à l'enfermement. L'écriture tisse un lien profond avec la femme, la voix et le corps. En ressuscitant la voix muette des aïeules, elle revendique l'oralité, espace féminin de résistance au pouvoir masculin. Le travail a porté sur les œuvres : *Les Alouettes naïves* (1980) ; *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'amour, la fantasia* (1985) ; *Vaste est la prison* (1995) par Antonin Pagan Lopez. En 2011, une thèse de Fatima Zohra publiée mais dont nous n'avons que le condensé, est titrée *L'écriture d'Assia Djébar, une traduction de la parole féminine*¹⁷. En effet, le chercheur part du constat selon lequel l'écriture de Djébar résulte d'une traduction double (arabe, berbère) et, s'appuyant sur les outils d'approche énonciative et de théorie du sens, elle démontre que l'écriture de Djébar n'est que restitution de la parole qui a un impact sur la langue.

Dans une autre étude réalisée sur l'écrivain en 2003 : *Assia Djébar le corps invisible: voir sans être vue* portant sur les œuvres : *Les nuits de Strasbourg*, *Vaste est la prison* et *L'amour, la fantasia*¹⁸. Le chercheur y démontre qu'Assia Djébar revendique dans ces trois œuvres un espace d'expression du désir au féminin. L'auteur y analyse globalement les difficultés, les interrogations et les stratégies de résistance élaborées par des femmes représentant différentes facettes de la femme algérienne dévoilée. Cette femme algérienne emblématique part en quête de son propre être et de ses propres désirs et avance dans l'espace public masculin.

Visiblement, on se rend compte que, des différents travaux de recherches et autres études évoqués, plusieurs traitent des rapports de l'auteur avec la langue française et sa langue maternelle en soulevant les questions d'identité. Au niveau des sujets relatifs à la figuration de la femme chez Djébar, on

17 - Fatma-Zohra Ferchouli-Kouchkar, *L'écriture d'Assia Djébar, une traduction de la parole féminine*, Paris 8, Université Vincennes-Saint-Denis, 2011.

18 - Anna Rocca, *Assia Djébar le corps invisible : voir sans être vue*, University of Oregon, 2003, 266p.

retrouve des sujets qui mettent en évidence une problématique identique à la nôtre ; seulement que la formulation des « intitulés » de ces sujets ainsi que la démarche méthodologique employée diffèrent à des niveaux donnés des nôtres. De plus, jusque-là, nous n'avons pas dénombré des travaux portant spécifiquement sur les œuvres du corpus choisies. Même s'il ne faut pas perdre de vue qu'ils nous seront néanmoins utiles dans le cadre de notre mémoire, il faut souligner ici que le travail tente de voir au mieux l'image de la femme dans ces deux œuvres et de mettre en relief la fonction que les énoncés assurent au point de vue de l'écriture et de la thématique. L'intérêt de ce travail réside de ce fait dans la démarche méthodologique que nous empruntons.

2.2 Problématique

L'entrée des femmes maghrébines dans le domaine de la littérature a connu un retard comparativement à celle des hommes. Il était ainsi difficile de voir les femmes du Maghreb très tôt s'exercer à l'écriture, car les rôles auxquels la société traditionnelle les conviait ne pouvaient leur permettre d'être écrivaines. Il a donc fallu attendre un moment pour voir ces femmes s'initier à l'écriture. On notait alors, pour la plupart des cas, une certaine timidité dans leur prise de parole. Plusieurs thèmes étaient développés, mais sans véritable consistance. Il faut attendre un moment pour constater chez elles une progression au niveau du traitement de certaines thématiques, comme la figure de la femme. Jean Déjeux, évoquant la littérature féminine de la Tunisie dans son travail sur la littérature féminine au Maghreb, souligne que « *plusieurs romans sont insignifiants ou laissent beaucoup à désirer sur un plan ou un autre* »¹⁹ Dorénavant, la femme maghrébine n'est plus vue sous l'angle de celle qui ne doit pas se laisser influencer par l'Occident, mais celle qui doit être libre.

19- Lire à cet effet Jean Déjeux, « La littérature féminine de langue française au Maghreb ». Extrait de la revue *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'harmattan et Université Paris 13, n°10, 1990. Consulté le 02/03/15.

Les écrivaines deviennent alors plus audacieuses dans la dénonciation de la condition sociale des femmes. Leurs fictions se déploient dans une « écriture du moi », une véritable maturité dans l'écriture naît chez elles en particulier chez Assia Djébar. Ce changement de regard de ces écrivaines induit des transformations dans leur pratique romanesque.

Avec Assia Djébar, on note une liberté de ton à la fois très significative et parfois agressive : des descriptions de cadres où la femme est autonome, la chute des tabous et des stéréotypes liés au statut de la femme. Ces postures indiquent une nouvelle représentation de la femme. Le récit dans les deux romans choisis est par endroits homodiégétique et présente une écriture qui se signale par une pluralité de voix qui s'unifient, affichant des discours féministes. L'écriture est ironie, combat. De ce fait, il serait intéressant, de confronter les deux romans, *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*, afin de voir la manifestation de cette écriture à travers le thème du féminisme. C'est ce qui nous amène à intituler notre sujet comme suit : « Poétique féministe dans *Ombre sultane* et *Vaste est la prison* d'Assia Djébar ». Notre travail est donc consacré à l'étude du féminisme chez Assia Djébar, précisément dans deux de ses romans. Plusieurs raisons motivent notre délimitation. Assia Djébar est l'auteur de plusieurs œuvres de différents genres. Nous avons préféré travailler sur ses romans, parce que nous avons trouvé intéressantes les thématiques qu'elle y aborde. En outre, les deux œuvres choisies ont retenu notre attention à travers le thème de "l'émancipation de la femme" qu'affichent les récits. Nous avons trouvé que ces deux romans se ressemblent sur le plan de la thématique et entretiennent des techniques d'énonciation assez commune telles que les phénomènes d'anachronie, de discours bivocal, plurivocal. On note une certaine récurrence des thèmes portant sur la figuration de la femme dans ces deux œuvres et des discours qui présentent parfois les mêmes architectures. C'est donc la curiosité que suscite en nous le constat fait au niveau de la thématique et de la construction interne

des discours, qui nous amène à nous intéresser à l'étude du féminisme dans *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*.

Ainsi, nous pourrions étudier la manifestation du féminisme dans l'univers diégétique des deux romans, les comparer et voir si les huit ans d'écart qui existent entre leur parution ont fait ou non évolué la thématique. En quoi alors l'écriture d'Assia Djébar dans les deux romans fait-elle appel à un discours féministe ? Quels sont les différents procédés utilisés par l'auteur au niveau des récits qui affichent ce type de discours ? Sur le plan de la forme et du fond, quel type de féminisme défend l'auteure et à quelles conclusions invite-t-il ?

2.3 Objectifs et hypothèses de l'étude

L'objectif général de cette étude est de démontrer, par le thème du féminisme, la particularité de l'écriture djébarienne en confrontant les deux romans. Il s'agira de montrer que le discours dans les œuvres est fondé sur un féminisme qui exprime la révolte des femmes contre l'abus de pouvoir des hommes. Ainsi, nous nous attèlerons à analyser les niveaux énonciatifs empreints de féminisme. Ensuite, nous verrons les différentes fonctions qu'assument ces énoncés tant au niveau du discours qu'au niveau de la thématique. A cet égard, nos objets spécifiques sont :

- décrire, analyser et interpréter le processus créatif mis en jeu dans ces deux romans ;

- évaluer les procédés stylistiques dans le renouvellement thématique et esthétique chez Assia Djébar afin de montrer les rapports qu'elle entretient avec l'idéologie féministe.

Quant à notre hypothèse générale, elle part du principe qu'à partir d'un moment donné, les thématiques qu'aborde le roman féminin au Maghreb, notamment celles traitant de la condition sociale de la femme, ont connu une évolution. Chez Assia Djebar, cela se ressent à travers les personnages fictifs féminins qu'elle crée et les rôles qu'elle leur assigne. Il est à noter dans le traitement du thème dans les romans choisis, une liberté de ton qui affiche chez l'auteur un combat aux côtés de la gent féminine pour la défense de ses valeurs et des droits. Sur le plan esthétique, on constate parfois un mélange des genres. Ce postulat de base fonde les hypothèses spécifiques suivantes :

- Le choix en majorité des personnages féminins et principalement de la narratrice avide de liberté indique un engagement chez l'auteur ;
- Cet engagement relève chez l'auteur un combat pour la liberté et l'égalité entre l'homme et la femme.

