

11-16-2017

Folie et Stratégies d'évasion dans les romans postcoloniaux au Maghreb (Maroc-Algérie) et à l'Île Maurice

Fouzilla Saady

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Saady, Fouzilla, "Folie et Stratégies d'évasion dans les romans postcoloniaux au Maghreb (Maroc-Algérie) et à l'Île Maurice" (2017). *LSU Doctoral Dissertations*. 4172.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4172

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

FOLIE ET STRATÉGIES D'ÉVASION DANS LES ROMANS POSTCOLONIAUX AU
MAGHREB (MAROC-ALGÉRIE) ET À L'ÎLE MAURICE

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of
Louisiana State University and
Agricultural Mechanical College
In partial fulfillment of the
Requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

by

Fouzilla Saady

Licence, Université de Nice Sophia Antipolis, 1993

Maitrise, Université de Nice Sophia Antipolis, 2004

M.A., University of Louisiana at Lafayette, 2008

December 2017

À mes chers parents

À Anissa

À ma famille

ACKNOWLEDGMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Dr. Ngandu le directeur de cette thèse sans qui ce travail n'aurait jamais abouti. Dr. Ngandu a toujours su trouver les mots pour m'encourager, me guider. Je tiens aussi vivement à remercier Dr. Russo de tout mon coeur pour avoir toujours pris le temps de me conseiller et de m'éclairer. Je remercie Dr. Yeager pour sa disponibilité, et ses conseils combien précieux. Je remercie Dr. Ricapito pour ses encouragements et sa gentillesse. Je remercie aussi la direction du Département de French Studies ainsi que Madame Rachelle Rodriguez-Morales pour l'appui logistique dont j'ai bénéficié tout au long de mes études. Je tiens à témoigner toute ma gratitude et ma reconnaissance aux professeurs qui m'ont formée pendant toutes ces années.

Je remercie ma famille, mes chers parents, mes frères et sœurs qui m'ont toujours soutenue pendant toutes ces années.

Enfin, je remercie mon mari pour ses encouragements, sa patience, sa générosité et pour tous les conseils dont j'ai bénéficié. Enfin, j'ai une pensée particulière pour ma fille Anissa pour sa patience et son amour.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS	iii
ABSTRACT	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. ÉTAT DES LIEUX: CONTEXTE POLITIQUE ET SOCIAL	24
1.1.Cette folie toujours présente ou une constante incontournable	26
1.2.Société indo-mauricienne et littérature: Histoire, Changements littéraires au féminin	31
1.3.Émergence d'écrivaines au Maghreb	45
CHAPITRE 2. FONCTIONS SOCIALES DE LA FOLIE	59
2.1. Métamorphose du corps: espace individuel et collectif	62
2.2. Formes littéraires de l'enfermement	77
2.3. Fuir ou mourir: la traversée du dernier souffle chez Chamoiseau	99
2.4. Gémellité et métissage: miroir de la société	102
CHAPITRE 3. FOLIE ET STRATÉGIES D'ÉVASION: L'ACTANT RUPTURE	107
3.1. Transgression des castes : d'intouchable à « in-touchable » dans la peau d'un autre	111
3.2. L'écriture: un parcours indispensable	137
3.3. L'objet de destruction dans <i>La voyeuse interdite</i> de Nina Bouraoui	141
3.4 Au-delà de la Méditerranée: pour une nouvelle vie dans <i>Le voile mis à nu</i> de Badia Hadj Nasser	143
CHAPITRE 4. UNE ÉCRITURE POLYMORPHE	149
4.1. Pluralité de la narration	153
4.2. Diglossie-bilinguisme	163
4.3. Esthétique de la poétique	179
CONCLUSION	199
RÉFÉRENCES	205
VITA	220

ABSTRACT

My dissertation " Folie et stratégies d'évasion dans les romans postcoloniaux au Maghreb (Maroc-Algérie) et à l'Île Maurice." argues that madness is a universal theme in the postcolonial context by Maghrebian and Mauritian women authors such as Nadia Chafik, Leïla Marouane, Nina Bouraoui, Ananda Devi, Nathacha Appanah, Marie-Thérèse Humbert. We include Tahar Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau and Jean-Marie Gustave Le Clézio because of their approach to gender, feminine and masculine.

This research is not a question of making a psychoanalytic study of madness, but of a literary analysis of this theme in the texts of our corpus. We focus on the meanings of madness in literary texts and the characteristics of female characters suffering from it. We study fictional narratives by women who struggle against the violence and patriarchy inherent in traditional society. We highlight the strategies allowing to grieve through the subtlety of their texts.

We see why this theme, linked to confinement and violence, is central to the novels of writers in the Maghreb and the Mascarenes, and more specifically to Mauritius. We show that madness appears as the only response to violence and confinement because madness is liberating and allows the female characters to free themselves and to appropriate a new status.

Our aim is to show how these writers transform violence, and how madness is an essential element in freeing themselves from the social limits imposed in certain traditional patriarchal societies that condemn women to confinement, social, physical and psychological. The novels of our corpus are situated in a traditional context, either Arab-

Muslim in the Maghreb or in Indian society in Mauritius. This theme is not recent in literature, seen over the centuries and different geographical spaces, but we will focus more particularly on the literary rupture of a new generation of Francophone female writers.

INTRODUCTION

Révolte, violence, pouvoir: trois termes, trois actions, trois désirs que l'on retrouve plus que jamais dans l'actualité avec les soulèvements de contestation symboliquement appelés « le printemps arabe » en 2011 et dont le slogan « dégage » s'adressait aux dirigeants dictateurs. En effet, l'actualité a relaté les faits de la place Tahrir en Égypte ou en Tunisie et même au Yémen avec les premiers mouvements de contestation où la présence des femmes est quasi constante. Mais une fois la chute du gouvernement assurée, la gente féminine ose mener le combat que toute écrivaine a toujours revendiqué dans le roman: le droit à la parité politique, à l'égalité sociale. Nous nous demandons si cette autre étape historique dans le monde arabe fera émerger une nouvelle littérature de la contestation et du changement. Nous avons déjà l'exemple de la yéménite Tawakil Karman, devenue la porte-parole de la rébellion lors des contestations de son pays et qui a reçu le « prix Nobel de la paix » en 2011. Cette femme apporte une lueur d'espoir pour les pauvres et les opprimés. Ces soulèvements montrent combien l'Histoire est en train de changer. Même si le combat est loin d'être gagné, il s'agit toutefois d'une nouvelle étape que chaque peuple désire ré-écrire parce que le pouvoir abusif et tyrannique des « hommes de pouvoir » en Égypte, au Yémen, en Tunisie... dénigre la liberté individuelle au profit de la pensée de masse ou collective. La révolte des peuples fait écho à celle des personnages des romans du Maghreb (Assia Djebar, Leïla Marouane, Nadia Chafik, Nina Bouraoui, Malika Mokeddem, ...) et aussi, par transposition spatiale, à ceux de l'Île Maurice (Nathacha Appanah, Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert, Shenaz Patel...).

L'étouffement des voix, par le pouvoir abusif et tyrannique, entraîne l'explosion d'un volcan, en irruption latente, contenu depuis fort longtemps déjà. De cette effusion incontrôlable, naissent la violence, la folie des comportements, le désordre, la re-naissance d'un monde nouveau face à l'inconnu. Nous avons voulu rappeler, dans cette recherche, l'engagement de l'écrivaine qui prend alors la plume pour dénoncer les maux dont souffre la société qu'elle décrit, toujours très ancrée dans un système patriarcal. Notre objectif est de montrer en quoi et comment la folie des personnages féminins peut-elle devenir une stratégie d'évasion pour tenter de se libérer et de se reconstruire une identité dans un contexte patriarcal de tabous et d'interdits dans les romans du corpus choisi que nous précisons dans les prochains paragraphes de l'introduction ? D'où le titre de cette thèse : Folie et Stratégies d'évasion dans les romans postcoloniaux au Maghreb et à l'Île Maurice.

La folie est perçue différemment selon les civilisations. Qu'il s'agisse du Maghreb ou de l'Océan Indien, la condition d'existence de l'écriture ne consiste pas à focaliser sur une seule thématique, ou un seul personnage.

Cette thèse a trouvé son point de départ dans un constat personnel. Lorsque nous nous penchons sur l'actualité politique et sociale dans le monde, la même conclusion retentit sans cesse. Le monde va mal et les révoltes sanglantes qui ne cessent d'éclater dans les quatre coins du monde le prouvent. Un autre événement révélant un malaise planétaire attire notre attention: celui de la marche des femmes aux États-Unis le 21 janvier 2017 et qui s'étend presque partout dans le monde pour protester contre l'injustice faite aux femmes en occident et dans le reste du monde mais aussi en faveur des droits à la parité sociale et politique, contre la ségrégation et le racisme envers les noirs américains.

Le célèbre slogan « Black lives matter » a fait écho aux voix de ce mouvement surtout pour revendiquer le droit à la liberté, au respect de l'Autre dans ses choix religieux et ses orientations sexuelles. Nous avons eu l'opportunité de participer à cet événement que nous considérons historique. Aussi, lors de cette manifestation un mot revenait beaucoup sur les pancartes « Empowerment »¹ ou « Empouvoirement » en français: terme que nous trouvons très significatif dans le cadre de notre travail. La recherche identitaire est étroitement liée à la notion d'empouvoirement car l'objectif est de passer de la lutte contre l'oppression à «l 'émancipation autonome ». Ce combat rejoint celui du philosophe brésilien Paulo Freire² qui s'est intéressé aux mouvements féministes pour aider les individus marginalisés et opprimés au Brésil et pour leur octroyer le droit à l'éducation. Dans les romans de notre corpus, la femme cherche à décider, à se construire sans tenir

¹Dans les années soixante, soixante-dix, le contexte social et politique aux États-Unis explique la montée de ce mouvement. La guerre du Vietnam de 1965 à 1975, les revendications de Martin Luther King suivi par le mouvement plus radical des « black Panthers » pour les droits des noirs sont à l'origine des contestations et manifestations de milliers d'Américains. Les assassinats successifs de nombreuses personnalités marquent une période extrêmement hostile et violente. Furent assassinés J.F. Kennedy en 1963, Malcolm X (1965) Martin Luther King en 1968, et enfin Robert Kennedy (1968). C'est à ce moment-là qu'apparaît le mouvement d'empowerment commencé par les femmes des quartiers noirs et pauvres de Chicago qui luttent contre le racisme, le droit des femmes.... Ce terme entre dans la langue pour désigner la prise de pouvoir tant personnel que politique. Même dans les années quatre-vingts, c'est au profit des politiques américaines tels les libérateurs et les conservateurs que le mouvement empowerment est repris avec les événements de la guerre du Vietnam, le mouvement hippies. L'idéologie de base se dissipe aux profits de groupe néo-communaliste. Ce mouvement s'étend dans d'autres pays occidentaux. Cette revendication va au-delà des frontières de pays profondément traditionnels.

² Paulo Freire, philosophe brésilien et spécialiste en sciences du langage, s'intéresse à l'existentialisme. Il est le fondateur du Mouvement de Culture Populaire (MCP) car pour lui l'éducation n'a pas de « rang social » et appartient à tous. Il tente d'étendre l'éducation dans tout le pays car selon Freire l'alphabétisation et la révolution ne se dissocient pas. Il met en place des cours d'alphabétisation avec succès de 1963 à 1964. On parle alors de Méthode Freire. Il est emprisonné en 1964 après le coup d'état puis exilé au Chili. Il continue son combat pour l'éducation pour tous. Sa méthode est adoptée par son pays d'accueil. Il rédige *Pédagogie des opprimés*. Freire animera des conférences aux États-Unis où il résidera et anime différents instituts en Europe et en Afrique, tel le Mozambique. En 1989, il retourne au Brésil et crée le Parti des Travailleurs, Il meurt en 97.

compte de l'Autre: celui qui impose les lois au risque d'être enfermée. Aussi, l'objectif à atteindre n'est-il pas de trouver sa place et son identité malgré les paradoxes de la société patriarcale? Leïla Marouane, par exemple, dans ses romans, met en scène un personnage qui « s'empouvoire », c'est-à-dire qui finit par choisir sa propre vie parce que dans les romans, nous le verrons, les manifestations et les revendications engendrent la violence, la folie des comportements, le désordre. Après la lecture de plusieurs romans maghrébins, de l'Océan Indien, de l'Afrique subsaharienne et des Antilles, nous nous sommes rendus compte de la redondance de la thématique de la folie qui est presque toujours liée à celle de l'enfermement et de la violence dans les romans écrits par des femmes. Notre intérêt se porte, dans ce travail, plus particulièrement sur deux aires géographiques: le Maghreb, plus précisément le Maroc et l'Algérie puis l'Île Maurice tout en nous intéressant à d'autres auteurs de la Martinique ou de la Réunion tels Patrick Chamoiseau, Monique Agénor. Le thème de la folie a constitué une figure métaphorique puissante pour les femmes écrivains occidentales au XIXe et au XXe siècle. Ainsi, il en est de même pour leurs homologues contemporains de l'Océan Indien et du Maghreb. Cette même figure de la « folle » permet à de nombreuses femmes écrivains de mettre un terme à la supposée « passivité » des femmes et les manifestations de la folie tiennent lieu dans de nombreuses représentations littéraires d'expression de révolte, d'aliénation mais aussi de libération. La folie est d'après le dictionnaire *Petit Larousse Illustré*: « un trouble mental, le dérèglement, l'égarement de l'esprit ». Elle se rapporte « à la démence, à l'aliénation, au délire à l'absence de raison » (422). La représentation de la folie des textes a une portée bien plus positive et cherche à montrer que le fou est victime de la société qui lui refuse toute possibilité d'exister en tant qu'individu libre et pensant. La folle n'est donc pas malade au

sens psychiatrique du terme mais peut le devenir si la société l'abandonne à son sort. En effet si le fou est exclu du groupe parce qu'il choisit de transgresser ou de braver les règles de la société (Delacampagne 172), nous constatons que c'est à ce moment précis qu'il devient « l'Autre, le différent » en dépassant les normes sociales pré-établies par une société qui a ses propres critères de déviance. Les protagonistes de nos romans appartiennent à cette catégorie de figures mise en marge de la société, victime aussi du regard de l'Autre. Si ce travail cherche à analyser le thème de la folie, il ne s'agira pas, en revanche, de faire une étude psychanalytique sur la folie, mais une analyse littéraire de cette thématique dans les romans du corpus. La folie des personnages apparaît comme la seule réponse faite à la violence subie et est universelle. En revanche, si le fou au Maghreb peut prendre le sens de sagesse,³ « la folle », est enfermée, déshumanisée et notre intérêt se penche plutôt sur l'analyse des personnages féminins parce que leur folie trouve une nouvelle définition dans les récits. Elle renvoie d'avantage à la mise en scène de personnages lucides et s'érigeant contre l'ordre social avec l'appropriation d'un discours critique et lucide.