Les objectifs et hypothèses ci-dessus définis nous permettront d'aboutir aux conclusions selon lesquelles le discours féministe que prône Assia Djebar combat l'enfermement des femmes, leur claustration et l'abus du pouvoir masculin.

2.4 Méthodologie

Pour atteindre les différents objectifs, nous nous appuyerons fondamentalement sur l'outil d'analyse qu'est l'Analyse du discours. Nous concevons l'Analyse du discours telle que définie dans le premier numéro de la revue *Argumentation et Analyse du discours* de Ruth Amossy et Roselyne

Koren, intitulé *L'Analyse du discours au prisme de l'argumentation*²⁰. Ce numéro se place sous l'égide du *Dictionnaire d'Analyse du Discours* (2002) coordonné par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau. L'étude de l'utilisation concrète du langage y est conçue comme l'analyse d'un dispositif d'énonciation au sein duquel organisation textuelle et situation de communication sont intrinsèquement liées. Elle permet de concevoir la parole, envisagée comme action et interaction, dans son rapport constitutif à l'interdiscours.

Dans cette étude, il s'agira surtout pour nous, en partant de l'énonciation, d'analyser et d'interpréter le discours que nous avons au sein du corpus en nous focalisant sur le fonctionnement des unités discursives. Pour y parvenir, nous nous appuierons, d'une part, sur l'approche énonciative d'Emile Benveniste qui associe pronoms personnels, formes verbales, déictiques spatiaux et temporels, modalisateurs à l'acte d'énonciation ; d'autre part, nous ferons appel à la théorie « dialogisme et de plurilinguisme de Bakhtine ». Il faut noter que la notion de plurilinguisme intègre celle de polyphonie. Jacques Bres et Laurence Rosier dans leur étude sur "Dialogisme et Polyphonie" conçoivent ces deux notions comme suit :

« On peut dire que le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique humaine. Au niveau langagier, il consiste en l'orientation de tout discours vers d'autres discours et ce doublement : le discours ne peut pas ne pas rencontrer les autres discours qui, avant lui, se sont saisis du même objet [...] les mots sont d'autre part toujours habités des sens de ces autres discours, avec lesquels également l'interaction est incontournable. Cette double orientation se manifeste sous forme d'échos, de résonances, d'harmoniques : d'une pluralité de voix, qui feuillètent tout discours depuis sa macrostructure jusqu'à sa microstructure. Quant à la polyphonie, il nous semble qu'on puisse avancer que Bakhtine la conçoit comme l'utilisation artistique – notamment romanesque – du dialogisme de l'énoncé quotidien qui conçoit que tout

20 -Cnf l'article : Ruth Amossy et Roselyne Koren, *Argumentation et Analyse du Discours* (l'Analyse du discours au prisme de l'Argumentation), 2008, <http://aad.revues.org/184>. Consulté le 14/04/12.

discours, quelle qu'en soit la nature, se présente comme une reprise-modification, consciente ou pas, de discours antérieurs. »²¹

On peut donc comprendre que tout discours, quelle que soit sa nature, se présente comme une reprise-modification, consciente ou non, de discours antérieurs traduisant d'une manière ou d'une autre le discours d'autrui dans un autre. C'est ce que nous essayerons de voir dans l'analyse des discours dans les deux romans.

21- Jacques Bres & Laurence Rosier, *Polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones*, pp.439-440. Cnf <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads>, consulté le 30/10/15.

DEUXIEME PARTIE :

DU DISCOURS FICTIONNEL AU DISCOURS FEMINISTE

Nous étudierons dans cette partie la scénographie du féminisme respectivement dans les deux œuvres pour ensuite proposer une analyse comparative.

CHAPITRE PREMIER

ETUDE DU FEMINISME DANS *OMBRE SULTANE*

Il s'agit de voir à ce niveau le fonctionnement du féminisme dans le premier roman du corpus.

1.1 Hajila, image de la femme séquestrée

En nous appuyant sur l'idéologie qui considère le féminisme comme la révolte contre l'abus du pouvoir masculin qui enchaîne la femme et qui l'empêche de s'ouvrir au monde extérieur, nous recevons le projet esthétique des deux romans d'Assia Djébar sous le prisme d'un discours féministe. Le contexte social d'émission des énoncés et les discours témoignent bien ces postures de l'auteur. Il est ainsi important de voir le fonctionnement du discours dans ces œuvres et sous quels angles on peut les interpréter. Pour s'en convaincre, il nous faut voir l'énoncé dans *Ombre sultane*. Le récit, réparti en trois parties, est construit dans une relation de parallélisme où la narratrice principale Isma prend tour à tour la parole pour se représenter, représenter sa coépouse Hajila et, en même temps, traduire la voix d'autres personnages féminins à travers un ensemble de micros-récits polyphoniques²². L'univers diégétique présente dans un chevauchement le récit d'Isma autonome, et les récits de Hajila et d'autres femmes "sous le regard critique de la narratrice" qui fait ressortir le procès de l'homme. A preuve, l'énoncé dans la première partie intitulée « Toute femme s'appelle blessure » affiche des positions féministes. Déjà dans ce qu'on peut appeler le premier chapitre, consacré à la présentation de Hajila, nous pouvons lire ce qui suit au sujet de son mari :

22 -La polyphonie est une notion complexe qui renvoie à Bakhtine. De manière générale, on pourrait la résumer dans le domaine de la littérature, comme étant la volonté de montrer que la littérature est, avant tout un réseau interactif constitué d'une pluralité de voix et de consciences plus ou moins indépendantes et cela dès l'acte créateur, mais aussi dans le texte et dans la réception de l'œuvre.

« Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l'acte de sortir, sortir ! Le complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde, vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée !... »²³

Le discours tenu ici, non par Hajila elle-même, mais par la narratrice à travers la présence du pronom personnel « vous », présente d'une part, la figuration du mari dans une perspective de considération et d'admiration dans «*Vous qui surgissez au soleil !* », «*vous les bienheureux !* », «*l'étincellement de la lumière* ». L'homme apparaît ici comme celui que le monde accueille et qu'on envie tel que le stipulent «*soleil, étincellement, lumière* », un ensemble couronné par «*bienheureux* ». D'autre part, derrière ce discours de prestige, s'affiche une certaine critique. Hajila nous est d'abord présentée comme ménagère : «*La porte de l'ascenseur claque sur le palier ; les enfants sont sortis pour aller à l'école. Tu plies la nappe, tu essuies le bois clair de la table ; tu poses le chiffon humide, tu regardes tes mains vides, tes mains de ménagère active.* »²⁴ Puis elle saute presque de joie une fois que le mari désigné dans le roman sous le vocable de « l'homme » est sorti de la maison : «*Plus personne dans la pièce : « il » s'est éloigné. Ses souliers crissent régulièrement sur les dalles. « Il » tousse ; « il » ouvre des portes ; « il » est parti. [...] « Il » est vraiment sorti. Louange à Dieu et à son prophète ! Un silence doux s'effiloche.* »²⁵

L'insistance ici sur le pronom personnel « il » et les détails liés au mouvement de « sortir » de l'homme soulignent le soulagement que ressent le personnage de Hajila en l'absence de son mari ; soulagement qui sera appuyé par le mot «*Louange* », qu'on peut percevoir en signe de remerciement, et

23-A. Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., pp. 17-18.

24-Idem, p. 15.

25- Idem, p. 17.

l'adjectif qualificatif « *doux* » qui permet d'évaluer la quiétude intérieure qui règne juste après le départ de l'homme. On s'aperçoit donc que c'est par référence ironique que le pronom personnel « *vous* » désignant le mari de Hajila et « le mâle » en général est utilisé pour apprécier la vie heureuse du mari et pour souligner celle marginalisée de la femme.

Hajila représente dans le roman le prototype de femme qui accepte sans réaction la loi de l'homme et celle de la tradition. Dans ce récit qui nous est livré par Isma, on remarque que l'homme la frappe sous prétexte qu'elle serait sortie sans son autorisation :

« Il a frappé au mot « nue ». Il a continué en répétant ce mot, comme s'il le connaissait [...] il te frappe au visage, tu n'esquives pas le coup. Il prend une bouteille vide, il la brise sur le revers de l'évier, il gronde en écoutant sa grandiloquence : - je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu'on ne te voie pas ! Quand son bras lève la bouteille brisée, invoquant le Prophète, tu te protèges les yeux ; il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille et l'homme demeure bras tendu, à fixer le sang »²⁶.

L'énonciation présente l'homme comme « être » violent, lui qui a tous les droits et la femme qui doit se taire et accepter. Cette violence fait ressortir les images de la possession, et de la victimisation. L'homme, lui, a le droit de faire de la femme sa possession, et celle-ci en victime offerte, subit. Pour Hajila, il ne reste plus qu'à invoquer alors le Prophète pour qu'il vienne à son secours : « *Ton corps tremble spasmodiquement, comme si une horlogerie secrète s'affolait en lui, extérieur à toi ; cependant tu marmonnes : - Le Prophète, le doux Prophète me protégera !... Echo intérieur...* »²⁷, et l'accent de Touma qui conseille aux autres femmes d'« *invoquer le Prophète qui a condamné sans recours la force des mâles* », quand les hommes les frappent. Un peu plus loin,

26 -Idem, p .130.

27 -Idem, p. 131.

Isma reprend la parole comme pour souligner cette condition et dit dans un ton ironique :

« Maugréant des malédictions, l'homme se redresse ; il t'ordonne d'essuyer le sang et d'aller te cacher. Tu ne bouges pas, femme statufiée à l'ouïe vivante. Lui s'empresse de dissimuler ce qu'il juge « traces de méfaits », les bouteilles. Un homme ivre a le droit de dériver, mais une femme qui va « nue », sans que son maître le sache, quel châtement les transmetteurs de la Loi révélée, non écrite, lui réserveront-ils ? »²⁸

Ce passage s'achève sur un discours à forte teneur subjective, car indiquant la position de la narratrice, qui par raillerie déplore une situation. Comme on le constate, en ironisant la situation de la femme à travers le personnage de Hajila, c'est une interpellation, un appel que fait la narratrice, une incitation à la réaction comme l'indique l'interrogation utilisée dans le passage. Ainsi, plus tard, Hajila, qui a tout accepté jusque-là, réagit. Elle décide de sortir sans autorisation de « l'homme », par vengeance contre la faute pour laquelle « l'homme l'avait punie ». La jeune femme sort donc bravant la réaction de son mari et le regard des autres :

« Je t'ai vue alors te précipiter ; dégringoler un escalier large, au marbre imposant, qui surplombe un second boulevard. J'ai compris que tu marchais en hallucinée. Je n'ai pas pressé le pas ; j'ai aperçu toutefois ton visage, tourné une seconde à gauche, puis à droite. Des enfants qui jouaient avec distraction, comme des figurants, te dévisagèrent, toi, l'illuminée ! »²⁹

Avoir le courage de sortir devient ici un acte libérateur. Hajila n'a plus peur donc d'être "dévisagée " car de cette sortie vient le rayonnement : 'l'illuminée'. Et la mort vient mettre fin à sa vie en la rendant donc plus héroïque :

« Tu as traversé en diagonale quand une voiture noire, pleine d'occupants rieurs ou grimaçants, te heurte, quand des voix jaillissent dans un désordre, puis des klaxons, puis...[...] Deux hommes, devant moi, soulèvent le corps lentement ; un troisième, à

28-Idem, p. 133.

29- Idem, p. 225.

*mon côté, un vieillard, me semble-t-il, hoquette : -Le salut sur elle, ô Mohammed !...
Moi, j'ai regardé ton visage pâle... »³⁰*

On ne la verra plus apparaître dans le roman, son rôle à elle s'achève sur cette fin victorieuse, parce qu'elle aurait réussi pour une première fois à sortir sans craindre l'homme. On peut donc comprendre que cette volonté manifestée exprime une révolte, une envie de s'octroyer la liberté, de comprendre qu'il fallait arracher cette liberté.

1.2 Isma comme figure féministe représentative

Isma apparaît dans le roman comme celle qui s'incruste dans les récits des autres femmes, les révèle et les analyse. Il serait ici judicieux de voir ces récits mais surtout d'analyser le discours de la narratrice. Il s'agira de voir donc comment le fond et la forme de son discours concourent à mettre en évidence la question du féminisme.

L'œuvre nous est livrée dans ces premières pages à travers un parallélisme qui nous révèle deux vies : celle d'Isma et celle de Hajila. Pendant que le récit de Hajila inspire la « tristesse », celui de la narratrice alors dans un « ailleurs » affiche le contraire. Déjà on peut lire :

« Mordre dans une pomme, fredonner en dégringolant des escaliers, traverser imprudemment une avenue, un chauffeur de taxi, à Paris-pourquoi pas à Paris !-siffle de me retrouver belle, le café brûle ma gorge quand je rêve assise aux terrasses des brasseries, le ruban des voitures s'interrompt, repart en un crissement mouillé, tandis que je me mets à parler de tout... »³¹

Puis un peu plus loin :

30 -Idem, p. 226.

31 - Idem, pp. 21-22.

« Je me souviens, oh oui, je me souviens de tant d'années, un clin d'œil, une vie ! Je marche. Je marche. Je me souviens de l'écoulement des jours, de leur succession en chute ou en envol, sans musique, la musique scintille dans nos regards ; nos mains se tendent et le couple s'enlace. »³²

Isma, dans une vie complètement différente de celle de Hajila, se rappelle ici ses fantasmes, ses moments agréables. Le récit nous sera ainsi dévoilé dans ce chauvement qui révèle « l'ailleurs » avec Isma et le Maghreb avec Hajila. On sent ici que, dans cet « ailleurs » qui se révèle être la France, la narratrice se plaît bien ; elle qui a le même mari que Hajila et qui l'a quitté. Ce qu'indiquent les verbes « *mordre, traverser, siffloter, scintiller, marcher, se souvenir, rêver* » qui, dans leur ensemble permettent d'évaluer la quiétude de la narratrice. Le récit ici est homodiégétique, vu la présence du « je » racontant. Par ailleurs, La présence du discours de la narratrice à travers le discours des autres femmes brouille les voix. Abordant la notion de « polysystème », *Le dictionnaire du littéraire* nous apprend qu'elle « désigne un ensemble complexe, cohérent et structuré comme un tout, de systèmes autonomes, hétérogènes et au développement parallèle, mais interdépendants. »³³. Nous percevons bien cela ici quand Isma étend « sa caméra » pour filmer « ce qui se passe ». Ainsi, à propos de la première nuit intime que passent Hajila et l'homme, voici comment l'énoncé nous est livré en partie :

« -Viens ! chuchote l'homme éclairé par une lampe posée bas et qui se reflète dans ses yeux. [...]. Il s'est levé, il te tire par les épaules ; son geste, démultiplié par le halo de la lampe, se prolonge vers les quatre coins de la chambre, comme dans un rêve. Tu serres les dents. Le viol, est-ce le viol ? Les gens affirment qu'il est ton époux, la mère dit « ton maître, ton seigneur »...Toi, tu t'es battue dans le lit en te découvrant une vigueur insoupçonnée. Sa poitrine t'écrase. [...]- C'est bien !... Tu ne veux pas, mais c'est bien ! Il te mordille le lobe de l'oreille, la base du cou ; il hale ton torse, tire en arrière ta tête [...]- N'aie pas peur, petite ! -Il égrène des mots incompréhensibles. »³⁴

32 -Idem, p. 22.

33-Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2010, p. 593.

34-A. Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., pp. 89-90.

On perçoit dans ce passage que le rapport sexuel semble être consommé ici par la femme, comme un viol, où l'homme règne là encore en maître. On s'en rend d'ailleurs compte dans l'usage que le scripteur fait des pronoms « tu » et « il » qui renvoient respectivement à Hajila et à son mari : « l'homme ». Toute l'autorité, tout le pouvoir de l'homme ainsi que le caractère subissant et soumis de la femme se démontrent bien à travers les séquences phrastiques : « *Le viol, est-ce le viol ?* » murmuré par Hajila intérieurement et « *ton maître, ton seigneur* ». Plus loin, on lit :

« Le phallus demeure, la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défense. Tu ne perçois qu'un gargouillis. Le mâle s'est détaché, tes jambes pendent, lamentables ; tu considères le flot de sang qui coule sur les draps, sur le matelas dénudé... L'homme a disparu dans la salle de bains. Revenu, il te jette une serviette ; elle gît sur tes jambes maculées. « Il voit mes jambes ! Il voit mon sang ! Il en a acheté le droit !... »³⁵

On comprend que le seul désir de l'homme est de satisfaire sa libido, n'en déplaît à la femme, considérée comme un objet acheté comme le suggère ce passage « *il en a acheté le droit* ». De plus, la narratrice ironise toujours quand elle se fait le subconscient de Hajila. Ainsi, on semble bien noter la critique d'Isma quand, après la nuit du « viol » subi par Hajila, celle-ci se pose un tas de questions et déduit par la suite que c'était un leurre lorsque les jeunes femmes mariées parlaient avec assez de plaisir de la « *première nuit* ». La narratrice en profite pour montrer la laideur de « l'homme » et devenir la voix de celles qui n'osent pas parler et qui, dans l'ombre, subissent :

« Le coït, est-ce vraiment cela, cette douleur de la chair, pour toute femme ? Aucune ne s'est révoltée ? Les autres esclavages ne suffisent-ils pas, les travaux de jour qui ne cessent pas, les maternités qui se succèdent ?... Toutes laissaient entendre, te semblait-il, que la vie de femme commençait comme une fête ? Une fête brève, que suivait certes la soumission aux inévitables tristesses !... »³⁶

35 -Idem, p. 91.