Nous verrons à quel degré de folie les protagonistes féminins de ce corpus sont atteintes si nous partons du postulat que le fou est donc un membre d'un groupe qui a pris

³Nous faisons référence à l'image du fou dans *Moha le fou, Moha le sage* (1978) de Tahar Ben Jelloun. Ce roman à la fois tragique et comique remet en question la société maghrébine tant du point de vue religieux, économique que politique. L'espace dans lequel se déplace Moha est un espace-chaos. Il ose dénoncer le mal-être de la société marocaine. A cette fin, il incarne « des multitudes de « moi étrange » selon l'expression de Marc Gontard. Le roman commence par la violence physique et mentale. Il s'agit de la torture de Moha ou d'un prisonnier politique: « Déposé sur une table froide. Attaché. Immobile. Ouvert par des mains gantées. Des doigts métalliques ont fait des trous dans ta poitrine. Le sang est la rosée de l'innocence. » (13). La violence est exprimée par le style éclaté des phrases ou morceau de phrases incomplètes comme un texte fou. Moha côtoie la mort et la voit sous différentes facettes. Il va de corps en corps, « J'habiterai ce soir le corps tendre de la mort et donnerai mes yeux à la gazelle. » (25). La mort met fin au déséquilibre de l'hybridité (Thème que nous verrons dans le chapitre 4).

conscience de la dégénérescence de la société et qui a décidé de s'en écarter. Les héroïnes du corpus remettent en question, « le principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue, un style de vie (ou une manière de penser, de parler, ou d'agir) » (Bourdieu, 1998: 8). Cette phrase révèle que la folie dont souffre la narratrice correspond à la participation à un système qui perpétue l'inégalité sexuelle en maintenant les femmes dans l'alliégation. En effet, la « folle » est soumise aux normes sociales imposées par le système patriarcal. Cette thèse tentera de démontrer comment l'auteur donne la parole aux personnages fous et pourquoi la folie des comportements dans les romans écrits surtout par des femmes est la seule réponse ou l'unique recours dans leur quête identitaire. Par ailleurs, les constantes de l'écriture des œuvres choisies sont, tout d'abord, une écriture visant à la conquête de l'identité de genre. Pour faire face à leur situation, les héroïnes se réconcilient avec leur humanité et leur « moi » intérieur, se reconstituent aussi une identité à travers des incursions dans le délire et la déraison. Le renouveau littéraire qui fait appel à un nouvel imaginaire met en scène des personnages en prise avec leur Histoire et les changements de leurs sociétés. Les femmes se sont accaparées de cet espace littéraire et créent donc une nouvelle écriture: une nouvelle esthétique, rhétorique et symbolique.

Cette recherche s'appuie aussi sur Michel Foucault et sur les travaux de Shoshana Felman, sur la folie, dans *La folie et la chose littéraire* (1978) qui nous semble incontournable. À l'instar de Christian Delacampagne, Shoshana Felman ne cherche pas à donner une définition de la folie. Elle pose les questions qui nous intéressent sur la folie et la littérature et auxquelles nous tenterons de répondre, en ces termes: « Lorsqu'un texte se

réfère à la folie, de façon « littéraire » que fait-il? Que signifie sa démarche? Quelles en sont l'économie, la manœuvre, la stratégie, la question? » (16). La folie qui devient ainsi une stratégie d'évasion prend un aspect positif pour les protagonistes puis permet aux personnages féminins de se libérer tout en s'appropriant un nouveau statut.

Nos diverses lectures en littérature francophone du Maghreb et de l'Océan Indien nous ont permis de nous intéresser à la condition politique, sociale de la femme dans un contexte patriarcal postcolonial soit arabo-musulman ou indo-mauricien. Il s'agit ainsi de comprendre pourquoi le thème de la folie est central ainsi que redondant dans les textes d'écrivaines au Maghreb et aux Mascareignes, plus précisément au Maroc, en Algérie et à l'Île Maurice.

Cette étude comparée entre un ou des pays du Maghreb et une des îles des Mascareignes dans l'Océan Indien est pertinente car la distance géographique tend à disparaître au profit du rapprochement spatial et idéologique. L'expérience des écrivaines du Maghreb et de l'Océan Indien est certes variée avec un espace et une Histoire spécifiques. Néanmoins, notre intérêt s'est penché plus sur le discours subversif du texte et sur l'étude du texte. Chaque roman a sa particularité mais semble être relié par un même fil conducteur aux autres romans du corpus. Au Maghreb, au Machrek, comme en France, nombreuses sont les auteures qui se sont intéressées à la problématique de la femme arabe.⁴ Ainsi, ces dernières années ont vu l'émergence d'une série de récits écrits par des

⁴ Nous pouvons citer Ghita El Bennai, marocaine médecin-psychiatre, Fatima Mernissi, sociologue marocaine, Camille Lacoste Dujardin, ethnologue française, Noual El Saadaoui, égyptienne, écrivaine et médecin. Toutes se sont intéressées aux questions féminines de la femme arabe du Maghreb au Machrek. Les questions qu'elles posent intéressent le lectorat. Elles éclairent sur la société patriarcale, l'Islam et son interprétation.

femmes au Maroc, en Algérie et à Maurice dont leurs textes se présentent comme des œuvres de combat.⁵ Les frontières entre écrivaines n'existent pas car tous les protagonistes communiquent entre elles et partagent leur vrai combat. L'engagement de l'écrivaine qui prend alors la plume dénonce les maux dont souffrent la société qu'elle décrit, toujours très ancrée dans un système patriarcal. Nous comprenons mieux la pertinence de ce travail dans l'analyse comparative entre deux régions éloignées. Les écrivaines ont en commun le même désir de l'écriture dans une progression commune.

Le corpus choisi inclut des auteures mauriciennes, Nathacha Appanah dans *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003), *Blue Bay Palace* (2004), Ananda Devi dans *Pagli* (2001), *Moi, l'interdite* (2000) et *Le Sari vert* (2009), Marie-Thérèse Humbert dans *À l'autre bout de moi* (1979), de l'écrivaine marocaine Nadia Chafik dans *Fille du vent* (1995), de Nina Bouraoui dans *La voyeuse interdite* (1991), et de Leïla Marouane dans *Le châtiment des hypocrites* (2001). Cette étude n'a pas pu prendre en compte toutes les nouvelles auteures du Maghreb et de l'Île Maurice. Nous avons en revanche voulu apporter le plus de précisions possible sur les romans choisis pour mieux saisir la pertinence du choix du sujet de cette recherche. Les œuvres sélectionnées sont toutes écrites après la colonisation, textes dits postcoloniaux de 1979 à 2009. Ces textes situés pendant la période postcoloniale interpellent directement le lectorat. Ils le poussent à réfléchir à sa propre condition. En femmes rebelles, elles refusent d'être « [des] femme en rondelles », comme le voit si bien Leïla Aslaoui magistrate de formation qui s'insurge contre cet état de fait et déclare: « Je ne veux pas être une femme coupée en rondelles: la femme de la Constitution. La femme au

⁵ Nous ferons référence à des auteurs tels J.M.G. Le Clézio, Tahar Ben Jelloun...pour leur sensibilité « féminine », leur approche thématique et narrative du rapport féminin-masculin.

travail et la femme du Code de la famille » (Saadi 28). Aussi, dans toute littérature, la femme, pendant longtemps était racontée par des hommes. « L'écriture féminine » est donc le moyen pour les femmes de se réaliser en créant une voix de la différence. Simone de Beauvoir écrit que « la femme libre est seulement en train de naître » (II, 641). Elle suggère que l'abolition d'une oppression qui affecte la moitié de la population est une priorité (I, 19). Cette citation renforce l'idée d'un nécessaire engagement de l'écrivaine qui justifie le choix des auteures de cette thèse. Nous remarquons que la gente féminine prend de plus en plus la plume au fil des luttes dès les années quatre-vingts au Maghreb ou à l'Île Maurice. Sandra Gilbert et Susan Gubar, dans *The Mad Woman In the Attic* remarquent que les auteures ont souvent besoin de chercher un modèle féminin, non pour le détruire mais pour prouver au contraire qu'une révolte contre la société patriarcale est nécessaire et possible. « L'acte d'écrire est en lui-même un acte d'engagement » selon Ananda Devi lors d'une allocution "Écrire dans sa bulle" présentée au Congrès International des Études Francophones (CIEF) en 2007 à Cayenne. De plus, ces romans sont des prises de paroles en même temps des prises de conscience et l'écriture devient un réel « acte de langage » que nous définissons comme « la prise de parole » des protagonistes. Exclues de la parole dans les sociétés traditionnelles, les femmes sortent de leur mutisme et nous assistons à un début d'expression féminine placée sous le signe d'une conquête identitaire. Si les écrivaines proposent un « Je » relationnel dans un amour fantasmagorique ou réel mais éphémère, toutes leurs protagonistes se cherchent dans un « Je » personnel de reconstruction d'identité de genre. C'est pourquoi ces littératures jouent un rôle fondamental et positif dans la dénonciation et permet une véritable catharsis. En effet, si l'écriture peut libérer des angoisses, des peurs, elle joue alors un rôle thérapeutique, une libération de la parole. Nous

comprenons la fonction cathartique du point de vue du lecteur selon le rapport écriture/lecture comme l'entend Roland Barthes dans *S/Z* qui explique que la littérature permet au lectorat d'être à la fois « un consommateur mais un producteur du texte » (10). Nous reconnaissons la correspondance intrinsèque entre le personnage narrateur, porteuse de message et la lectrice qui prend une part active dans le roman quant à la compréhension du discours subversif où « dans le texte, seul parle le lecteur » (Barthes 157). L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir (16). Dans *A. Francophone African Women Writers: Destroying The Emptiness of Silence* Irène d'Almeida nous dit sur l'écriture de manière générale:

L'écriture, c'est enfin une force de libération [...] l'avantage principal que semble présenter l'écriture c'est de lever les restrictions. En d'autres termes, ce que l'on ne peut pas dire, on peut l'écrire. L'écriture permet donc de dire l'interdit. C'est sans doute pour cette raison que les femmes utilisent le langage artistiquement pur faire passer un message. (139)

Cette citation explique en quoi l'écriture libère la parole et qu'il faut qu'un nouvel ordre règne pour briser le cycle infernal de l'aliénation de la femme. L'écriture est une transgression pour les auteures. Dans *Histoire de la littérature négro-africaine*, la citation de Lilyan Kesteloot s'applique aussi aux romans de notre corpus parce qu'ils ont une portée métaphysique :

Ces romans ont en effet une portée métaphysique qui dépasse leur argument et que l'on mesure au malaise profond qu'ils dégagent. Ils provoquent l'interrogation angoissée [...] mais aussi sur l'humanité en général, en voie de détérioration. (272)

Lire et écrire sont confondus et le lecteur silencieux devient une autre voix qui partage sa propre expérience. Ensuite, nous nous demandons quel est le point commun des écrivaines de ce corpus? Le point commun des écrivaines de ce corpus est qu'elles appartiennent

toutes à la même génération, à l'exception de la mauricienne Marie-Thérèse Humbert et de la marocaine Badia Hadj Nasser dans *Le voile mis à nu* (1985) que nous citerons car elle est une des écrivaines-pionnières dans les années 80 au Maroc. Il est important ainsi de citer le roman *À l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert qui relate le communalisme et la pluralité des langues et des communautés à l'Île Maurice. L'auteure peint la société mauricienne dans toutes ses contradictions. À l'exception de la marocaine Nadia Chafik qui vit et enseigne au Maroc et d'Ananda Devi qui réside en Suisse, les écrivaines de ce corpus vivent toutes en France. Elles sont donc des écrivaines engagées dans une démarche postcoloniale pour dénoncer les rapports complexes de leur société d'origine, les rapports de contradiction entre « amour et haine », « violence et compassion ». Les protagonistes des récits du corpus veulent établir de nouvelles relations homme-femme et tentent d'enrayer le rapport dominé-dominant toujours présent dans les sociétés contemporaines. Aussi le problème identitaire, à l'ère de la mondialisation est plus que jamais d'actualité; il s'agit de trouver un équilibre entre le passé et la modernité dans les sociétés encore profondément ancrées dans les traditions.

Notre contribution par rapport à la réflexion déjà apportée sur la violence sera de montrer que le rapport à soi et à l'Autre ne pourra plus être le même, une fois le combat et la révolte amorcés. En outre, si le thème de la folie n'est pas récent dans les littératures, il a existé malgré les siècles peu importe l'espace géographique. Dans sa thèse, Michel Man montre que la folie permet de comprendre, sous un angle psychologique, les crises et les conflits de l'Afrique postcoloniale. Il montre que l'engagement politique de la femme naît d'une approche nouvelle de la politique. Quant à Leïla Malle, la littérature permet de

donner à la folie un statut purement subversif. Elle fait plutôt une analyse sur la psychologie des personnages alors que notre recherche s'oriente sur l'étude thématique dans les textes. Notre travail entre dans la continuité de ces recherches mais tente de faire une analyse littéraire de plusieurs romans écrits par des femmes au Maroc, en Algérie et à l'Île Maurice. Nous verrons de quelle façon ces écrivaines se démarquent des auteurs hommes tels Tahar Ben Jelloun et Jean-Marie Gustave Le Clézio, Patrick Chamoiseau, Driss Chraïbi que nous incluons dans cette thèse et en quoi elles symbolisent une écriture de « la rupture » d'une nouvelle génération d'écrivaines francophones.

Nathacha Appanah, à la fois romancière et journaliste est née en 1973 à l'Île Maurice. Elle est issue d'une famille d'origine indienne: elle appartient comme Ananda Devi et Shenaz Patel à la communauté indo-mauricienne. Elle écrit plusieurs romans dont *Blue Bay Palace* (2004), *La noce d'Anna* (2005), et *Le dernier frère* (2007) qui a reçu le prix de la FNAC. Nous avons sélectionné le roman *Blue Bay Palace* parce que ce roman nous éclaire sur la thématique redondante de la folie, de la violence meurtrière, du féminin et masculin et dans un contexte indo-mauricien. Nous comparerons ce roman à celui de Leïla Marouane dans *le châtiment des hypocrites* qui fait une critique virulente de la société arabo-musulmane. Dans ce roman, nous le verrons la protagoniste principale ne trouve de solution à son aliénation aussi que par le meurtre. Tout au long de ce travail, nous nous attacherons à faire des liens entre les récits de notre corpus qui ont le point commun de se libérer de la marginalisation imposée par la gente masculine. Maya, dans *Blue Bay Palace*, qui est un enfant unique d'une famille hindoue, appartenant à la caste inférieure, a une relation cachée avec le fils du propriétaire Dave du grand hôtel de luxe

où elle travaille avec son père. Dave épousera une femme de son rang social donc de sa caste. Maya qui signifie illusion en hindi devient le produit de la violence créée par la société enfermant les individus dans les castes. De cet enfermement, à la fois moral et social, va naître la violence, la vengeance par le meurtre.

L'auteure Nathacha Appanah, dans son premier roman *Les Rochers de Poudre d'Or* (2003) qui a reçu le prix RFO, met en scène l'histoire chaotique et dramatique des engagés, venus de l'Inde, pour travailler dans les champs de canne-à-sucre à l'Île Maurice. Le rêve de l'eldorado ou d'une meilleure vie pour les Indiens est symbolisé par le voyage-torture où les Indiens sont traités « presque comme des esclaves », « entassés dans les cales » du bateau l'Atlas qui les mène à Maurice.