36 -Idem, pp. 97-98.

Plus loin elle appuie ces propos en soulignant que :

« Les autres filles parlaient de l'homme, de cette nuit, d'une autre ; elles décrivaient avec minutie l'attouchement, les caresses, les mots doux échangés (« quels mots doux ? » ironises-tu dans ta cuisine). Quelquefois, ajoutaient-elles, c'étaient même des mots français, sans doute ramenés par « eux » du bordel ! »³⁷

Dans le premier passage, la souffrance de la femme n'est visiblement pas liée uniquement aux travaux de ménage, mais s'étend jusque dans l'intimité. Dans cette auto-interrogation de Hajila, Isma se fait présente pour souligner voire corriger cette « anomalie » au sujet de la condition de la femme : « *Une fête brève, que suivait certes la soumission aux inévitables tristesses !...* » Dans cette séquence de phrase, la narratrice par ironie commente, interpelle. L'insistance sur le mot « *fête* » suivie de « *brève* » montre la joie si éphémère de la femme. Une joie qu'elle retrouve souvent le jour du mariage mais qui s'éteint aussitôt pour laisser place aux souffrances habituelles auxquelles on la convie. La ponctuation ici marquée par l'interrogation, l'exclamation et les points de suspension en dit long. L'exclamation vient rejeter et fustiger cette misérable et douloureuse condition. Ainsi, la narratrice déterminée vide de façon ascendante à travers les chapitres les problèmes de la femme.

Dans l'un de ces chapitres intitulé « **Patios** », Isma nous rapporte les propos des femmes lorsqu'elles se retrouvent entre elles. Comme une caméra cachée qui filme et qui livre le récit par endroits par procédé analeptique, la narratrice nous met en contact avec plusieurs histoires de femmes qu'elle surprenait aux patios, grand espace diégétique significatif, puisqu'étant le lieu de « décharge de ce que vivent ces femmes ». D'abord, ce sont les malheureux liens très étroits qu'on note au niveau des relations entre épouses, filles, époux, beau-père ; belle-mère, gendre... et qui ne dépendent pas souvent des femmes

37 -Idem, pp. 98-99.

qui doivent juste subir. Des conversations qui des années plus tard continuent de travailler la narratrice :

« Fillette, je traînais aux pieds de la brodeuse, je passais fils et ciseaux à la couturière. J'écoutais avec distraction : l'important était de laisser les échos se prolonger en moi des années durant, années de clausturation pour elles. Je vécus par la suite hors du harem : mon père veuf me mit en pension, mais je me sentais reliée à ces séquestrées indéfectiblement. Je le comprenais mal, mais peu avant ces réunions, et à l'intérieur des chambres, des phrases amères se dévidaient-confidence révoltée d'une mère, monologue d'une épouse rageuse après la sortie du maître, sanglots hululés de telle autre rivée à un matelas de douleur, soupirs d'une épouse stérile dont le mari a pris seconde femme »³⁸.

Les théories de l'analyse du discours signalent que le discours est appréhendé comme une activité langagière qui s'exerce dans une situation d'énonciation, s'intègre dans un genre et se réalise sur le mode de l'interaction. Il tente d'élaborer un appareil notionnel permettant de décrire le fonctionnement discursif au sens le plus large. C'est dire aussi que ce qui se dit et s'écrit autour et avant le discours n'est pas à négliger.

Ainsi, dans l'énoncé ci-dessus, on remarque qu'il est né sous le prisme d'autres discours qui, eux, représentent les discours tenus par les femmes évoquées par la narratrice. Comprendre donc les énoncés de la narratrice nécessite un recours à la situation de ces femmes et à « leur dire » qui sont en interaction avec l'énoncé d'Isma ; situation et dire qui fustigent les abus des hommes. Très tôt, la petite Isma s'efforce de comprendre la situation de ces femmes comme l'indiquent les énoncés. D'ailleurs, elle les désigne par le groupe adjectival « *ces séquestrées* ». Cela vient renforcer l'idée de souffrance de ces femmes car elles sont perçues comme des « prisonniers ». Ainsi, Isma s'écarte du lot à travers le démonstratif « *ces* ». En outre, elle semble avoir un rôle à jouer afin de pallier à cela parce qu'elle se sent liée à celles-ci à jamais par la présence de l'adverbe « *indéfectiblement* ». Ainsi, elle emmagasine leurs

38-Idem, p. 119.

propos qu'elle étudie. La suite du passage nous renseigne davantage sur les divers problèmes à travers un réseau de champ lexical de révolte et de désarroi : « *révoltée, rageuse, sanglots hululés, douleur, soupirs* ». Voici le commentaire de la narratrice à ce propos :

« Ce chœur de soumissions prêtes à la révolte, ces strophes de mots heurtés, lancés frontalement contre le sort, en somme la parole drapée du malheur restait reléguée, aussi voilée que le corps de chacune au-dehors. [...] elles se quêtent désespérément ? Le lieu n'est pas tout à fait clos, le patio ruisselle de lumière. [...] ces femmes essayaient-elles d'adoucir leur destin aride grâce au miel des gâteaux de semoule, au rituel des serviettes brodées [...] Diseuses au torse incliné, au visage fardé, une mèche de cheveux émergeant de dessous leur coiffe rayée... »³⁹

On retient à partir de ces deux énoncés que ces femmes séquestrées n'ont pas de voix pour se défendre de peur de subir le châtement du mâle. Des deux passages, on peut s'imaginer le type d'activité qu'elles mènent à travers le portrait physique qui inspire la souffrance, comme on l'observe dans « *torse incliné* », « *visage fardé* », « *coiffe rayée* ». Les qualificatifs « *incliné, fardé, rayée* » et les points de suspension qui activent la sensibilité du lecteur en le laissant deviner la suite, viennent persuader de ce que ces femmes ont pendant longtemps ployé sous le poids de leurs activités quotidiennes, surtout relatives aux travaux de ménage, auxquels leurs maris les ont contraintes et réduites par la loi du silence. Le patio est devenu donc le lieu de libération de ces révoltes longtemps enfouies. Et la narratrice un peu plus loin se moquera de cette supposée gloire masculine qui alourdit plus encore le malheur des femmes et les réduit à de simples « *Derra* » pour signifier « *blesures* » : « *Chaque épousée est assurée d'un nombre de nuits conjugales égal à l'autre, aux autres coépouses. Dérisoire consolation !... Et l'homme sans lieu se transporte chaque nuit de couche en couche, ce chassé-croisé rythmant sa vie de mâle, de vingt ans à soixante-dix.* »⁴⁰

39 - Idem, pp. 119-120.

40-Idem, pp. 134-135.