Ananda Devi née le 23 mars 1957 à Trois-Boutiques à l'Île Maurice possède un doctorat en anthropologie sociale. L'auteure vit à Ferney-Voltaire (près de Genève) depuis 1989, et retourne très souvent sur son île natale. Son œuvre composée d'un très grand nombre d'ouvrages, de recueils de poèmes et de nouvelles, est reconnue dans tous les continents. Ananda Devi aborde les problèmes de la société mauricienne: la prostitution dans *Rue la Poudrière* (1989), le combat d'une jeune indienne contre la société patriarcale dans *Le Voile de Draupadi* (1994) et *Moi, l'interdite* (2000). *Eves de ses décombres* a reçu le prix des 5 Continents de la Francophonie en 2006. Ce livre nous raconte l'adolescence de plusieurs personnages aux destins sans avenir à Port-Louis, réservoir de violence, de misère, de viol et de meurtre.

Le Sari vert d'Ananda Devi paru en 2009 raconte la vie d'un homme médecin de 80 ans qui se fait appeler « Dokter-Dieu ». Le récit décrit l'agonie de ce protagoniste

rongé par la maladie, le cancer. Le roman met aussi en scène trois générations de femmes; la mère, la fille Kaveri Bhavani, âgée de 64 ans, « aux yeux de chatte qui lui ont valu le surnom de Kitty quand elle était enfant » (13) et Malika la petite-fille qui a quarante ans. Si la mère meurt, la fille et la petite fille sont prêtes à changer les rapports entre elles et le père. À ce propos, Kitty dit: «Ma mère est morte, mais je peux encore lui être fidèle. Et tu dois accepter que ton pouvoir est fini parce qu'en Malika et moi, quelque chose a définitivement changé: nous n'avons plus peur » (199). Le roman raconte la violence extrême dont trois générations de femmes sont victimes. Leur vengeance se met en place lorsque le père est mourant. Elle vont redoubler de cruauté à la mesure des sévices que le père leur a infligés.

*Pagli*⁶ d'Ananda Devi raconte l'histoire d'une femme condamnée par sa société et ainsi enfermée dans un poulailler pour avoir enfreint les lois traditionnelles de sa société après avoir transgressé les règles régies par les castes. Ananda Devi, dans son roman *Moi, l'interdite*, raconte la naissance, d'une enfant infirme, née avec un bec de lièvre. Selon les superstitions indiennes, cet enfant portera malheur à son village. L'héroïne, enfermée dans un four à chaux puis dans un asile d'aliéné survit grâce au fantasme de l'amour idéal.

En ce qui concerne les écrivaines du Maghreb, nous avons sélectionné Leïla Marouane qui dénonce et condamne la terreur qui règne en Algérie et dénonce la violence faite aux femmes en particulier. Elle est l'auteure de plusieurs romans, dont *La fille de Casbah* (1996), *Ravisser* (1998), *Les criquelins* (2004), *La jeune fille et la mère* (2005).

⁶ Pagli signifie « folle » en hindi.

En 1989, Leïla Marouane sauvagement battue par un commando d'islamistes armés est laissée pour morte. Cet événement a eu lieu lors des attaques et attentats du Groupe Islamique Armée (GIA) qui ont terrorisé l'Algérie. Cette organisation terroriste est à l'origine des meurtres d'intellectuels, journalistes, politiques et écrivains de 1993 à 1998. La situation politique et économique à cette époque est très fragile. Le Front de Libération Nationale (FLN) est le parti unique au pouvoir depuis l'indépendance en 1962. Le FLN en 1990 autorise, par défaut, le multipartisme sous la pression du peuple. C'est ainsi que lors des premières élections municipales le Front Islamique du Salut (FIS) est élu avec une large majorité. Il est vrai que ce parti s'est présenté comme le sauveur de la nation: le parti qui enrayera la crise sociale, politique et économique. Le FIS a donc la majorité au gouvernement. Simultanément, le pays est plongé dans une vague de terrorisme et de terreur avec la création du Groupe Islamique Armée (GIA). Tous les intellectuels dont les romanciers, les journalistes... critiquent sans relâche la situation imposée par les terroristes. Des assassinats, sans précédent, depuis la guerre d'Algérie par le GIA sont commis. L'assassinat qui a marqué les esprits est sans doute celui du célèbre écrivain Tahar Djaout en 1993. Leïla Marouane rappelle la tragédie qu'elle a connu à cette époque. En effet, elle y perdra son amie Faddia. Son roman *Le châtiment des hypocrites* (2001) exprime ainsi une douleur longtemps contenue: celle d'avoir été agressée et celle d'avoir perdu un être très cher. Le récit raconte l'histoire de Fatima Kosra séquestrée, torturée par un groupe d'extrémistes qui va changer le cours de sa vie à sa libération.

Franco-algérienne née en 1967, Nina Bouraoui publie depuis une quinzaine d'années une œuvre faite tant de romans que de récits autobiographiques. Dans *La*

voyeuse interdite (1991), Fikria, l'héroïne raconte son histoire ainsi que celle de ses deux sœurs Zohr et Leyla. Toutes les trois vont vivre « séquestrées » dans leur chambre, délaissées par leur mère et détestées par leur père qui aurait tant espéré un garçon à leurs places.

Nadia Chafik, née en 1962 à Casablanca est à la fois romancière et romane. Elle est professeure de communication à la faculté de Droit de l'Université Mohamed V de Rabat, au Maroc. Elle publie un recueil de nouvelles, *Tête de poivre* (2012) qui a reçu « le Prix Grand Atlas de l'Ambassade de France et le Prix Ivoire pour la littérature africaine d'expression francophone ». Dans *Fille du vent* (1995), Faïza est emprisonnée dans un asile psychiatrique après être tombée enceinte hors mariage. Tout son espoir se pose dans le désir de retrouver sa fille Ambre. Elle sortira de l'asile et la recherche de sa progéniture perdue devient sa propre quête identitaire.

Méprisées puis enfermées, les personnages féminins dans le corpus choisi acceptent cependant de passer pour folles puisque c'est l'unique moyen de donner libre cours à leurs fantasmes. En revanche, seule la mort physique ou symbolique pourra les libérer. C'est-à-dire se libérer des mentalités archaïques qui lui refuse tout simplement d'exister.

Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault étudie le pouvoir fondamental de l'homme sur l'homme. Ce concept de la folie nous intéresse car le critique montre que la folie est souvent une construction sociale et non une disposition individuelle. La folie instaure une relation d'Altérité entre soi et l'Autre, une relation de pouvoir dans laquelle l'un décide du sens et du non-sens de l'autre. Michel Foucault

insiste sur la définition discursive de la folie en ces termes:

Le fou n'est pas manifeste dans son être ; mais s'il est indubitable c'est qu'il est autre. Or cette altérité, à l'époque où nous la plaçons n'est pas éprouvée dans l'immédiat comme différence ressentie, à partir d'une certaine certitude de soi-même... le fou c'est l'autre par rapport aux autres : l'autre –au sens de l'exception- parmi les autres- au sens de l'universel... (199)

Il montre ainsi les différentes formes de « micro-pouvoir » qui régissent les relations sociales au sein de toute société.

La problématique est donc la suivante: la protagoniste principale utilise la folie comme stratégie en réponse à la domination masculine, à la société qui devient une réécriture de la déchirure. Cette thèse tentera de démontrer en quoi la folie devient une métaphore de défense et d'une souffrance constitutive. Une approche symbolique et sociocritique nous semble la plus appropriée pour montrer comment s'opère cette transgression dans les romans. Comme nous avons un large éventail d'auteurs, notre approche sera plurielle. Nous définirons les concepts utilisés au fur et à mesure de l'analyse des romans de notre corpus. Nous nous appuierons pour le concept dominant-dominé sur les travaux de Pierre Bourdieu qui a posé le problème masculin-féminin. Nous suivrons l'idée des Études de Genres « Gender Studies » pour qui la notion de genre masculin ou féminin est plutôt « une construction culturelle » et non pas « biologique ». En effet, ce champ de recherche est pluridisciplinaire. Il s'intéresse au statut de la femme, aux rapports sociaux et culturels entre les sexes. Les auteurs de notre corpus tentent de trouver une solution à la reconstruction dans l'égalité et la parité de genre. Un autre point semble pertinent dans notre travail est la notion de pouvoir ou d'empowerment. Dans les

années qui suivent l'indépendance des peuples colonisés, les femmes en Europe acquièrent d'importants droits tels que l'avortement: ce qui n'est pourtant pas le cas dans notre contexte. En effet, la perspective de la femme, en littérature et ailleurs, est marginalisée par rapport à celle de l'homme. Pour les femmes occidentales, leurs corps leur appartiennent et elles ne sont plus victimes de la maternité imposée. En revanche, l'exclusion de la femme est souvent excusée par l'idée que la pensée est sans genre. Parler d'une perspective féminine n'est pas une fin en soi, mais seulement une étape vers un véritable universel humain qui ne peut pas exister dans les normes actuelles car les femmes sont reléguées, dans tous les domaines, à un rang inférieur à celui de l'homme. La prégnance des thèmes identitaires de la femme et du féminin est évidente dans les littératures émergentes au Maghreb et de l'Océan Indien car il s'agit d'enjeux déterminants dans la lutte pour la réforme culturelle et sociétale. Cela rappelle aussi l'étude de Pierre Bourdieu, dans *La domination masculine* (1968) qui explique que penser la soumission de la femme, c'est aussi penser la domination de l'homme qui se reflète de façon variée dans les textes, comme la représentation du corps, du fantastique, du thème de la mort, de la folie et de la violence. Ce théoricien pose la question de la domination masculine, dans la société Kabyle, selon une perspective anthropologique qui fonde la différence entre homme et femme, ancrée dans les inconscients: la violence n'est pas seulement le résultat d'événements actuels mais est la conséquence d'un héritage du passé transmis de génération en génération. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes, au sujet de l'écriture de la violence, retient cette idée en ces termes: « Nous concevons bien, sans doute, que l'on puisse dériver la violence vers des fins réfléchies, la tourner en instrument d'une pensée, mais il ne s'agit jamais que de domestiquer une force antérieure,

souverainement originelle » (139).

Pour l'indienne Gayatri Chakravorty Spivak, dans *Can the Subaltern Speak?* référence indéniable sur les études subalternes dans le monde anglophone et de plus en plus dans les pays francophones, le discours sur la femme semble compromis en littérature parce qu'elle est à la fois victime du discours dominateur du colonialiste et du discours patriarcal: qu'il s'agisse du Maroc, de l'Algérie ou de l'Île Maurice, nous retrouvons les mêmes phénomènes. Ainsi, nous étudierons les points convergents et divergents dans ces deux aires géographiques: ce qui nous permettra de voir les liens qui les unissent et/ou les séparent du point de vue historiques, culturels dans un espace postcolonial.

La première partie de cette recherche présentera le contexte politique et historique au Maroc, en Algérie et à l'Île Maurice de l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivaines. En effet, longtemps les études littéraires se sont intéressées aux romans antillais, à la créolisation pour finalement se rendre compte qu'il existe une autre littérature insulaire, à savoir les îles de l'Océan Indien. Nous chercherons à comprendre comment et pourquoi un espace aussi petit est si riche en termes de cultures, d'ethnicités, de langues. La littérature donne place à une littérature de dénonciation où fiction et réalité se confondent. Les romans de notre corpus sont marqués par la violence du discours fictionnel présentée par le choix des mots, de la syntaxe... mais aussi par la symbolique du corps, à la fois un sujet d'écriture et un objet sur lequel on écrit.

Dans une seconde partie, nous nous interrogerons sur les fonctions sociales de la folie. Nous entendons par fonction sociale l'ensemble des éléments déclencheurs de la

folie dans les romans de notre corpus qui sont à l'origine des structures sociales qui régissent le comportement des individus dans un groupe donné. De surcroît, les mentalités traditionnelles alors jouent un rôle fondamental dans l'aliénation de la femme en prétextant l'application des préceptes religieux. Ainsi malgré les siècles, le rapport dominant-dominé, colonisateur-colonisé n'est toujours pas résolu ni tout à fait accepté. Le féminin et le masculin ne sont jamais séparés ou indissociables. Le rôle social attribué à la femme est de servir la figure autoritaire, et centrale, de l'homme: être fille/mère/épouse. De même, les personnages centraux sont présentés dans la symbolique de l'espace clos, l'enfermement physique et mental: point de convergence de ces textes. Elles le sont aussi dans des prisons sociales: les castes, les traditions, le grenier, la cellule, l'asile psychiatrique, la maison. Cependant l'étude de l'espace indispensable ne peut pas se faire indépendamment des autres composantes du récit à savoir les réseaux thématiques, métaphoriques, symboliques. Les écrivaines apportent une attention toute particulière sur la description des lieux géographiques toujours liée à un « paysage humain ». L'Île Maurice aurait une double fonction d'être objet d'écriture tout en étant sujet. Cette symbolique devient le lieu d'intimité se refermant peu à peu sur le personnage enserré entre les quatre murs imposés par l'espace familial: espace-prison d'où naîtront des sentiments ambigus d'amour et de haine.

Dans le troisième chapitre, il s'agit de montrer comment la violence physique, verbale ou sous-jacente est représentée et de quelle façon les auteures la transforment, par le biais, par exemple, de la vengeance, du meurtre, de la transgression pour se libérer des limites sociales imposées dans les sociétés traditionnelles patriarcales arabo-

musulmanes marocaines, algériennes ou indo-mauricienne. La folie, les narratrices s'en servent pour vivre leurs fantasmes, leur délire et leur désir. Camille Laurin dans la préface d' Hubert Wallot dans *La Danse autour du fou* dit:

Qui dit folie dit passion, excès, fantaisie, rêve, dérogation ou atteinte aux règles ou normes ou consensus établis, déraison, primauté du privé sur l'appartenance au groupe, l'intrusion de la force vitale et de la dimension du sacré dans l'organisation codifiée de la vie collective. On qualifie aussi de fous ceux qui vivent à la marge ou en marge de leurs groupes d'appartenance, qui les dérangent, les contestent ou prétendent les transformer radicalement.

Cette citation nous permet de comprendre le revirement de situation autour du thème de la folie. Ainsi de l'enfermement naît l'évasion. La rêverie, ou l'affabulation permettent une rupture, et finalement une transformation de la douleur en apaisement. Pour faire face à leur enfermement imposé, les héroïnes tentent de re-créeer un monde basé sur de nouveaux principes. Le statut de leur corps-objet devient un corps-sujet. Dans toute littérature, la femme, pendant longtemps, était racontée par des hommes. « L'écriture féminine » est donc le moyen pour les femmes de se réaliser en créant une voix de la différence. Simone de Beauvoir écrit que « la femme libre est seulement en train de naître » (II, 641). Elle suggère que l'abolition d'une oppression qui affecte la moitié de la population est une priorité (I, 19). En effet, la gente féminine prend de plus en plus la plume au fil des luttes dès les années quatre-vingts au Maghreb ou à l'Île Maurice. Exclues de la parole dans les sociétés traditionnelles, les femmes sortent de leur mutisme et nous assistons à un début d'expression féminine placée sous le signe d'une conquête identitaire. Dépassant leur statut d'objet de représentations masculines, de nombreuses femmes s'imposent dans leur capacité de révolte contre le silence imposé par un jaillissement de paroles, longtemps

refoulées, interdites. Elles dévoilent leur être social. C'est un sujet féminin qui échappe à l'interdit social.

Le chapitre quatre fera l'objet d'une analyse symbolique du texte. Nous verrons quels sont les éléments déclencheurs de la folie. Nous mettrons en évidence comment les œuvres sont construites sur des oppositions binaires : dominé/dominant, colons/colonisés, riche/pauvre, vie/mort, parole/silence, violence/résistance ou contre-violence, et comment la mort constitue un élément de rupture marquant ces oppositions. Cette opposition est symbolisée par ce que Marc Gontard, dans *La violence du texte: études sur la littérature marocaine de langue française* (1981), appelle « axe spatial » qui divise, sépare deux mondes, deux espaces. Il analyse l'axe spatial de l'oued (fleuve en arabe) dans *Harrouda* (1978) de Tahar ben Jelloun qui « divise la ville de Fass en deux cités jumelles mais séparées, instituant ainsi, au cœur de son circulaire, une première rupture, une première « différence » (69). Différents axes spatiaux séparateurs sont repérables dans notre corpus tels la mer ou l'océan qui séparent, l'Inde de Maurice ou le Maghreb de la France. L'espace-océan est le lieu-périple pour s'évader, alors lieu de dépassement. Pour Antje Ziethen, le départ vers l'ailleurs s'accompagne de périple causé par « des tensions sociales »: « Quel que soit le cheminement précis des protagonistes, leur périple est toujours provoqué par des tensions sociales et spatiales qui strient l'espace postcolonial, le divisent en territoires et plateaux » (140). L'auteur démontre dans son analyse que l'espace n'est pas que « décor » mais est à l'origine même de l'intrigue dans le déplacement spatial. Nous rejoignons cette idée que même enfermées, les protagonistes des romans de notre corpus se déplacent dans divers lieux et que le rapport dedans-dehors

est étroitement lié à l'espace géographique et n'a pas toujours les mêmes représentations ou références dans les aires littéraires de notre étude.

Le quatrième chapitre analysera aussi le rapport bilinguisme, diglossie et hybridité dans les textes. L'écriture, dans les romans de notre travail, met en évidence le choix des figures rhétoriques marquant la dualité et la conjonction des contraires. La langue devient outil de dénonciation. Outre la démarche extérieure du personnage, tout ce qui lui arrive, devient le résultat, l'image et le reflet de la démarche intérieure. Toutes les ambiguïtés dans les récits répondent à la dualité qui marque la violence subie (les douleurs, les injustices de l'esclavage et de la colonisation) et qui donne à l'écriture un espace de création ambiguë que nous pouvons mettre en parallèle avec l'espace-langue.

CHAPITRE 1. ÉTAT DES LIEUX: CONTEXTE POLITIQUE ET SOCIAL

Dans *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon explique que l'objectif du colon n'était pas seulement d'établir sa puissance militaire mais d'effacer l'identité culturelle du colonisé par la non reconnaissance de son histoire propre:

Le colon fait l'histoire et sait qu'il l'a fait. Et parce qu'il se réfère constamment à l'histoire de sa métropole. Il indique en clair qu'il est ici le prolongement de cette métropole. L'histoire qu'il écrit n'est donc pas l'histoire du pays qu'il dépouille mais l'histoire de sa nation en ce qu'elle écume, viole et affame. L'immobilité à laquelle est condamné le colonisé ne peut être remise en question que si le colonisé décide de mettre un terme à l'histoire du pillage, pour faire exister l'histoire de la nation, l'histoire de la colonisation. (82)

Cette citation s'applique aussi Comme le souligne Hafid Gafaïti dans son étude sur Assia Djebar et Rachid Mimouni, aux « régimes politiques postcoloniaux qui procèdent également à la réécriture et à la falsification de leur passé national » (157).

Cependant, le postcolonialisme est un mouvement qui a émergé dans les années soixante par les peuples anciennement colonisés et opprimés. Son objectif était de refuser l'héritage colonial fait d'oppression et d'inégalité. De plus, les études postcoloniales accordent une importance considérable à la notion de la subalternité. Nous comprenons mieux l'intérêt qu'elles portent sur la situation de la femme au Tiers-Monde victime de l'interaction entre patriarcat et colonialisme. La femme devient la subalterne d'un subalterne et la colonisée du colonisé. Exclue du monde extérieur, des décisions sociales et familiales, dépossédée du désir, de la sexualité, elle se caractérise par l'invisibilité. Elle n'a pas de mots ni de voix. Dans le corpus choisi, les auteurs proposent des personnages

qui évoluent et se jugent selon les canons propres à leurs communautés et tentent de prendre la parole.

Dans son article célèbre "Can the Subaltern speak?" Gayatri C. Spivak explique que dès que les sujets s'expriment, ils perdent, au moins partiellement, leur statut de subalternes. D'autre part, parler pour les subalternes n'a-t-il pas pour conséquence de les dépouiller de toute capacité d'action? Qu'en est-il des protagonistes dans les textes de notre corpus? Font-ils/elles entendre et accepter leur voix qui malgré leur actions et réactions gardent le statut de subalternes? Nous verrons que les femmes dans les récits ne prennent pas nécessairement en compte l'Autre mais rejettent leur réalité culturelle en tant que référence qui est à l'origine de l'altérité.

Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha explique que le postcolonialisme est une quête identitaire et plus précisément une réappropriation de soi dans le désir d'équilibre des sociétés où la relation entre les individus serait basée sur la complémentarité, faite dans l'égalité (116). La lutte des minorités et celle des femmes dans les pays en voie de développement devient pour ainsi dire «les pendants du postcolonialisme» (116) qui se présente comme une réaction contre le pouvoir de l'Autre. Dès lors nous comprenons mieux que le combat des protagonistes principales dans le corpus est loin d'être achevé: cela montre un refus délibéré de se soumettre au système dominant comme nous le verrons dans les romans choisis. La force du postcolonialisme réside ainsi dans sa possibilité à accepter toutes les formes de réactions sans aucune limitation.

1.1. Cette folie toujours présente ou une constante incontournable

Le discours sur la folie s'exprime de deux manières en littérature: tout d'abord, le discours de la folie comme source de créativité poétique, et comme étant un élan, à la fois spontané et subversif dans les textes mauriciens d'Ananda Devi et de Nathacha Appanah. En ce qui concerne les romans de culture maghrébine, ceux-ci passent par un discours de l'ambivalence et de l'ambiguïté pour se libérer ou se protéger et fuir le rôle imposé de femme-objet. Il est important de rappeler que les sociétés maghrébines, sans cesse en quête d'identité, sont construites sur une dualité: colons/ colonisés, tradition/ modernité. Le point commun des romans est la recherche de la prise de parole qui seule pourrait réduire le rapport de force entre la victime et son bourreau. La frontière entre raison et déraison étant relative aux différentes cultures et époques, nous allons, considérer le concept d'aliénation comme une quête de vérité sur l'individu.

Outre la soumission de l'être, le dernier recours (mis à part la mort) est la prise de parole dans l'acte de la folie. Encore dans *Le degré zéro de l'écriture* Roland Barthes dit que: « le langage, c'est toujours de la puissance. Parler, c'est exercer une volonté de pouvoir » (16), d'où l'importance de la prise de parole pour se libérer. En effet, le langage n'est jamais innocent car les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir (Barthes 16). Odile Cazenave, dans *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin* (1996) souligne à ce propos:

C'est en adaptant au départ une démarche de marginalisation de leur personnages, d'explorations audacieuse de zones interdites, telles la

sexualité, le désir, l'amour, mais aussi la relation mère-fille, la mise en question de la reproduction et de la maternité obligatoire comme consécration de la femme ... qu'elles sont parvenues au centre, s'assurant ainsi l'appropriation de zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes. (14)

Dans le souci de corriger la fausse identité attribuée à la femme, les romancières francophones prennent leur destin en main pour se recréer sans intermédiaire. Leur but est de bouleverser l'ordre établi par la tradition au détriment de la femme, en se servant de l'écriture comme d'une arme. Les protagonistes, au-delà de leur combat et de la violence, transgressent donc les limites et ouvrent la réflexion sur la tolérance, la reconnaissance de l'Autre et de soi. C'est par la volonté de réappropriation de soi et le désir d'imposer sa volonté que les choses peuvent changer. Nous parlons de plus en plus de « littérature monde » parce que les problèmes soulevés dans les romans sont universels. Les œuvres engagées s'inspirent de l'histoire de leur pays: les révolutions, les conquêtes, les changements, dans des récits fictionnels. Les écrivaines, selon Marta Segarra dans *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, trouvent leurs sources, leurs idées de la réalité dans une créativité poétique, prosaïque et une recherche stylistique. Ainsi, la femme se heurte encore au problème de l'évolution et du changement des mentalités qui restent figées:

Dans une culture où existait déjà une séparation très marquée entre les deux sexes tout changement de cet état de choses était pris pour « une modernité » occidentaliste, et donc contraire à la volonté nationaliste et identitaire. (11)

Par le passé, il existait un référentiel de valeurs traditionnelles qui œuvraient dans les rapports interpersonnels et dans la communauté qui établissait des relations pré-établies dans l'acceptation réciproque des individus. Ce référentiel a été confronté aux

facteurs politiques telles la colonisation, les guerres, l'urbanisation et a donc changé un mode de vie et de partage et de pensées où dans un tel contexte, nous le verrons dans ce chapitre tout changement est synonyme de danger. Toutes ces ambiguïtés répondent à la dualité qui marque la violence subie (les douleurs, les injustices de l'esclavage et de la colonisation) et donne à l'écriture un espace de création ambiguë que l'on peut mettre en parallèle avec l'espace-langue.

Dans tous les textes du corpus, si la violence est en réponse à une violence antérieure imposée par la colonisation, les pouvoirs en place et la mentalité de la société traditionnelle et archaïque n'acceptent pas l'Autre dans sa différence. Ces romancières tentent d'apporter une solution à la violence et à l'injustice. C'est entre « haine et pardon » (Kristeva 2005) « amour et vengeance » que la violence intervient pour couper le cordon ombilical (entre présent-passé) mais aussi elle permet de marquer et de rappeler qu'une rupture avec l'Histoire (par l'acceptation et le pardon)⁷ est nécessaire dans la reconstruction de soi. La violence n'est pas seulement le résultat d'événements actuels. N'est-elle pas ancrée dans l'inconscient tout en se reproduisant dans des situations et contextes différents, comme nous l'avons souligné selon Pierre Bourdieu ?

Pour Simone de Beauvoir, la différence de comportement entre les hommes et les femmes est le résultat d'un conditionnement qui sert à maintenir la domination de l'homme sur la femme. Cette dernière veut avoir les mêmes droits et les mêmes positions de pouvoir dans la société que l'homme:

⁷ Nous pensons que seul le pardon permet au processus de la reconstruction de soi et des peuples.

Dans les deux sexes se jouent le même drame de la chair et de l'esprit, de la finitude et de la transcendance ; les deux sont rongés par le temps, guettés par la mort, ils ont un même essentiel besoin de l'autre ; et ils peuvent tirer de leur liberté la même gloire ; s'ils savaient la goûter, ils ne seraient plus tentés de se disputer de fallacieux privilèges ; et la fraternité pourrait alors naître entre eux. On me dira que toutes ces considérations sont bien utopiques puisqu'il faudrait pour « refaire la femme » que déjà la société en ait fait réellement l'égale de l'homme. (II, 67)

En contribuant à la libération féminine, les hommes se libèrent, eux aussi. En effet, Pour la critique féministe, il n'est pas question d'inverser le schéma pour donner la place privilégiée à la femme mais plutôt d'abolir ce schéma dichotomique et réducteur, pour jouir pleinement de l'ambiguïté et de la spécificité de chaque être humain.

Alexie Tcheuyap qui parle de « L'expérience de la folie » dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama pose le problème du normal et du pathologique: « L'historicité d'un sujet ne peut s'accomplir que dans un système d'échange impliquant divers partenaires. C'est à partir de cet instant que naît la dialectique entre l'individu et la collectivité, le psychologique et le social » (11). L'individu doit se soumettre aux règles du groupe parce que comme le souligne Fatima Mernissi dans *Le harem politique*, le monde traditionnel patriarcal est régi par un système codé: celui du regard où tout individu est soumis à la volonté du groupe (Tcheuyap 32).

Dès lors, « le leitmotiv de la folie », expression empruntée à Alexie Tcheuyap, dans *Esthétique et folie dans l'oeuvre Romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, se veut alors une stratégie discursive importante dans la satire au Maghreb et dans l'Océan Indien. Dans son article consacré au leitmotiv de la folie dans la fiction africaine "Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975)", Elaine St-Andre Utudjian

affirme que:

[...] La folie est investie par les écrivains de trois fonctions essentielles, la démence assure dans la littérature une fonction critique, une fonction morale et une fonction esthétique. [...] Les écrivains conçoivent donc la folie de leurs personnages tantôt comme un fléau de l'humanité qui dit la déraison universelle, tantôt comme une sorte de sagesse donnant accès à des vérités morales et un renouveau spirituel et tantôt comme un instrument de fuite dans l'imaginaire. (132)

La folie a une fonction sociale dans le sens où, d'après cette citation, l'écrivain dénonce ce qui est à l'origine de la folie des protagonistes féminins dans notre corpus. Les auteures montrent combien seule la folie et/ou la violence peuvent rendre compte d'une réalité sans nom dans l'imaginaire romanesque dans leur démarche d'émancipation qui sou-entend des sentiments de solitude et d'exclusion.

Dans *Blue Bay Palace* de Nathacha Appanah, la folie, liée au contexte politique à l'Île Maurice et au système des castes, prend la forme de rejet social. Chez Ananda Devi, le pouvoir de la tradition devient l'instigateur de l'enfermement et la folie dont il est question n'est pas une maladie. Les romans du corpus, tissés de voix de femmes parlant à la première personne, mettent en cause une « psychologie de la femme » façonnée par une culture mâle, oppressive et patriarcale qui enferme la femme, considérée d'hystérique. L'hystérie, provenant du mot « utérus », a été à l'origine conçue comme un mal exclusivement féminin, comme le lot et l'apanage des femmes. C'est ce que relève Claire L. Dehon (2002) pour qui « le thème de la folie [dans la littérature africaine] représente une critique de la vie moderne si coercitive et si brutale » (243). La démarche extérieure du personnage, tout ce qui lui arrive, devient le résultat, l'image et le reflet de la démarche intérieure.

Or, les récits du corpus mettent en place une symbolique abondante qui traduit le sens fou de la parole, de la pensée, de l'imaginaire, de l'écriture. Les personnages enfermés physiquement, moralement, ou symboliquement, tentent à partir de leur espace clos de faire entendre leur voix pour faire taire « le langage du pouvoir ». La parole des opprimés s'approprie un pouvoir pour détruire les dictats de la société traditionnelle qui se veut être, comme le dit Pierre Bourdieu: « celle de la confiance, de l'obligation, du don, de la dette, de la récompense, de la pitié, de toutes les vertus qui honorent la morale de l'honneur » (219). La violence n'est pas le résultat d'événements actuels. Roland Barthes, au sujet de l'écriture de la violence, retient cette idée en ces termes:

Nous concevons bien, sans doute, que l'on puisse dériver la violence vers des fins réfléchies, la tourner en instrument d'une pensée, mais il ne s'agit jamais que de domestiquer une force antérieure, souverainement originelle. (1972, 139)

Les textes dépeignent la structure d'un système archaïque, d'où la question légitime: qui crée la folie ? Les symboles jouent un rôle primordial dans les textes car ils recréent un monde parallèle démunie d'existence et de mouvement, de renaissance et de liberté.