Toujours dans ce même registre, on enregistre d'autres femmes qui se plaignent de la même situation. Là, le discours se fait frappant, touchant et révoltant :

« - Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses ! Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture-la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer-, jambes dénudées face au ciel ! »⁴¹

Et pour preuve, Isma elle-même a été touchée par ce discours pathétique. Les tenants de l'analyse du discours, en exposant le fonctionnement de cet outil fondamental dans le champ de la littérature, expliquent qu'on ne peut accéder au vrai discours que, lorsque certaines conditions d'émission de l'énoncé sont réunies. Parmi celles-ci, figure en bonne place le contexte d'émission du discours. On ne peut donc vouloir comprendre un texte en l'éloignant de ce qui l'a fait naître. Ainsi, aucun élément syntagmatique ne doit être délaissé. Lorsqu'on prend appui sur ces fondements, on peut s'apercevoir que chacun des mots de ce passage est très significatif. En effet, même si ces femmes ne parviennent pas à s'extérioriser, il y en a qui d'entre toutes, parviennent à se dégager, même si le contexte de cette libération est révélé en absence du mâle. Les mots semblent pleuvoir en gradation ascendante, et laissent deviner non seulement un affaissement mais aussi un véritable courage qui se cache derrière cette fureur verbale, cette révolte. Deux types de travail qu'exercent ces femmes sont essentiels à dégager de ce passage : d'abord, faire le ménage et, ensuite, satisfaire « la libido » de l'homme. Déjà dans la première séquence, c'est le premier type de travail qui est révélé à travers un ensemble d'indicateurs de temps à savoir : « matin », « midi », « soir ». Ils sont appuyés par l'adjectif indéfini « chaque » qui détermine la fréquence en soulignant la monotonie de ces travaux de ménage auxquels elles sont contraintes et leur durée illimitée.

41-Idem, p. 149.

Ensuite, comme si cela ne suffisait pas, la plainte se poursuit pour cette fois-ci montrer la libido du mâle à obligatoirement satisfaire. Et celle qui se plaint dans ce passage semble révéler la monstruosité de l'acte par : « *il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture-la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer-, jambes dénudées face au ciel !* » Les points d'interrogation et d'exclamation indiquent mieux la rage de la femme. Cette conversation surprise par la narratrice Isma lui restera gravée dans la mémoire même deux décennies après. Il y a lieu alors de combattre pour sortir et faire sortir de cette situation déplorable. Ainsi, Isma décide à l'opposé de ces nombreuses femmes de quitter son homme pour ne pas souffrir toute une vie, toute sa vie. En évoquant sa situation et celle des autres, elle permet au lecteur de comprendre qu'elle est la bouche de celles qui n'en ont pas pour s'exprimer librement, pour se défendre puisque le poids du voile les en empêche. S'adressant à Hajila comme on le voit tout au long du récit, Isma avance :

« Comme toi, j'ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j'ai affronté cinquante chefs d'accusation ! je m'imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J'ajoutais des propos que je croyais provocateurs ! Vertige de la parole développant ses rets dans l'espace, face à la folie monotone du mâle !... De tout temps les aïeules ont voulu nous apprendre à étouffer en nous le verbe. « Se taire, recommandaient-elles, ne jamais avouer »⁴².

Si Isma éprouve le besoin de rappeler l'enseignement des aïeules qui interdisait aux femmes de brandir le moindre propos quand il s'agit de l'homme, c'est dire donc qu'elle a compris qu'il fallait dorénavant rompre avec le silence. Isma brouille les voix et parvient à établir un éthos. Ses propos projettent une image d'elle différente de celle qu'on voit chez Hajila et les autres femmes. Pour l'histoire, elle a quitté son « homme » parce qu'elle a décidé de mettre fin à cette souffrance. Mieux, elle prend la décision de prendre la garde de sa fille Mériem. Ayant donc participé d'une manière ou d'une autre à la

42-Idem, p. 128.

« vie » de ces séquestrées, elle comprit très tôt ce qu'elle avait à faire. Elle représente alors la voix de ces femmes et donne l'impression de s'adresser à l'actant pluriel femme à travers le personnage de Hajila. On peut encore l'entendre ainsi lorsqu'elle fustige ce privilège injuste qu'on accorde à l'homme :

« J'avais ricané bien plus tard : « Les hommes sont-ils jamais nus ? Hélas ! Peurs de la tribu, angoisses que les mères frustrées vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tout vous est lien, bandelettes et carcan !... Montre-moi un homme vraiment nu sur cette terre, alors je te quitterai pour cet homme ! J'ai fait mieux, je l'ai quitté pour moi-même. Je l'avais nargué [...] j'avais triomphé [...] J'avais ironisé... »⁴³

Comme on peut s'en apercevoir, la narratrice brandit déjà ici le trophée de la victoire, celle obtenue sur la domination du pouvoir masculin. Dans un ton vraiment moqueur, nul besoin de démentir que la narratrice déplore ce triste sort infligé à ces femmes, qui se résignent à leur condition pour la plupart. Elles acceptent la souffrance, la douleur. L'insistance sur le pronom personnel « je » stipule toujours cette victoire qui apparaît telle une lumière qu'Isma a pu s'arracher. Alors elle amplifie son discours plus tard dans l'avant-dernier chapitre ; elle semble savourer cette liberté lorsqu'elle parle des femmes qui ont le courage de sortir malgré l'emprise de « l'homme » :

« [...] je perçois dans la passagère le passage : de l'ombre au soleil, du silence au mot, de la nuit au nu de la vérité. Le premier pas qui pointe fait jaillir à la fois la silhouette et l'espérance. Ô œil de la nuit, ô voix de la cantatrice frigide qui susurre, j'invente, en un éclair d'image ou en un mot même étranger, l'instant de la liberté ! »⁴⁴

43-Idem, pp. 130-131.

44-Idem, p. 224.

CHAPITRE DEUXIEME

DE L'ETUDE DU FEMINSME DANS *VASTE EST LA PRISON* A UNE ANALYSE COMPARATIVE

Ce chapitre prend en compte non seulement le fonctionnement du féminisme dans le deuxième roman mais procède aussi à l'étude comparative des deux romans.

2.1 *Vaste est la prison* : une écriture qui combat

Dans ce roman, la question du malaise féminin est aussi soulevée. Le récit nous livrant la vie de la narratrice presque en détails est ici, à dominante homodiégétique car centré sur le « je » narrateur. Comme dans *Ombre sultane*, plusieurs figures féminines apparaissent dans le récit. Dans la troisième partie intitulée « *Un silencieux désir* », on y retrouve la vie de plusieurs femmes que la narratrice analyse minutieusement. Ainsi, on pourrait lire l'histoire de plusieurs d'entre elles toujours cloîtrées dans ce destin qui est le leur. A preuve, dans cette partie, Isma donne la parole à sa tante Lalla qui, par procédé analeptique, rapporte les diverses situations des femmes. Evoquant le mariage de l'arrière grand-mère de la narratrice, Lalla souligne les circonstances malheureuses de ce mariage forcé. Agée seulement de quatorze ans, l'adolescente Fatima est mariée au vieux nommé Soliman, un septuagénaire. L'histoire pathétique de cette jeune fille que rapporte la tante montre que la femme n'a de décision que par l'autorisation de « l'homme » qui décide de son sort. C'est d'ailleurs ce que confirme Lalla lorsqu'elle se prononce sur le sujet :

« Hélas, où se trouve notre droit, les analphabètes et les instruites, toutes, nous, les femmes, aujourd'hui comme hier ? » Isma renchérit cela par un tas de questions qu'elle se pose : « Pourquoi, ai-je songé tout en rêvant encore à la grand-mère, la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères, laisse

dans l'ombre... les véritables drames, les défaillances, la chute d'une femme ? Comme si cela était trop, sapait la racine même de la force et l'espoir, de l'avenir ! Trop... »⁴⁵

Comme on le constate, le mal être se fait également remarquer. Dans le premier passage, Lalla semble exprimer le désespoir, l'impuissance féminine et finalement, se résigne. C'est ce à quoi nous invitent l'interjection « Hélas » qui exprime ici, au-delà de tout, la commisération, et le pronom personnel « nous » renvoyant à toutes les femmes, toutes catégories confondues. Aucune donc ne semble être épargnée de la loi des hommes, eux qui doivent toujours décider à la place de la femme. Dans le deuxième discours, on remarque qu'elle se pose à elle-même certaines questions. Un ensemble de questions qui fait resurgir le mal. L'adverbe « inlassablement » vient confirmer la mainmise des hommes sur la vie des femmes, car c'est malheureux lorsque par puissance et droit on contraint une petite fille à être « la femme » de celui qui pourrait être son grand-père. Et, comme il en avait le droit aussi : « *Il avait contraint sa première femme à être présente à cette noce ; à assurer les repas, le bon accueil des invitées, l'ordonnancement de la fête ... il l'obligea surtout (cruauté trouble et étrange de l'époux), à contempler la mariée* »⁴⁶

Là aussi, ressort la barbarie de l'homme. Une barbarie qu'il exerce car rassuré de son pouvoir. Le verbe « contraindre » qui stipule que Soliman a obligé sa première femme à participer à cette cérémonie le démontre mieux. Dans ce récit bivocal⁴⁷, puisqu'on semble entendre derrière les divers

45 -Idem, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 212.