1.2. Société indo-mauricienne et littérature: Histoire, Changements littéraires au féminin

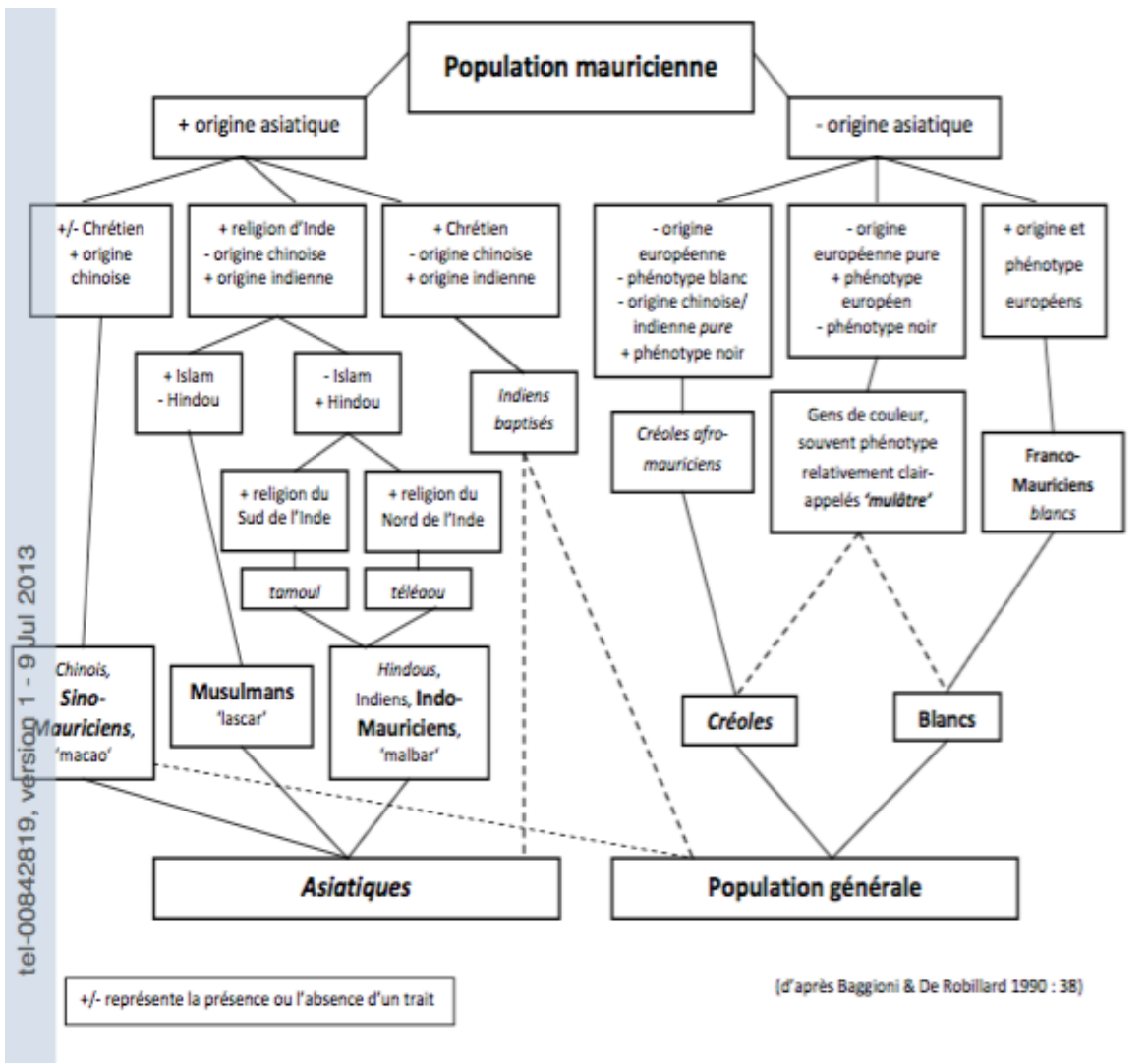
Dans une interview intitulée "L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but", Ananda Devi dit qu'elle ne souhaite pas que l'on rattache son propos critique à un lieu et à un temps : « de telles situations ont existé de tout temps et continuent d'exister ». L'auteur rajoute que « cette vraie violence part d'un point individuel » pour expliquer les grandes catastrophes de ce monde. La violence des romans et les tragédies familiales ou

individuelles narrées sont donc par transposition spatiale, une tragédie humaine universelle. Les romans traités dans cette thèse ouvrent le regard et permettent la réflexion sur une société indo-mauricienne encore handicapée par le poids du passé et montrent aussi qu'il faut une certaine agressivité de la part de la femme pour qu'elle puisse se libérer symboliquement et que la rupture du silence peut aussi s'accompagner de toute une création artistique littéraire.

L'Île Maurice, île créole et indépendante depuis 1968, a été peuplée par les colons anglais, les colons français, les esclaves venus d'Afrique, les chinois (majoritairement commerçants). C'est à la suite de l'abolition de l'esclavage en 1835 (Toussaint 10) que les colons anglais font venir des indiens pour travailler sous contrat, dans les champs de cannes à sucre. On les appelle les « engagés ». Dans un tel contexte, le problème de la langue se pose car la population est multiple. Les langues sont ainsi plurielles. Dix-sept langues sont parlées sur l'île et les principales sont le français, l'anglais, aussi bien que le chinois, le hindi, le tamoul, l'ourdou... L'anglais est utilisé en politique et dans les administrations alors que le français est la langue de la culture, des médias et de la communication (Toussaint 28). La langue française, dès la colonisation, a été perçue aussi comme une langue d'ouverture et de promotion sociale, culturelle et à ce titre, elle a suscité un grand attachement jusqu'à ce jour. Le français devient, principalement, la langue littéraire, car considérée comme langue-résistance lors de la domination anglaise (Toussaint 78).

Le créole est la langue maternelle d'une grande partie du peuple. Il faut préciser aussi que soixante-dix pour cent de l'île est d'origine indienne, le reste de la population

étant musulmane, catholique, protestante, bouddhiste. Le tableau ci-dessous d'après Baggioni et De Robillard (1993, 38) utilisé dans la recherche impressionnante et excellente répartie en deux tomes de Markus Arnold sur *Écritures de violence et d'interculturalité: enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise* fait l'analyse des langues et est très explicatif sur la population de l'île Maurice. Nous nous rendons compte de « la complexité des appartenances collectives à Maurice » de cette petite île (Arnold 89).



Ce tableau éclaire la relation et l'existence complexe de l'Île Maurice qui a un passé à la fois colonialiste et esclavagiste. L'île inhabitée fut visitée d'abord par les Arabes puis par les Portugais. Ce n'est qu'entre 1598-1710 que le développement d'une société mauricienne commença véritablement. En effet, l'Île a connu la domination hollandaise, française (1715-1810) et ensuite anglaise (1810-1968). Au cours de l'histoire coloniale, la société mauricienne a été formée dans le contexte d'une société coloniale et esclavagiste qui s'est développé économiquement grâce à la culture de la canne et au commerce du

sucre. De nombreux esclaves furent amenés dans l'île jusqu'en 1835, date de la proclamation de l'abolition de l'esclavage. Dès 1834, des travailleurs « engagés » (Coolies) amenés principalement de l'Inde pour travailler dans les champs de canne prennent le relais (Toussaint 94). De plus, la population mauricienne s'enrichit de l'arrivée de commerçants chinois entre 1860 et 1880 et de marchands indiens musulmans. C'est ainsi qu'aujourd'hui, l'Île Maurice est encore aujourd'hui une société multiethnique, multiculturelle, multireligieuse et multilingue. Dans les années 60, les Indiens prennent le pouvoir sur le plan politique, éducatif. Étant donné que la littérature de l'Océan Indien est très vaste, il n'est pas possible d'uniformiser l'histoire littéraire ou l'Histoire de ces îles.

1.2.1. Mémoires plurielles: entre fiction et réalité

Le champ littéraire mauricien se caractérise à la fois par la difficulté de sa structuration et par son extrême complexité. Plurilingue et pluriculturel, les écrivaines ont choisi d'écrire en français, leurs romans et leur nouvelles incluant le créole et l'hindi: Ananda Devi en est un exemple. Son style poétique, sincère et osé crée une nouvelle langue française fondée sur une nouvelle dimension culturelle et linguistique. Il y a cette nouvelle poétique qui se cherche dans la violence du texte. Les textes mauriciens présentent dans un espace insulaire un grand nombre de personnages symbolisant les multiples univers qui co-habitent, s'opposent, se révoltent. Les récits de notre étude sont des textes écrits dans « la mouvance réaliste ». Ce qui rend compte de ces textes est la liberté de recréer une langue comme pour réinventer un nouveau monde. Nous nous limiterons donc principalement à la littérature mauricienne qui connaît un nombre considérable d'écrivains de langue française, la littérature anglophone étant beaucoup

moins importante que la littérature francophone mais bien sûr non négligeable.

Outre les liens avec la colonisation, les îles forment un lieu de foisonnement des langues, de cultures et d'imaginaire. L'Inde a aussi beaucoup influencé dans l'élaboration des identités des îles de l'Océan Indien où l'écrivain se retrouve forcément en contact avec d'autres langues. Les textes de notre corpus montrent que la diversité artistique naît d'une diversité culturelle, d'une rencontre entre différentes populations et de leur déplacement conséquences à la fois aux colonisations suivies des décolonisations.

Depuis les années 1980, la production littéraire au féminin connaît un essor dans divers pays de l'Océan Indien, des Caraïbes et du Maghreb. Dès lors, la critique s'est intéressée à la littérature des femmes francophones de ces différentes aires géographiques. Aux Antilles, les œuvres d'auteurs comme Maryse Condé et Gisèle Pineau suscitent un intérêt majeur. La littérature des femmes de l'Océan Indien, un peu moins connue et moins étudiée que les littératures des Caraïbes fait l'objet d'un certain nombre d'études plus ou moins récentes, comme celle de Françoise Lionnet sur trois femmes de lettres mauriciennes dans *Décalages et interlocutions critiques chez Marie-Thérèse Humbert, Nathacha Appanah et Ananda Devi*. La critique, depuis les deux dernières décennies s'est intéressée aux foisonnements des productions littéraires. La période postcoloniale fait naître une littérature qui se veut le reflet de la société. Elle n'est plus à la recherche du souvenir d'un mythe perdu : celui des origines. En effet, dans *Littératures de l'Océan Indien: histoire littéraire de la francophonie*, Jean-Louis Joubert dit que cette nouvelle écriture tourne le dos aux vieux clichés exotiques pour donner des images souvent surprenantes de la réalité du pays (12). Reconnue à l'étranger, la littérature mauricienne

est née il y a déjà deux cents ans, comme celle de l'Île de la Réunion. Toutes les îles de l'Océan Indien ont en commun un lien avec la France, qu'ils s'agissent des Mascareignes ou de Madagascar. Parler du roman mauricien, c'est rappeler l'origine de la littérature mauricienne. Bernardin de Saint Pierre est un des romanciers les plus connus au XVIII^e siècle à cause de son roman *Paul et Virginie* (1788). Ce roman est à l'origine de cette abondance littéraire et fonctionne à Maurice, comme le mythe fondateur de l'identité mauricienne. C'est ainsi que cette symbolique s'est inscrite dans l'inconscient collectif, dans l'espace littéraire. En effet, Malcolm de Chazal propose le mythe de la Lémurie : origine mythique qui prône un continent originel unifiant toutes les îles en une seule et unique terre de l'océan indien dans le roman *Petrusmok* publié en 1951. Ses récits fantastiques racontent l'histoire d'une terre et d'une civilisation disparues sous les eaux de l'Océan Indien. Le mythe de la Lémurie si cher à Jules Hermann, Robert Edward-Hart et Malcom de Chazal symbolise le centre de l'humanité d'où sont nés les Mascareignes et Madagascar. Ce mythe pose d'emblée ce qui est devenu la question identitaire. Le réunionnais Jules Herman dans *Les Révélations du grand océan* (1927) exploite ce mythe qui devient partie intégrante de l'imaginaire de l'Île Maurice jusqu'à ce que la réalité sociopolitique et socioculturelle, dans les années 70, ne vienne rompre l'imaginaire insulaire douce et sereine pour mettre en scène des romanciers de la nouvelle génération qui révèlent une toute nouvelle réalité: la misère et les problèmes de la société mauricienne actuelle tels dans les banlieues, les quartiers pauvres, la prostitution, les différences sociales. Ainsi, l'espace géographique, corporel, symbolique ne représente plus une île « exotisante », mais une île sombre, en danger dans la représentation de l'espace urbain, espace-ghettoisé, marginalisé, mis à l'écart des centres ville. Les rapports

entre les communautés relèvent d'un équilibre très fragile et tendu entre les diverses spécificités culturelles, ethniques ou identitaires farouchement revendiquées et défendues par chaque groupe comme faisant partie de leur capital culturel et symbolique. En effet, la polémique soulevée par l'émission de nouveaux billets de banque en 1998 constitue un exemple probant des tensions qui existent au sein de la population. En août 1967, des élections sont organisées offrant le choix aux citoyens de rester rattaché à l'Angleterre ou d'être indépendant. Le parti de l'indépendance, derrière son chef le Dr. Ramgoolam remportera ces élections. La période des indépendances en 1968 est marquée par la rupture: en effet, les problèmes intercommunautaires se font de plus en plus sentir. De surcroît, les Hindous sont principalement détenteurs du pouvoir lors de la première démocratie. Toutes ces tensions poussent de nombreux intellectuels francophones à quitter le pays.

Ainsi dans un tel contexte politique instable, il faudra attendre la post-indépendance pour voir surgir la nouvelle génération d'écrivains francophones. Comme pour le Maghreb, la femme a été longtemps racontée par des hommes. De plus, la perspective insulaire et postcoloniale, donc l'histoire coloniale, rend l'écriture féminine mauricienne d'autant plus difficile à s'imposer. Ces écrivaines se heurtent à un double combat, tant du point de vue politique que dans la réalisation de soi pour faire naître une littérature dite de l'émergence. Nous pensons à Marie-Thérèse Humbert dans *À l'autre bout de moi* (1979) qui met en scène la dichotomie et l'incapacité aux différentes communautés de vivre ensemble: les traditions et les mentalités figées bloquent tout processus de partage et de changement positif. La littérature mauricienne reflète alors la réalité sociologique, politique de l'île. Parle-t-on de métissage culturel ou de rupture et

séparation dans une nation « arc-en-ciel »? Srilata Ravi dans une interview donnée au journal *Le Mauricien* et intitulé " Bornée à un héritage fixe, elle déborde cette île " dit qu'il n'y a pas une littérature mauricienne mais des littératures bien plus complexes et abondantes malgré un espace insulaire loin d'être vaste. En ce sens, nous ne pouvons parler d'homogénéité mais d'hétérogénéité des champs littéraires, stylistiques et genres mauriciens. Évoquer la littérature c'est aussi représenter l'espace-île, à la fois ouverte à d'autres espaces. Nous pensons à l'Inde, à l'Angleterre, à l'Afrique mais aussi cette littérature fait référence aux espaces clos imbriqués et créés par l'espace-île.