46 - Idem, p. 213.

47 -Bakhtine soulignant la notion de polylinguisme qui englobe celle de polyphonie et de dialogisme, estime que le polylinguisme apparaît dans tout roman sans exception. «*Il s'agit des paroles des personnages. Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage.* ». Ces notions mettent alors en relief le discours d'autrui dans le langage d'autrui, discours pouvant donc offrir la singularité d'être bivocal c'est-à-dire exprimant simultanément deux intentions différentes. Cnf : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.136.

commentaires et dires des personnages la voix auctoriale, Lalla alors avance plus loin pour ridiculiser la situation que :

« *Quinze ans avaient suffi pour qu'elle changeât de rôle, qu'elle n'attendit plus le cœur battant en idole, qu'elle devienne la servante, la cuisinière aux fourneaux ; oui, le même soir, le même sourire de l'homme, sa même entrée comme aujourd'hui [...]. Et elle, la première, elle s'abat de tout son long, pratiquement sur le seuil de l'office...* »⁴⁸

La femme devient donc un habit dans ces conditions, qu'on pourra alors changer dès qu'il est abîmé. C'est ce que spécifie le champ lexical « misère, suivante, fourneaux » révélant le changement de rôle chez la première femme qui passe visiblement du rôle de l'épouse à celui de domestique. Ainsi, à tour de rôle, la mariée d'aujourd'hui s'effacera dès l'entrée qu'on croit triomphale d'une autre femme. Elles sont donc, ces femmes condamnées à ce triste sort. Certaines ne pouvant supporter cela meurent comme c'est le cas ici où la première femme décède faute de souffrances. Ainsi, la narratrice plonge le lecteur dans un réseau de généalogie où elle fait découvrir le mariage des aïeules en passant par sa mère ; et ce, dans des conditions déplorables. Elle évoque aussi les remariages et le quotidien tumultueux de ces femmes, celles-là qui succombent parce que subissant la loi de l'homme, soit par l'arrivée d'une nouvelle, soit par le rapprochement des naissances, etc. Dans *Vaste est la prison*, la narratrice relate contrairement dans le roman précédent sa vie. Dans les premières pages de l'œuvre, on retrouve une mélancolie où la narratrice associe le lecteur à sa rupture avec l'homme, désigné ici sous le vocable « l'ennemi ». Deux sentiments font surface chez Isma : la joie qu'elle éprouve de ne plus être avec ce dernier, mais en même temps, la douleur de n'avoir pas pu très tôt éviter le piège « d'être son épouse ». Elle s'imagine donc un homme de rêve auprès de qui elle irait sans hésiter. Parlant de son époux :

48 - Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., loc. cit.

« Mon regard se pose sur « lui » : sa silhouette, son corps, un ensemble de lignes verticales mais en biais, un peuplier sur le point de plier sous l'orage, juste avant de ployer, de se briser, juste avant. Ensuite j'ai fixé son dos. Je veux dire : le dos de celui qui m'occupait l'âme, qui me griffait le cœur depuis des mois et des mois. Le dos fuyant »⁴⁹.

On remarque bien que le même type de discours présent dans *Ombre sultane* à propos des hommes fait surface ici également. Cependant, le portrait de l'homme ne le fait pas paraître dans un état triomphal mais bien au contraire dans sa chute. Cela se justifie bien avec les verbes « plier », « ployer », « briser » et le participe présent « fuyant » qui renvoient à la destruction de l'homme et loin : *« Comment puis-je avoir été ainsi attirée par quelqu'un dont, à présent, je ne vois le dos ? Car il fuit, est-ce possible ? Car il s'en va, il a peur, est-ce vraisemblable ? »⁵⁰*

La victoire de la femme, celle de la narratrice apparaît donc comme une victoire qui la surprend : *« Car il fuit, est-ce possible ? », « Il a peur, est-ce vraisemblable ? »*

Quand plus tard, toujours dans un procédé analeptique, Isma restera auprès de sa tante, elle dira à sa mère qui déplore sa situation de divorce ce qui suit : *« Je ne sais rien, fis-je péniblement, sinon que je ne retournerai pas en arrière ! A aucun prix ! Il m'enlèverait les enfants que je ne céderais pas ! Les enfants grandissent »⁵¹*

Mieux, chez le cadî pour une « tentative de conciliation » entre son mari et elle, elle avancera :

« A la question finale que le juge me posa, qu'il répéta, je me suis contentée de dire « Lla! », « non! », avec l'idée saugrenue, et pour tout dire inopportune, que c'était

49- Idem, pp. 102-103.

50 -Idem, p. 103.

51 -Idem, pp. 305-306.

le début de la chahadda-bformulr prétendent-ils, de la soumission. Or moi, je ne dirais qu'un mot, dans leur langue savante ; non, non, lla ! »⁵²

Le « non » évoqué est décisif. Un « non » qui prouve que loin des révoltes en sourdine évoquées par ses consœurs dans les deux romans, on note ici qu'Isma la narratrice n'a pas peur ni de son mari, ni de personne. La révolte se fait donc plus prompte et on pourra affirmer que la quête de liberté, de destruction de cette séquestration tant fustigée par la narratrice elle-même est devenue une réalité. Et d'ailleurs : « *Sur mon visage, j'ai tenté de contenir le sourire qui allait affleurer : le cadi scruta ou devina ce début de lueur qui détendit mes traits* »⁵³ en donne la confirmation.

Dans la troisième partie de l'œuvre, on retrouve des sous-chapitres que l'auteur intitule « **Femme arabe** » et là, la narratrice se livre à la réalisation d'un documentaire où elle associe des figures totalement féminines et, ce, toujours dans la même logique du combat. Pour s'en convaincre, on retrouve à la fin du 5^{ème} mouvement les paroles suivantes :

« En te regardant, en ne te quittant pas, nous toutes, sur le chemin, dans les sentiers, au bord des fossés, dans les cours et derrière une porte entrebâillée, nous te manifestons notre solidarité. Grâce à toi, nous ne sommes pas condamnées ! Ainsi, la fiction, à l'intérieur du documentaire, conserve un symbole d'espérance »⁵⁴.

Par une femme donc, la victoire peut être assurée par les autres qui doivent s'accrocher à elle. Une femme courageuse peut délivrer ses compagnes de la condamnation. Et on retrouve le pronom personnel « nous » qui renvoie ici à toutes les femmes sans exception aucune, et la négation « nous ne sommes plus condamnées » qui est signe de libération. D'ailleurs, c'est ce qu'Isma elle-même fait : « se libérer et libérer ses sœurs ». Plus tard, elle déclarera : « *Ces*

52 -Idem, p. 307.

53-Idem, loc. cit.

54 -Idem, p. 302.

jours à Paris me furent parenthèse bienfaisante : me trouver toujours dehors. Légère et soulagée d'être libre ; heureuse surtout d'avoir conservé mes yeux. Marcher dans la foule, et regarder avidement jusqu'à m'oublier. »⁵⁵

L'énoncé affiche un chevauchement entre Paris et la terre natale de la narratrice où Isma, comme dans *Ombre sultane*, évoque Paris comme une ville où elle a retrouvé sa liberté, où elle s'est toujours mieux sentie comme le démontre le réseau lexical « bienfaisante, légère, soulagée, heureuse ». Ce tout est accompagné de l'indicateur de lieu « dehors », qui est une preuve de libération puisque ses sœurs sur la terre natale croupissent dans le « dedans ». Cependant, ce bonheur ne l'empêche pas d'aller rejoindre son pays natal pour délivrer ses consœurs : « *Je rentrerai chez moi. Je décidai de proposer enfin un projet « semi-documentaire » [...] – Quel titre donnez-vous à ce synopsis ? interrogea le producteur, sur un ton neutre. – Femme arable, répondis-je. »⁵⁶*

Nous ne sommes pas bien loin d'affirmer que ce désir fort d'Isma la narratrice de pouvoir libérer les siennes semble provenir de l'auteur elle-même. La preuve en est que certaines parties des récits dans les deux œuvres reflètent, sur des aspects donnés, la vie d'Assia Djébar. En effet, évoquant la question des empreintes du moi dans le récit, Jouve dans *La poétique du roman* affirme que

« si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre dont il est la source. »⁵⁷

On comprend alors que la vie de l'auteur influence de quelque manière son écrit. Partant de là, nous constatons que les expériences personnelles de l'auteur dans ce cas, n'ont pas manqué d'avoir une influence sur son œuvre. Il faut avouer que plusieurs aspects différencient la narratrice Isma de ses

55 -Idem, p. 309.