L'histoire coloniale et des indépendances de l'Île Maurice et des autres pays colonisés, dans différents champs géographiques de la littérature francophone des années 60, ne semble pas être la même, donc *a priori*, l'Histoire devrait refléter une réalité économique, politique et sociale diverse. En effet, quel impact l'Histoire coloniale et postcoloniale de l'Île Maurice aurait-elle sur leur littérature ? Il faut retourner dans l'histoire coloniale et se pencher sur la question de l'acculturation, de la torture, de l'exil. Les engagés Hindous, dans *Les Rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah par exemple, quittent une condition doublement misérable imposée par la colonisation qui les exploite mais aussi par leur place dans la société indienne et leur appartenance à la caste inférieure. La violence qu'ils quittent en Inde se retrouve ensuite sous une forme différente à Maurice où ils seront exploités pendant de longues années dans les plantations de cannes à sucre.

Chez Ananda Devi, l'espace clos, dans *Eve de ses décombres*, est le quartier nommé Troumaron. Pour le personnage Sad « c'est une sorte d'entonnoir; le dernier goulet où viennent se déverser les eaux usées de tout un pays » (13). Quartier pauvre de

Port-Louis, sur l'Île Maurice, Troumaron représente un espace où le chômage et la violence sont des réalités quotidiennes. Dans une société conservatrice, les protagonistes revêtent inmanquablement le masque de la folie. Atypiques et asociales, elles renversent l'image traditionnelle de la féminité. Méprisées, puis enfermées, elles acceptent, cependant, de passer pour folles, puisque c'est pour elles l'unique moyen de donner libre cours à leurs fantasmes, où seule la mort physique ou symbolique pourra les libérer. Si la société assujettit ses personnages par la violence, les narratrices sauront de manière originale transformer la violence physique ou psychique par un délire qui les apaise et déconstruit toutes les contradictions de la société mauricienne.

Dans *Blue Bay Palace*, Maya devient le produit de la violence créée par la société elle-même qui enferme les individus dans les castes (espace clos social) et qui interdit toute interaction humaine, sentimentale entre les individus. De cet enfermement moral et social va naître la vengeance par le meurtre puis la délivrance. L'espace insulaire est décrit comme étant un espace où ne se profile aucun horizon. La métaphore de l'île-mère, l'île mythique de Bernardin de Saint-Pierre n'a plus lieu d'être. Le fil conducteur des romans mauriciens de Marie-Thérèse Humbert à Ananda Devi et Nathacha Appanah est le choix des thèmes récurrents dictés par une réalité politique, historique, culturelle. Le désir de peindre de manière fidèle et authentique les clivages ethniques ou culturels existants se révèle souvent plus aliénant que libérateur et témoigne des difficultés à sortir des représentations et étiquetages identitaires légués par la colonisation.

1.2.2. Fonctionnement de la matrice « exil-mémoire »

La mémoire compte parmi les thèmes les plus fréquemment abordés dans les

littératures postcoloniales puisqu'elle est liée de façon inextricable à l'idée de l'identité. Interviewée sur la violence de ses romans, Leïla Marouane nous éclaire sur son expérience de l'exil et sur sa conception de l'écriture:

L'exil est l'espace du double. On vit, quand on est à l'étranger, une situation double. Nous sommes ici tout en étant ailleurs. Déjà, nous vivons une sorte de situation biculturelle héritée de la colonisation... Aujourd'hui, l'identité encore défaillante, se joue des noms et des substituts culturels, anomiques et sans grande authenticité. Nous vivons un grave problème d'identité. ...

La littérature devient, malgré elle, un défouloir, un ersatz de la mémoire, d'une mémoire en pointillés, prompte à se réveiller dès qu'on la triture. Nous sommes quotidiennement sujets à de multiples violences, à diverses meurtrissures. (Cheniki 1)

Dans cette explication, l'auteur fait référence à la période des années 90 qui obligent principalement les intellectuels à demander l'asile. Le fil conducteur de la spécificité chez les écrivaines observées, qu'elles soient maghrébines ou mauriciennes, est la critique des sociétés postcoloniales qui posent une seule et même question: qui est l'Autre et qui suis-je? Penser, c'est d'abord penser l'Autre. Ainsi, tous les romans écrits après les indépendances posent la question de la quête identitaire à toutes les littératures postcoloniales comme le précise Abdallah Laroui dans *L'idéologie arabe contemporaine*:

Il faut avant tout donner une définition de soi. Mais comme toute définition en face du moi se pose l'autre ou plus exactement c'est par rapport à l'autre que se définissent les arabes, cet autre est l'occident. Décrire la quête du moi des arabes c'est donc présenter en même temps une véritable histoire de la notion de l'occident. (Laroui 19)

De ce fait, les auteures choisies relatent toute la démarche de la reconstruction identitaire des personnages de leurs récits. Les écrivaines dépassent l'analyse des relations colonisé/colonisateur font un portrait transcolonial des personnages principaux dans les

romans car ces derniers tentent de rompre la chaîne d'oppression de la femme colonisée à la fois par son histoire personnelle et celle de son pays. L'identité transcoloniale serait ni colonisées ni carencée pour reprendre l'explication de Memmi qui dit: « Le fait véritable est que la colonisation carence le colonisé et que toutes les carences s'entretiennent et s'alimente l'une l'autre...Mais en outre, le système fonctionne en rond, acquiert une autonomie du malheur » (133). Albert Memmi explique que les carences réelles sont le résultat de la colonisation. En revanche, il est difficile pour le colonisé de rompre la chaîne de subalternité car elle est partie intégrante de son identité dans un cercle infernal.

Les auteures francophones sont engagées dans le combat pour la liberté, contre l'injustice, mais ils se veulent écrivains avant tout. Cette « imagination hallucinatoire » qui permet la survie et la reconstruction identitaire des protagonistes féminins est très caractéristique des romans de ce corpus. Leurs œuvres s'apparentent alors à un miroir poétisé de la réalité historique et de la construction mémorielle individuelle et collective, devenant un pont entre le présent et le passé, entre le pays d'accueil et le pays d'origine. Aussi, la traversée de la mémoire s'imbrique t-elle dans la problématique de l'exil dont les formes les plus complexes et redondantes sont : l'exil national et l'exil féminin. À cet exil fondamental et spatial, se greffe l'exil affectif qui contribue à la difficulté identitaire et qui possède une dimension sociale, car il relève de la problématique des rapports avec autrui. L'écriture dans le roman va alors jouer un rôle fondamental car elle est dépositaire de la mémoire. Prenons l'exemple du personnage Mademoiselle Fatima épouse Kosra dans *Le châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane qui consigne toute sa vie dans un cahier: le

viol, la séquestration. L'écriture pour Fatima⁸ devient salvatrice ainsi que le passage à l'acte. Le journal est le garde-mémoire de Fatima qui veut oublier et confier son secret à l'écrit pour se débarrasser de sa réalité.

Le journal intime ou le cahier d'écolier sont des actants de rupture qui mettent en place, par transposition spatiale une forme de distanciation avec l'histoire du pays et de sa famille. L'ouvrage dans l'ouvrage est une convention narrative pour porter à son paroxysme le besoin de la mémoire. C'est en effet l'auteur qui se retrouve dans son personnage principal. Fatima choisit de se confier à un journal intime et se substitue à l'auteure qui dit sur son désir impulsif d'écrire: « Dès que je m'aperçois que je n'aurai jamais ma chambre à moi, cette "chambre à soi", je mets les voiles ».⁹ L'acte d'écrire est le voile entre la réalité et elle-même. L'écriture se dissimule et prend la forme d'un masque. Rangira Béatrice Gallimore dans "L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, Le Renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone." explique la démarche de la femme en ces termes:

L'accès de la femme au domaine littéraire n'est pas cependant une entreprise facile. Quand la femme écrit, elle force son entrée dans un locatif qui lui était préalablement interdit, elle s'élève à un rang supérieur et se place en dehors de la structure sociale qui lui était réservée. Par ce mouvement subversif elle enfonce les règles préétablies par la tradition et la coutume et se marginalise inéluctablement. Pour la femme africaine, écrire c'est se placer volontairement en marge de la société. L'écriture féminine est donc par essence une écriture marginale qui s'effectue en

⁸ Il s'agit du cahier de Mademoiselle Fatima épouse Kosra dans *Le châtime des hypocrites* de Leïla Marouane qui consigne toute sa vie : le viol, la séquestration...

⁹ Il s'agit de la même interview citée en-supra. *Axelle Hors Série*. Juillet-août 2016. « Leïla Marouane fait ici référence à un lieu à soi, anciennement traduit *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf (voir les pages 6 à 11 de ce numéro). Son roman *Une chambre à soi* paru en 1929 trouve encore tout son intérêt aujourd'hui car il défend le droit des femmes à écrire et s'exprimer intellectuellement.

dehors de l'univers muet et silencieux où les normes veulent la maintenir.
(14-15)

Cette citation montre que la prise de la plume est la marque incontestable de la femme à ne plus se terroriser. Du coup, les écrivaines innoveront pour créer des nouvelles stratégies d'écriture esthétique et imaginaire dans la quête identitaire. C'est ainsi que dans son article "L'écriture de la déportation chez les écrivaines mauriciennes contemporaines" « la reconstitution de la mémoire » selon Emmanuel Bruno Jean-François, joue un rôle prédominant dans les romans des écrivaines mauriciennes. Le texte devient « un espace mémoriel » (105), c'est-à-dire qu'il met en scène des thèmes tels que la mort, le deuil, et l'exil. La mémoire est vécue comme une souffrance et la perte du « paradis perdu ». Dans les romans, le processus de la mémoire individuelle et collective est diversifié et joue un rôle prépondérant dans la stratégie d'évasion et de libération des protagonistes. S'agit-il de mémoire consciente, détournée, inventée pour leur survie ? Peu importe le choix que les protagonistes adoptent, la mémoire peut aussi (en tant que processus identitaire) avoir une fonction cathartique. Par ailleurs, l'écrivain a la liberté de jouer entre les limites de l'histoire et de la réalité grâce à la création fictionnelle et poétique. Le texte devient des multitudes de mémoires individuelles et collectives dans l'expression poétisée du récit ou dans la violence des mots. La révolte rend compte d'une société asphyxiée par les « normes traditionnelles » et « les normes modernes ». Comparant Tchicaya Utam'si et Tahar Ben Jelloun, Matbout Fadela explique que c'est par la volonté de réappropriation de soi et le désir d'imposer sa volonté que les choses peuvent changer, ce qui peut ouvrir une voie sur le dialogue (8). Ainsi les auteurs du corpus, homme ou femme, du Maghreb, de l'Océan Indien expriment la même volonté de dénoncer une conscience éclatée dans

l'espoir d'un devenir meilleur.

L'homme et la femme doivent éternellement se chercher: altérité, simulacre et poéticité sont nécessaires pour redonner un sens plus profond à leur vie et encore plus significatif. Si l'auteur dénonce dans une « violence poétique » les méandres d'une société traditionnelle marquée par une période postcoloniale, son désir de quête de l'équilibre et de la symbiose des contraires domine son œuvre. Il évoque, par transposition spatiale, un souci de réconciliation des sexes, des êtres dans une société en « voie de développement ou d'ouverture ». Malgré un parcours chaotique et douloureux, les protagonistes se battent pour « le devenir », en dépassant non seulement le discours de l'Autre mais aussi le regard qui impose et paralyse.

Au Maghreb, il y a aussi un grand nombre d'écrivaines émergentes dans la même mouvance créatrice qu'à Maurice et qui ont la même difficulté à se faire entendre ou publier dans les grandes maisons d'édition qui se trouvent principalement à Paris. Il faut rappeler pour mieux saisir les romancières quelques points d'histoire sociale ou politique au Maroc et en Algérie dans notre prochain chapitre.

1.3. Émergence d'écrivaines au Maghreb

La colonisation a créé une réelle ambiguïté dans l'inconscient collectif maghrébin en inscrivant des valeurs qui ne lui sont pas propres et par la confrontation de deux cultures et de deux systèmes. La fin de la colonisation en 1956 au Maroc, en 1956 en Tunisie et en 1962 en Algérie ne s'est pas fait sans conséquences profondes. Tahar Ben Jelloun, comme tous les écrivains de la post-indépendance écrit pour « essayer de faire un

pont culturel avec les mots, j'écris pour dire le Maghreb à la France et aussi la France au Maghreb ». Ainsi, la langue devient donc un outil de dénonciation. Marc Gontard analyse le roman marocain dans *Violence du texte* en ces termes:

Le roman marocain de langue française, avec une centaine de titres publiés, forme aujourd'hui un ensemble nettement repérable, au sein de la littérature maghrébine, de sorte qu'il est possible, avec un demi-siècle de recul, de mieux comprendre son émergence et son évolution, en relation avec l'histoire politique et sociale du pays. Or cette évolution affecte non seulement la thématique des œuvres mais aussi et surtout les dispositifs narratifs par lesquels le sens vient à l'écriture. (7)

Le Roi Hassan II accède au trône 5 ans après l'indépendance en 1961. La situation qui suit le sultanat de Mohamed IV est très instable: les Rifiens, puis les soulèvements de masse qui ont eu lieu à Casablanca en 1965. Le peuple vit dans un contexte de terreur. Il n'a aucun droit à la parole. Les prisonniers politiques s'accumulent et disparaissent sans explication. Le parti de gauche radicale « Al-Jahba » ainsi que l'UNEM (Union National des Étudiants Marocains) s'allient lors de manifestations contre la royauté. Cette période s'accompagne d'une nouvelle littérature de subversion et parallèlement, tentent de s'affirmer au modèle littéraire français. La littérature marocaine s'engage dans un mouvement de revendication sur la situation politique et sociale du pays tout en se démarquant du passé mais surtout des modèles classiques de la littérature française. L'écrivain est confronté à un double problème: la langue de l'Autre / le colon et à l'interdiction de la critique du pays. Dans *L'errance et l'itinéraire*, Jacques Madelain explique que le Maghrébin et écrivains hommes de la génération postcoloniale sont en quête de réconciliation avec eux et avec les autres (46). Dans *Réalisme et esthétique fictionnelle dans la littérature maghrébine et négro-africaine* pour Farouk Balghadi, la

vraie réconciliation se trouve dans la connaissance de soi: pour « rechercher ses racines, il faut se chercher soi-même » (402). Cette idée est complémentaire à celle d'Abdallah Laroui, pour qui « une définition de soi » est nécessaire,

Il faut avant tout donner une définition de soi. Mais comme toute définition en face du moi se pose l'autre ou plus exactement c'est par rapport à l'autre que se définissent les arabes, cet autre est l'occident. Décrire la quête du moi des arabes, c'est donc présenter en même temps une véritable histoire de la notion d'occident. (19)