56 - Idem, loc .cit.

57 -V. Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand colin, 2001, p. 89.

consœurs. Elle a eu la chance d'être instruite et on parvenait à la distinguer par sa manière d'être, et même les autres femmes pouvaient facilement remarquer cela : « *Elle sort, elle lit, elle va ainsi dans les villes, nue, son père, étrange, lui permet... Elle marche ainsi chez les autres là-bas, dans le monde ennemi, enfin le monde libre mais loin, si loin !* »⁵⁸

Ici, les verbes « sortir », « lire », « aller » expriment une différence entre Isma et les autres femmes, car elle n'est pas « emprisonnée ». Puis qu'on sait que cette société interdit à la femme de sortir, c'est donc normal que cela suscite un étonnement quand on constate qu'une jeune fille puisse briser ces interdits. Du coup, la France est évoquée comme le lieu où "l'on" est libre, différent de celui qui enferme, qui emprisonne. Or, ces femmes ont oublié qu'à la différence de plusieurs d'entre elles, Isma, elle, a été instruite avec l'aide de son père :

*« Mon père, sur l'estrade, efface le tableau, enlève sa blouse noire empoussiérée de craie. Il range méticuleusement ses affaires ; il met dans son cartable les cahiers des élèves. [...] Main dans la main du père, je traverse le centre du village. Je rentre avec l'instituteur arabe. »*⁵⁹

La narratrice a donc été à l'école grâce à son père qui est un instituteur. Ces passages retracent en partie la vie de l'auteur elle-même qui, comme l'indique sa biographie, confirme bien la fonction de son père. Mieux, Isma même fera remarquer qu'elle adorait lire, dévorer les livres même déjà à quatorze ans, ce qui est loin d'être des habitudes de ses consœurs :

« Les dix mois de l'année scolaire qui se déroula, nous avons lu, dans une émulation quotidienne, dialoguant durant les récréations, presque en secret, sur les romans de Gide et sur le théâtre, pièce après pièce, de Claudel. Je sautai ensuite aux courts romans acérés et limpides de Giraudoux [...] Notre alliance se fortifia ensuite dans la

58-A. Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 278.

59 -Idem, p. 268.

découverte éblouie de la poésie, après Rimbaud et Apollinaire, de Michaux [...]. Je rappelle hâtivement ce partage des premières nourritures littéraires. »⁶⁰

Ce plaisir auquel elle s'adonne nous semble renvoyer à Assia Djebar elle-même, qui, très tôt a aimé les lettres. La preuve en est que son premier roman intitulé *La soif* paraît en 1957 alors qu'elle n'avait que 21 ans. Tout ceci confirme donc qu'Isma est épargnée de cette séquestration comme le reconnaissent les autres femmes : « *Elle n'a pas compris : elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration* »⁶¹. Ces aspects étalés de la vie de la narratrice Isma nous permettent d'affirmer que la narratrice se révèle bien être ici l'auteur même qui milite pour les femmes. On retrouve dans les œuvres les deux pays qui sont liés à elle à savoir la France et l'Algérie, qui indubitablement influencent la question du féminisme chez l'auteur. Au total, dans le discours du narrateur résonne la voix de l'auteur.

2.2 De l'étude comparative des deux romans

A examiner les deux romans de près, on constate bien qu'ils tissent des liens de ressemblance. Déjà, chacun des titres avertit à sa manière le lecteur. En effet, dans *La poétique du roman*, Vincent Jouve en s'appuyant sur Charles Grivel, affirme que : « *si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre [...]* »⁶².

On comprend donc le rôle important que joue le titre au niveau du discours d'escorte qui accompagne tout texte. D'ailleurs, Jouve souligne que cet élément paratextuel qu'est le titre remplit quatre fonctions essentielles à savoir :

60 -Idem, pp.291-292.

61 -Idem, p. 279.

62 -V. Jouve, *La poétique du roman*, op. cit., p. 13.

la fonction d'identification, la fonction descriptive, la fonction connotative et enfin celle séductive. Dans le cas de notre étude, les deux romans remplissent la fonction descriptive car ils suggèrent des titres thématiques à valeurs métaphoriques. L'Ombre, comme on le sait, représente le reflet, l'image virtuelle d'une personne ou d'une chose. La sultane, quant à elle, représente chacune des épouses d'un sultan. On semble donc noter ici que '*Ombre sultane*' renvoie dans le premier roman à deux personnages : Isma et Hadjila qui sont, toutes deux, épouses de « l'homme » mais différentes sur plusieurs points. L'une est craintive, l'autre plus courageuse décide de la sauver ainsi que ses sœurs. L'ombre et la sultane deviennent donc « une » pour anéantir le « mâle ». Ce n'est donc qu'une métaphore utilisée par l'auteur pour exposer la condition féminine et pour la défendre. Dans *Vaste est la prison*, le titre interpelle fort. Le mot ''prison'' pris dans son sens général signifie « un lieu de détention où sont enfermés des condamnés ». Ici, il renvoie aux femmes enfermées, condamnées à leurs séquestrations. L'adjectif ''vaste'' le rend plus complexe car ce qualifiant vient insister sur « l'étendue » de la prison. Par rapprochement, c'est l'image de ces femmes enfermées qui apparaît à travers le titre du roman, il faut donc que la même narratrice libère ses sœurs de ce lieu d'enfermement. D'ailleurs le titre de l'œuvre est évoqué dans le roman dans une circonstance triste, précisément à l'occasion d'un deuil où la cousine de la défunte, pour se consoler et consoler l'assistance, entonne la chanson qui suit :

*« Seg gwasmi yebda useggwas
 Wer nezhi yiggwas !
 Maqqwer lhebs iy inyan
 Ans'ara el ferreg felli ! »*

dont la traduction donne :

*« Depuis le premier jour de l'année
 Nous n'avons eu un seul de fête !
Vaste est la prison qui m'écrase*

D'où me viendras-tu, délivrance ? »⁶³

Dans cette chanson qui a l'allure d'un poème, le titre de l'œuvre apparaît pour souligner une situation malheureuse, celle de la mort d'un enfant. Dans un sens plus large, c'est le vécu quotidien de ces femmes, les divers problèmes qu'elles doivent affronter et pour lesquels, Isma, la narratrice dans les deux œuvres, doit les aider à surmonter.

Par ailleurs, on remarque que les deux romans affichent le même traitement au sujet du féminisme. On y retrouve la même narratrice et le récit se focalise sur des personnages féminins pour la plupart. Le procès de l'homme est perçu dans les œuvres comme le moyen que l'auteur même se donne afin de s'engager au côté de ses consœurs. Au total, l'instance d'énonciation dans les deux romans est en proie à plusieurs manipulations. Evoquant les types de narrateur, Vincent Jouve distingue le narrateur homodiégétique et le narrateur hétérodiégétique. Le premier narrateur, souligne-t-il, est présent dans la diégèse et, le second en est absent. Il complète en montrant que lorsque le narrateur homodiégétique est le héros du récit qu'il raconte, il devient narrateur autodiégétique. Dans les romans que nous étudions, on retrouve une même narratrice homodiégétique puisqu'étant personnage des deux récits. Dans la diégèse, elle représente celle qui illumine ses paires, héroïne de ce fait, elle devient narratrice autodiégétique. Mais au-delà de ces considérations, on constate, notamment au niveau du premier roman, un « aller-retour » entre les pronoms personnels « je » et « tu » représentant respectivement Isma et Hajila comme l'indiquent des passages que nous avons analysés. De même, dans les œuvres, on note des voix qui surgissent lorsque la narratrice rapporte par anachronie des micros-récits qui conduisent aux récits enchâssés. On constate alors que la pensée de la narratrice, et au-delà de l'auteur, est exprimée dans un

63 - A. Djébar, *Vaste est la prison*, op.cit., pp. 236-237. Nous soulignons.

ensemble de discours bivocal où l'auteur, se cache derrière la pensée de la narratrice et d'autres personnages pour exprimer ses propres intentions. Ces divers procédés affichent une polyphonie derrière laquelle la voix auctoriale se fait entendre. Cet ensemble donne un traitement particulier au thème du féminisme chez Djébar.

CONCLUSION

Pendant longtemps, la femme a été marginalisée et réduite au seul rôle de ménagère. Elle n'a pas droit à la parole sauf si l'homme la lui accorde. Ce malheureux constat s'est observé de part et d'autre dans le monde et diffère selon que l'on est dans telle ou telle culture. Ainsi, ces sociétés n'offrent pas les mêmes opportunités aux hommes qu'aux femmes. Ce n'est point étonnant quand en littérature, on remarque que l'entrée des femmes généralement est souvent possible bien après celle des hommes. Le Maghreb n'a pas échappé à cette règle. Les plus courageuses alors ont pu se faire une place à l'image d'Assia Djébar. L'écriture de cet auteur dans les œuvres étudiées, loin de réclamer la parité entre l'homme et la femme comme prônée de nos jours, dénonce simplement un fait : la séquestration de ses consœurs et leur claustration par les hommes ainsi que leur victimisation. Cet état de choses ne leur permet pas de s'ouvrir au monde extérieur afin de s'émanciper. Assia Djébar veut qu'elles soient libérées de ce triste sort. Elle-même, libérée, mène ce combat pour ses sœurs.

Pour y parvenir, elle fait usage dans les deux romans d'une écriture particulière. On note en effet, dans la première œuvre, le phénomène de plurilinguisme à travers la présence du discours bivocal ; autrement dit, la narratrice répercute dans son discours le discours d'autres personnages. Par conséquent, elle traduit leurs intentions en même temps que la sienne et celle réfractée de l'auteur. Le recours aux analepses est fréquent. Dans le second roman, paru huit ans après le premier, on retrouve la même narratrice, Isma. Le récit est ici à dominante homodiégétique avec un « je » où l'auteur même semble s'infiltrer. La narratrice relate sa vie et tout ce qui y a rapport. Sa vie détaillée rejoint en partie la biographie de l'auteur et nous sommes tentée de parler de récit autodigétique par endroits. L'Algérie et la France sont les deux lieux qui permettent aux récits de prendre corps. La narratrice, partagée entre la France et l'Algérie, cherche à tout prix à libérer ces femmes. On retrouve dans les deux œuvres des interférences linguistiques telles que *Derra*, *meqqwer lhebs*, *dahra*, *chatter*... Dans les œuvres, l'écriture est centrée en majorité sur des

personnages féminins et « l'époux » est désigné sous le vocable « l'homme » ou encore « l'ennemi ». Ces désignations signalent une prise de position de ces femmes qui, à la différence de la narratrice, n'osent pas le dire haut. L'écriture devient alors une arme capitale pour ce combat. Ces pans de la vie de la narratrice viennent confirmer le désir même de l'auteur de changer par l'art les conditions des femmes. Elle veut aussi démontrer qu'elles doivent parfois avoir le courage de refuser certaines brimades voire méchancetés venant de l'homme. Les différents techniques et procédés adoptés par l'auteur défendent un féminisme basé, non sur les questions de parité et d'égalité stricte entre l'homme et la femme, mais centré sur des questions fondamentales dont souffrent les femmes un peu partout dans le monde : les séquestrations, les violences faites aux femmes, l'analphabétisme, les mariages précoces et forcés dans certaines cultures comme la sienne, etc., qui empêchent leur émancipation. Ces problèmes soulevés par l'auteur continuent de diverses manières d'exister dans des pays et méritent que la littérature s'y intéresse davantage.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET WEBOGRAPHIE

1- CORPUS

- DJEBAR, Assia, -*Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, 231p.
- Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, 351p.

2-WEBOGRAPHIE SUR ASSIA DJEBAR

- ADRAR, Fattah, *Vaste est la prison d'Assia Djebbar : du genre biologique au genre littéraire*, Université de Béjaia, Article paru dans « Synergies Algérie n°5 », 2009, www.savoirsenpartage.auf.org, 9p. Consulté le 31/07/14.
- CHIALI, Fatima, *L'histoire au féminin selon Assia Djebbar : A travers une analyse sémiotique de Loin de médine*, Université d'Oran, Algérie, article (laboratoire Laseldi), www.univ-oran1.dz/chiali-fatimazohra, 21p, Consulté le 17/08/15.
- FERCHOULI-KOUCHKAR, Fatma-Zohra, -*L'écriture d'Assia Djebbar : Un exemple de littérature maghrébine d'expression française comme double traduction*, article, Université d'Alger 2, www.urnop-alger2.com..., 9p. Consulté le 17/08/15.
 - *L'écriture d'Assia Djebbar, une traduction de la parole féminine*, thèse de doctorat, Paris 8, Université de Vincennes-Saint-Denis, 2011. www.e-corpus-/org/fre. Consulté le 12/09/15.
- GEYSS, Roswitha, *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar*, mémoire de magister, Universität Wien, 2006, www.limag.refer.org,new.., 401p. Consulté le 30/07/15.
- MANCINELLI, Marina, *Assia Djebbar : l'écriture ou la recherche de l'identité*, article (afrkastudien), 2001. www.cherchez.me,search,Assia pdf.,6p. Consulté le 31/07/14.

- PAGAN LOPES, Antonin, *Assia Djébar et l'écriture-parole*, Universidad Murcia, Departamento de Filología Francesa, 2003, revistas.uca.es, article, viewfile, 15p.Consulté le 12/09/15.
- ROCCA, Anna, *Assia Djébar le corps invisible : voir sans être vue*, University of Oregon, mémoire, 2003, etd.lsu.edu, unrestricted, Rocca-dis, 266p. Consulté le 30/02/15.
- VIALET, Michèle, et CARLA, Carlagé, *D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire : Assia Djébar*, article paru dans *Cincinnati Romance Review 31* (2011), www.cromrev.com., 8p. Consulté le 30/02/15.

3-DICTIONNAIRES

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 3^{ème} éd. 2010, 814p.
- BEAUMARCHAIS, J.P. de, COUTY, Daniel, et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, 2637p.
- DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire Universel des littératures*, volume 3, Presses universitaires de France, 1994,4293p.
- *Encyclopaedia Universalis*, Paris (France), 1968, 1518p.
- *Grand Larousse encyclopédique*, tome quatrième, Paris, Librairie Larousse, 1961, 1012p.
- *Grand Larousse Encyclopédique*, tome huitième, Paris, Librairie Larousse, 1963, 1018p.
- MAKWARD, Christine et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes, De Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Editions Karthala, 1996, 641p.

4- THEORIE DE LA LITTERATURE ET ETUDES CRITIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, (coll. Points Littérature), 1985, 185p.

- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, 291p.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1999, 175p.
- HUANNOU, Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'ouest*, Paris, l'harmattan, 1999, 223p.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, (coll. Contours littéraires), 1992, 192p.
- TODOROV, Tzvetan, - *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, 320p.
- *Qu'est ce que le structuralisme 2 Poétique*, Paris, Editions du seuil, 1968, 111p.
- TOSSOU, Okri Pascal, *Métadiscours...*, Cotonou, Edition Gas-Plus, 2014,198p.
- VINCENT, Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 192p.
- WAGNER, Robert Léon, Pinchon, Jacqueline, *Grammaire du Français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991, 687p.

TABLE DES MATIERES

DEDICACE.....	i
REMERCIEMENTS	ii
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	6
CHAPITRE PREMIER : CLARIFICATION CONCEPTUELLE ET PRESENTATION DU CORPUS.....	7
1.1 Poétique.....	7
1.2 Féminisme	9
1.3 Aperçu sur l’auteur et les œuvres du corpus.....	12
1.4 Que retenir globalement des deux romans : <i>Ombre Sultane</i> et <i>Vaste est la prison</i> ?.....	13
CHAPITRE DEUXIEME : METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE.....	15
2.1 Le point de la recherche sur le sujet.....	15
2.2 Problématique.....	18
2.3 Objectifs et hypothèses de l’étude	20
2.4 Méthodologie	21
DEUXIEME PARTIE : DU DISCOURS FICTIONNEL AU DISCOURS FEMINISTE	24
CHAPITRE PREMIER : ETUDE DU FEMINISME DANS <i>OMBRE SULTANE</i>	25
1.1 Hajila, image de la femme séquestrée.....	25
1.2 Isma comme figure féministe représentative	29

CHAPITRE DEUXIEME : DE L'ETUDE DU FEMINISME DANS <i>VASTE EST LA PRISON</i> A UNE ANALYSE COMPARATIVE.....	38
2.1 <i>Vaste est la prison</i> : une écriture qui combat.....	38
2.2 De l'étude comparative des deux romans	45
CONCLUSION	49
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET WEBOGRAPHIE.....	52
TABLE DES MATIERES	55