En revanche, les écrivaines des années quatre-vingts ont un autre discours. L'image de l'occident serait une passerelle pour l'émancipation et les droits de la femme. Jacques Madelain explique que les auteures comme pour leurs homologues masculins, ont:

Une manière qui leur est propre de formuler cette quête, cette oscillation du manque et du désir, cette marche funambulesque balançant de la désespérance à l'espoir de la soif à l'apaisement vers les connaissances de soi et de l'autre. Ils disent cette recherche avec une force, une persuasion poétique, une pudeur qui peut expliquer le fait que leurs œuvres sont des romans frontières plus que d'autres par le doute et la fragilité. (18)

Nous comprenons, dans cette citation qu'il s'agit de la relation entre ex-colons et ex-colonisateurs. Les frontières, dans le domaine de l'écriture, n'existent plus. Les romancières et romanciers définissent leur quête par rapport à un Autre: tantôt le colonisateur, tantôt le patriarcat, les tabous, les interdits. Les écrits ne cherchent pas à rivaliser avec ceux de leurs homologues masculins occidentaux puisqu'ils s'imposent dans leurs choix thématiques, stylistiques et sémantiques. Leur objectif est la dénonciation, la transgression et la recherche esthétique. À ce propos, Homi K. Bhaba dans *Théorie postcoloniale*, explique que le système de séparation construit par le colon entre lui-même

et le colonisé n'existe pas. Le critique parle plutôt d'enchevêtrement d'imbrications des cultures même si elles existent dans un système d'oppositions binaires interdépendantes les unes dans les autres. (121)

1.3.1. Le mouvement de la femme au Maroc: de l'aliénation à la prise de parole

Le Maroc, devenu protectorat français en 1912, sera indépendant le 2 mars 1956. Dès lors, il n'est pas négligeable de s'intéresser au rôle de la femme sur la scène politique qui n'est pas tout à fait récent. Nombreuses sont les femmes qui ont marqué l'histoire du Maroc. Dès le quatrième siècle, la femme était tantôt reine, « caïdates », chef de tribus, conseillère de grand sultan. a fait une étude très riche et primordiale sur la place des femmes dans les sociétés « précoloniale », coloniale et « postcoloniale ». L'objectif de l'auteure est de marquer la différence entre « l'identité culturelle et le patriarcat », et que si la place de la femme sur la scène politique n'est pas nouvelle, en revanche, celle-ci n'a pas été reconnue en tant que tel. Le mouvement des femmes qui est sorti de l'ombre grâce à « des associations féministes et autonomes » est un mouvement politique, social et très organisé revendiquant le droit des femmes à la dignité, et à l'égalité entre homme et femme dans les années 80. Ce mouvement à tendance politique gauchiste, cherche à se démarquer des partis traditionnels politiques et se veut apolitique dans son combat pour contribuer au développement démocratique, économique et social du Maroc. L'objectif, même si multiple tant sur le plan politique que social est la lutte pour l'émancipation de la femme et la revendication des manques de ses droits juridiques. Le mouvement prend naissance durant la période coloniale où les réformistes religieux revendiquent les droits au savoir pour les filles en allant à l'école seulement si celle-ci préconise un enseignement

islamique (Naciri 152).

Après l'indépendance, en 1956, l'État met en place un système appelé la « moudawana » (il s'agit du code de la famille qui établit ou impose les rapports et le statut de l'homme et de la femme) qui autorise la polygamie et la répudiation, et place la femme sous la tutelle de l'homme. Dans les années 70, le régime en place du roi Hassan II (1973-1999) appelé « les années de plomb » contrôlait ces mouvements syndicalistes dont l'objectif était de recruter le plus possible d'étudiants dans les partis de gauche, et où il était question aussi de débattre sur la question du statut de la femme dans les affaires sociales et politiques. Même si ce débat sur l'égalité des sexes trouve sa place dans le domaine politique et juridique, le problème des mentalités pose une contradiction ou opposition qui crée un dilemme dans la réalité marocaine, société finalement toujours pas prête aux changements profonds ou radicaux. Fatima Mernissi montre qu'il est difficile, voire impossible pour l'homme marocain d'accepter l'idée que la femme serait agent de développement et qu'elle peut participer à la vie politique et sociale du pays :

L'intronisation de la femme, de celle qui incarnait le principe même de l'inégalité, l'élément constitutif de la hiérarchie, le Alif, commencement de l'être qui n'existe que dans ses rapports de soumission par rapport à l'autorité, a forcé le musulman à faire face, en quelques décennies, à ce que les occidentaux ont mis des siècles à digérer (et n'y arrive encore qu'avec difficulté): démocratie et égalité des sexes. (33)

Les années de « plomb » ont connu une période de transition. Le roi Hassan II prépare sa succession et assouplit son régime politique. C'est pour cela qu'un procédé de réparation pour la justice transitionnelle en 1999 le ICTJ (Le Centre International pour la Justice Transitionnelle) a pour fonction de reconnaître les violences faites aux hommes et femmes, prisonniers politiques pendant le régime du roi Hassan II afin de les

dédommager:

Le Centre international pour la justice transitionnelle (ICTJ) travaille à corriger et à prévenir les violations les plus graves des droits de l'homme en confrontant le legs des violations massives. Le centre cherche des solutions globales pour promouvoir la responsabilisation et créer des sociétés justes et pacifiques.¹⁰

De plus, le Maroc est le premier pays arabe à reconnaître les violences politiques et les violations des droits de l'homme après l'indépendance en 1956. Il est important de revenir sur les violences passées pour comprendre la situation actuelle d'un pays. Houria Boussejra dans ses romans, *Les impunis ou les obsessions interdites* (2004), *Le corps dérobé* (1999) et *Femmes inachevées* (2004) illustre bien le désir de participer à la « rectification » de la mémoire collective au Maroc. Cette idée rejoint la notion de mémoire dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkebir Khatibi pour qui « la mémoire est en devenir » (23) idée partagée par Fatima Mernissi¹¹, selon laquelle: « les musulmans souffrent du "mal du présent" comme la jeunesse romantique européenne souffrait du « mal du siècle » (23).

En préconisant « la mémoire en devenir », Abdelkébir Khatibi et Fatima Mernissi voient dans le retour au passé, le « retour de l'ordre » où la femme n'a aucun droit. Des auteurs prennent l'initiative pour changer « l'ordre des choses » avec la création, par des femmes de la Ligue des écrivaines du Maroc. La littérature marocaine d'expression

¹⁰ C.f. Lien vers le Centre international Maroc: La perspective de genre dans le processus de Justice transitionnelle. <http://www.foundationforfuture.org/en/Portals/0/PDFs/Maroc%20long_report_A4-FR-web.pdf>

¹¹ Les travaux universitaires en langue française par des sociologues marocaines telles Fatima Mernissi dans *Sexe, idéologie, Islam* (1983), Soumaya Naaman-Guessous dans *Au-delà de toute pudeur* (1989), Souad Filal, *L'incontrôlable désir* (1991) ont ouvert la voie aux écritures de femmes.

française a connu trois grandes périodes: l'époque coloniale ou postcoloniale représenté par exemple par tels Driss Chraïbi avec *Le passé simple*, Ahmed Sefrioui avec *La boîte à merveilles*, Mohamed Choukri *Le pain nu* ...et bien d'autres classiques. Cette génération d'écrivains est suivie par des auteurs tels Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun. Pour être éditées et apparaître au grand public, Les écrivaines décrètent le 9 mars « la journée des écrivaines marocaines » qui permet la promotion des romans ou autres littératures et d'une remise de prix pour les meilleures productions. L'objectif est de se faire connaître au Maroc et sur le plan international:

Notre travail au sein de la Ligue va se baser sur une stratégie claire et compatible avec l'esprit de la nouvelle Constitution qui renforce les initiatives citoyennes et accorde plus de droit aux femmes en instaurant le principe de la parité. Un principe qui exige le développement de la culture et de la pensée pour qu'il puisse s'enraciner dans les esprits et les attitudes comme un comportement normal dans un espace public démocratique et progressiste, signe d'un Maroc de la citoyenneté, de la justice, des libertés individuelles, de la dignité et de l'égalité », a expliqué Badiaa Radi, vice-présidente de la Ligue. (Ligue des écrivains femmes au Maroc)¹²

Avec la succession au trône du roi Mohamed VI, naît l'espoir de la modernisation dans un pays profondément ancré dans les traditions, mais surtout un nouveau statut pour la femme en révisant son statut légal, c'est-à-dire, en créant des projets de lois. Les femmes vont manifester pour réclamer plus de droits. En 2000, alors que les islamistes défilaient à Casablanca pour conserver la Moudawana (droit musulman de la famille), le mouvement féministe scandait dans les rues de la capitale marocaine Rabat leur droit à la parité. Les choses ont peu bougé puisqu'en 2015 et en 2016, d'autres manifestations ont

¹² C.f. Lien vers le Centre international Maroc: La perspective de genre dans le processus de Justice transitionnelle. <http://www.foundationforfuture.org/en/Portals/0/PDFs/Maroc%20long_report_A4-FR-web.pdf>

eu lieu pour toujours réclamer le droit à la parité et à l'égalité des sexes.¹³

Pourtant, la difficulté à intégrer le droit à l'émancipation et finalement à la modernisation du pays est ralentie dû à une société qui a du mal à se séparer de ses coutumes ancestrales. Les écrivaines se veulent alors témoin d'une réalité marquée par la violence et la blessure, tout en dénonçant les tabous, et les interdits. L'interdit défini selon Freud, cité dans *Assia Djebar, écrire, transgresser, résister* de Jeanne-Marie Clerc :

L'interdit est la disposition légale par laquelle une pulsion ne peut être satisfaite. la transgression engendre des victimes émissaires qui permettent de restaurer l'ordre social de moindre résistance de cet ordre, et manifester ainsi qu'il ne retrouvera son équilibre qu'en se transformant profondément.
(37)

1.3.2. **Écriture engagée**

Les écrivaines mettent en action des personnages féminins qui deviennent rebelles, agressives, et sont prêtes à utiliser la violence contre la violence, pour se libérer des interdits et des tabous de la société traditionnelle. Or la femme qui ne s'aligne pas au groupe, c'est-à-dire, qui choisit l'individualité, est considérée comme folle ou marginale. Nous comprenons alors l'importance de l'honneur dans un contexte où être Soi n'a plus de sens: seule « la passivité » devient l'attitude nécessaire à adopter pour être acceptée et se protéger contre le rejet et la violence. Nous retiendrons la définition de l'honneur qu'en donne Hadj Moussa:

¹³ Des collectifs féministes et l'Association marocaine des droits humains (AMDH), défilaient dans les rues. Les manifestantes, lors de la journée internationale des droits des femmes, réclament la mise à exécution de la Constitution de 2011 sur la parité et l'égalité.

Etymologiquement l'honneur, *hurma*, vient de *harem* (l'interdit, l'inviolable). L'honneur oppose deux espaces : le masculin et le féminin. La maison, espace intime des femmes s'appelle aussi la *hurma*, c'est-à-dire l'espace sacrilège qui concerne l'honneur moral... La *hurma* repose sur certaines conduites comme la pudeur et le maintien de l'intégrité sexuelle, qui vise la sauvegarde de l'honneur familial. (38)

L'honneur dépend tout d'abord de la fille qui doit être vierge avant le mariage et de sa conduite sexuelle en groupe quand elle devient femme. Pour Hadj Moussa, l'honneur passe par la pudeur et par ce que j'appelle « l'existence passive » : « C'est une renonciation à l'activité qui a pour support l'acceptation de subir. L'acceptation est une manière de faire passer l'intérêt du groupe sur son propre intérêt » (39). Le code de l'honneur cherche à emprisonner la femme dans son propre corps, un corps qui doit rester « vierge et pur » (40). Hadj Moussa montre que le corps féminin doit être soumis, jugé par le regard. Le contrôle de la femme par le regard semble être la dénominateur essentiel pour permettre le bon fonctionnement de la société marocaines.

Anne-Marie Nisbet dans un article intitulé "Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980. Représentations et fonctions" explique que l'honneur est si important qu'il codifie les comportements : « Celui qui ne se venge pas n'existe plus pour les autres. En ce sens, l'honneur et l'être se confondent » (33). Ici, il s'agit de se venger contre celles qui brisent le code de l'honneur. La troisième partie de cette thèse évoquera la thématique de la « vengeance » vécue par les protagonistes-victimes d'un système archaïque. Quelles valeurs défendent-elles ?

Lutter pour son honneur selon les codes établis, c'est défendre les valeurs sacrées contre les transgressions des interdits, des tabous qui deviennent le haram, la faute. Pour Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, le haram se définit ainsi :

...essentiellement le sacré gauche, c'est-à-dire le dedans et plus précisément l'univers féminin, le monde du secret, l'espace clos de la maison, par opposition au dehors, au monde ouvert de la place publique (...) réservé aux hommes. (Nisbet 34)

C'est pourquoi l'histoire de la lutte de la femme pour obtenir des droits juridiques dans le domaine social et familial évolue de façon presque symétrique avec l'histoire de l'écriture des femmes. Badia Hadj Nasser en est un exemple précis. Dans son roman *Le voile mis à nu* (1982), l'héroïne Yasmina revendique son droit à l'épanouissement sexuel. Ce roman marque la rupture par rapport aux romans précédents et est le roman précurseur au Maroc d'une nouvelle revendication en littérature.

Outre l'algérienne Assia Djebar qui était déjà une référence et une auteure reconnue en littérature francophone, ce n'est qu'en 1980 que nous pouvons prétendre à une émergence d'auteures femmes au Maroc. Les femmes prennent la plume pour dire tout haut, sans aucun intermédiaire, leur revendication qui caractérise « un état de lieux politique, juridique et social » d'une société qui prétend à la modernisation.

Dans *Aïcha, la rebelle* (1982) et *L'orgueil du père* (2010), Halima Ben Haddou écrit sans crainte du « qu'en dira t-on » dans le but de transgresser les interdits. Nadia Chafik, dans *Fille du vent* (2001), Badia Hadj Nasser dans *Le voile mis à nu* (1989), Leïla Houari dans *Zeïda de nulle part* (1985)¹⁴ ont toutes un point de convergence, identique à chaque écriture féminine francophone: celle d'une écriture de l'urgence par rapport à un événement précis qui a existé ou une situation insoutenable pour la femme. Cette émergence est en lien direct avec l'émergence du mouvement pour la femme. L'espace carcéral dans lequel la protagoniste principale des romans se trouve, déclenche la folie. Si

¹⁴ Leïla Houari, écrivaine belgo-marocaine, a obtenu le prix Laurence Trân en 1986.

la folie, de façon générale, instaure une relation d'Altérité entre soi et l'Autre, une relation de pouvoir dans laquelle l'un décide du sens et du non-sens de l'autre, la folie devient aussi dans notre corpus, la métaphore de « la prise de parole ». Ainsi, elle détruit les différences, les systèmes de « pensées contradictoires » et cherche à redéfinir la place de la femme dans la société patriarcale.

1.3.3. L'extrémisme des années 90 et la dénonciation de romancières algériennes: voix de la résistance

Il est nécessaire de rappeler que la littérature de langue française du Maghreb est née au temps de la colonisation pour revendiquer une identité arabo-musulmane niée par les pouvoirs étrangers, en l'occurrence celui de la France. L'écriture devient « urgence » d'autant plus importante en Algérie pendant la guerre d'Algérie pour l'indépendance. Cet événement violent ne s'arrête pas là. Les années quatre-vingt-dix connaissent des séries de violence sans noms perpétrées par le Groupe Islamique Armé (GIA). Les écrits de notre corpus s'inscrivent dans un contexte historique et dénonciateur d'une réalité effrayante. Nombreux sont des intellectuels (journalistes, écrivains, artistes...) à quitter le pays pour ne pas compter parmi les nombreuses victimes du GIA. Ils pourront ainsi témoigner de la terreur qui règne en Algérie. Leïla Marouane, journaliste de formation s'exile pour échapper aux barbaries dont son pays est victime. Les écrivains ne contestent plus au sujet de la colonisation mais font émerger une nouvelle « littérature de l'urgence ». Rappelons quelques faits qui aggravent la société algérienne des années quatre-vingt-dix. Les problèmes sociaux liés au chômage, au logement et aux pénuries de denrées alimentaires sont à l'origine de la situation aggravée dans laquelle se trouve le pays. Aussi une des

préoccupations majeures est celle de la codification sociale de la femme avec pour objectif de s'éloigner du modèle occidental. C'est à ce moment-là que s'impose progressivement le Front Islamique du Salut (FIS) dont le mouvement prend très rapidement une ampleur dans tout le pays. Ce groupe islamique affiche une haine de la femme considérée alors comme un être diabolique: ce qui justifie toute l'attitude dangereuse et agressive des radicalistes vis à vis de la gente féminine. Cette dernière est comme l'explique Rachid Mimouni « l'objet d'une fixation obsessionnelle » (29-30). Elle est la source de tous les tourments. Il se préoccupera donc de la surveiller et de multiplier les règles et les interdits afin de contrôler sa sexualité. Rachid Mimouni est l'un des premiers écrivains à s'être violemment opposée au système de la corruption dans son roman *Tombéza* (1989) qui dépeint la réalité socio-politique de l'Algérie depuis le début de la guerre de l'indépendance jusqu'à l'avènement l'intégrisme.¹⁵ L'écrivain a donc une mission, une responsabilité et les écrits doivent jouer un rôle de transmission historique pour les laisser aux générations futures. Face à cette crise qui englobe divers aspects politiques et religieux qui touchent aussi bien le pays que les femmes, le combat des écrivaines est urgent et leurs écrits doivent jouer un rôle capital dans la dénonciation de l'injustice. Elles seront nombreuses à prendre la plume et à dénoncer la défaillance du système en place.

Dans *Le Blanc de l'Algérie* (1996), Assia Djebar s'interroge sur le moyen de rendre compte de la violence et de la difficulté à témoigner non pas de « tragédie mais de drame ». Assia Djebar, à la fois écrivaine et militante, reste la première écrivaine à

¹⁵ Le roman est écrit juste après la révolte qui a eu lieu le 5 octobre 1988. Nombreux sont les écrivains qui critiquent le pouvoir corrompu en place.

revendiquer le droit à l'émancipation de la femme arabe et ouvre les portes à une nouvelle génération d'écrivaines qui va lutter contre la discrimination sexuelle, le port du voile et le mariage forcé.

Les écritures contemporaines liées à l'actualité du pays mettent en place un discours authentique qui clame la parole de droit, s'insurge contre l'injustice dans la recherche de la clarification de la crise algérienne dans ce qu'elle a de plus absolu. Il est certain qu'une telle action place toute écrivaine en situation de danger. Les problèmes de publication et de diffusion sont un autre facteur auquel doivent faire face ceux qui osent la parole interdite par le pouvoir en place.¹⁶ C'est cette réalité sans liberté d'expression qui pousse l'intellectuel algérien à se retirer de la scène socio-politique et est contraint à l'exil. On voit alors surgir, dans l'immédiateté des événements, des écritures qui prennent en charge le nouveau paysage de l'Algérie mutilée.

L'algérienne Fadéla M'Rabet est dès l'indépendance connue pour être une des pionnières à remettre en question l'état algérien et la situation d'infériorité de la femme dans la société maintenue par le gouvernement lui-même. Elle fut publiée chez Maspéro en 1966 et en 1967. Fadéla M'Rabet était accusée « d'incitation à la débauche » car elle poussait les femmes à l'émancipation. Elle a été interdite de séjour en Algérie pendant de nombreuses années. De tels exemples montrent combien il était dur, voire impossible qu'une voix féminine algérienne puisse s'imposer.

¹⁶ Rappelons que tout écrit critiquant le régime en place est interdit, et tout écrivain portant atteinte à la souveraineté de l'État, est passible de peine d'emprisonnement.

Tout cela explique que la critique vise à bloquer le processus créateur chez les femmes qui vont de moins en moins écrire dans les années soixante et soixante-dix. Le Front de Libération National (FLN) reconnaît l'importance et le rôle de la femme algérienne pendant la guerre d'Algérie. En outre aucun droit social ne lui ait accordés s'insurge Fadela M'Rabet dans *Les Algériennes*: «Voile enlevé puis remis, voile instrumentalisé transformé en technique de camouflage, en moyen de lutte, en technique de camouflage, en moyen de lutte » (44). Devant cet état de fait, Christiane Chaulet-Achour regrette la difficulté qu'ont connu les romancières pour éditer et publier leurs écrits. Elle conteste de même l'absence de tout référent féminin dans les programmes scolaires, où aucun extrait de femmes n'est diffusé (*Anthologie...*234).

CHAPITRE 2. FONCTIONS SOCIALES DE LA FOLIE

Si le thème de la folie a constitué une figure métaphorique puissante pour les femmes écrivaines occidentales au XIXe et au XXe siècle, il en est de même pour leurs homologues contemporaines de l'Océan Indien et du Maghreb. Cette même figure de la « folle » permet à de nombreuses auteures de mettre un terme à la supposée « passivité » des femmes et les manifestations de la folie tiennent lieu dans de nombreuses représentations littéraires d'expression de révolte, d'aliénation mais aussi de libération. La folie peut prendre plusieurs expressions traduites par la déraison et l'harmonie ou la violence dans l'automutilation ou le meurtre pour se libérer.

Nous relevons plusieurs actants qui font changer le cours des événements du récit devenu alors purificateur pour libérer les protagonistes, telles « des héroïnes tragiques ». Le langage poétique, dans les romans de l'Île Maurice, met en place un univers merveilleux. Ces écritures oniriques et fantastiques qui ont une fonction subversive décrivent un monde surnaturel ou hallucinatoire et relèvent de la métaphore pour lesquelles les énergies sont puisées dans la nature hostile et protectrice, un point que nous traiterons dans le chapitre quatre. Pour Jean-Louis Joubert, la littérature insulaire cherche à rompre avec son passé colonial et l'image d'une île repliée sur elle-même, isolée, incapable d'autonomie en coupant le cordon ombilical qui reliait encore la littérature des colons aux centres de culture métropolitaines (1991, 137).

Nous montrerons dans ce chapitre comment la folie est une transgression du social et du discours religieux par la voie des héroïnes ou des personnages féminins. La folie est

donc dans ce sens la manifestation d'une révolte face aux structures sociales archaïques et patriarcales, une critique de la société de la marche des affaires de la cité. Cela nous conduit à nous intéresser à la thématique redondante de l'enfermement qui peut être à la fois d'ordre social, physique, mental. Les écrivaines relatent de la folie et de la violence dans leurs récits qui sont deux thématiques récurrentes dans les littératures postcoloniales contemporaines et nécessaires comme le démontre Bernard Mouralis dans *Littératures africaines et Antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*:

La question de la violence est, depuis les origines, un thème majeur de la fiction africaine. Son importance tient sans doute d'abord à la place que la violence occupe dans l'expérience historique des peuples africains, à travers la traite et l'esclavage, la colonisation et la décolonisation, l'apartheid, les guerres particulièrement atroces dont certains Etats africains ont été le théâtre depuis 1960, les génocides. (87)

L'idée de l'enfermement correspond, en général, à un contexte péjoratif, de restrictions, de limites imposées. Nous verrons dans le chapitre trois « Folie et Stratégies d'évasion » comment les protagonistes se servent de l'imaginaire pour transgresser et transformer mentalement la réalité qui est peut-être la seule forme d'ouverture individualisée dans la matrice espace-violence. La notion d'enfermement est ambiguë car la frontière entre réel et fiction, intérieur et extérieur, ou visible et invisible n'est pas toujours clairement définie, mais pas toujours « isolée ». La symbolique de l'enfermement est partie intégrante d'un vécu et d'une mémoire, ce qui nous conduira inévitablement vers l'approfondissement de la notion de l'exil.

Le point commun des romans est qu'ils ont une même dynamique concernant le rapport de l'individu à l'espace: ce n'est pas l'individu qui occupe un espace, mais c'est

l'espace qui investit un individu. Comme le dit Bachelard dans *Poétique de l'espace* si « l'âme est une demeure » (131), la maison est « instrument d'analyse pour l'âme humaine ». Nous comprenons que la thématique de l'enfermement est en lien direct avec avec celle du corps. Ainsi, le corps entre en rapport avec l'espace et devient un opérateur de l'identité subjective: « *Je suis l'espace où je suis* » (131). Dans son concept corps-espace, Bachelard tente de comprendre de quelle façon la maison natale est inscrite en nous. Ainsi, il ajoute une dimension supplémentaire, à savoir une dimension organique de l'espace qui transforme la maison en corps. « La maison natale, dit-il, est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. [...] » (32).

L'espace peut être appréhendé de deux façons : soit au sens géographique donc rendu visible (par exemple l'espace insulaire) soit au sens du « déplacement mental ». En plus, l'espace qui ne peut pas se faire indépendamment des autres composantes du récit, véhicule autour des réseaux thématiques, sémantiques ou symboliques. Les espaces, par le biais des déplacements, marquent soit la distance soit le rapprochement entre les différents lieux et les personnages. Nous verrons que les lieux peuvent être des espaces réels ou fictifs dans certains des textes. Le lieu d'habitation (la maison, le grenier...) peut faire apparaître un paysage humain et possède cette double fonction d'être objet d'écriture tout en prenant le statut-sujet. De l'espace-prison naissent désirs, peurs, souvenirs. L'enfermement est le « lieu de l'intimité » (183) et prend le langage d'un corps meurtri, nié et étouffé qui cherche à s'exprimer.

2.1. Métamorphose du corps: espace individuel et collectif

L'écriture des écrivaines du corpus est avant tout en effet celle du corps: corps nié et étouffé qui cherche à s'exprimer. Les analyses de Michel Foucault dans *Surveiller et punir, naissance de la prison* (1975) sur le corps comme lieu de pouvoir font observer les processus de transgression à travers lesquels le corps féminin se transforme en terrain discursif où s'affrontent des discours contradictoires sur l'identité, la violence et le désir.

Dans *Le Sari vert* d'Ananda Devi, le corps de la mère est recouvert du vêtement traditionnel, le sari, qui change de couleurs dans le récit est un symbole de la féminité parce qu'il dessine les formes du corps et met en valeur sa grâce. Le sari, étoffe qui enferme, couvre et protège la femme est le fil conducteur de l'histoire racontée et lie tous les autres romans de Devi comme un cordon ombilical que l'on ne peut couper, qui enchaîne les êtres dans la tradition et l'ignorance, à savoir la violence et l'extrémisme. La symbolique du sari fait donc écho à celle du corps qui est presque toujours liée au regard de l'Autre.

2.1.1. Le corps et le code de l'ordre patriarcal

Les rapports entre les thèmes du corps et de l'identité sont étroitement liés à la notion de la sexualité. La description du corps dans les romans de notre corpus permet toujours de réfléchir sur la problématique de la sexualité dans les sociétés traditionnelles.

L'acte sexuel est un processus sociologique, physiologique, psychique nécessaire mais dans notre contexte, la sexualité n'est jamais vécue de manière positive mais cachée,

supprimée et elle devient répressive, dénuée de tout sentiment. Abdelwahab Bouhdiba dans *La sexualité en Islam* rappelle cette tension dans la citation qui suit :

La tension du sacré et du sexuel se retrouve au cœur même de cette contradiction que nous cessons de retrouver. L'Islam en tant que religion libère le lyrisme de la vie mais les sociétés arabo-musulmanes ont presque fini par nier ce lyrisme en lui refusant toute assise et en lui refusant jusqu'à la libre disposition de soi-même. (1975, 257)

Abdelwahab Bouhdiba explique que le mariage est la sacralisation de la sexualité en Islam. D'où l'interdiction d'avoir des relations amoureuses en dehors de l'union sacrée. Dans le monde arabo-musulman, le droit musulman ou la charia règlent toute la vie des musulmans y compris la sexualité. Mais le texte décrit des sentiments amoureux de façon très pudique où le charnel a très peu de place. Dans *Fille du vent* (1995) de Nadia Chafik, l'héroïne Faïza est enfermée dans un hôpital psychiatrique pour avoir eu un enfant hors mariage. L'acte sexuel hors « norme » est un acte dit « haram » (mot arabe qui signifie : honteux, interdit). C'est le résultat des mentalités sous couvert de l'application de la charia: « [...] Mon parfum évaporé te colle à la peau. Ton sourire se fige dans mes souvenirs. Les psychoses de la vie nous séparent. Je te retrouve chaque soir dans la mémoire cachée, à Stockholm, à Buenos Aires ou à Rabat... ». (Chafik 38)

Pourtant, dans le Coran, de nombreux versets traitent de la sexualité par laquelle les relations dans le couple ont une grande importance et où l'amour n'est absolument pas absent. Le bonheur du couple repose sur l'union des sexes, la complémentarité et la jouissance: « Parmi ses signes : Il a créé pour vous, tirées de vous des épouses afin que vous vous reposiez auprès d'elle, et il a établi l'amour et la santé entre vous. (Sourate XXX-verset 21) (Masson: 499). Cette sourate explique que le Coran préconise à la fois

l'amour et la bonté au sein du mariage qui ne peut être forcé. Pourtant, la réalité est autre et les romans ne manquent pas de le rappeler. Nous sommes dans un contexte qui ne laisse pas de place à un amour « ouvrant », à des relations spontanées.

Pourtant le mouvement des femmes dont nous avons parlé précédemment est une remise en question de l'application de la charia dans le quotidien marocain. Asma Lamrabet fait un parallèle entre l'émancipation et « une nouvelle lecture de l'Islam par les femmes » (28). Le Coran peut être lu de plusieurs façons: soit par les détracteurs misogynes dont parle aussi Abdelwahab Bouhdiba, soit dans une perspective de « relecture par les femmes ». L'auteure cherche à montrer que toute femme qui désire s'émanciper reste profondément musulmane, car elle considère que émancipation et Islam sont compatibles, et non «antinomique dès lors », dit Asma Lamrabet, « qu'on l'associe avec femme et Islam » (28): « Cet engagement se fait au nom des références musulmanes et considère que l'islam peut être - et doit être - vécu comme un véritable message émancipateur....» (28). Tout en respectant la tradition, les protagonistes féminins revendiquent-elles une nouvelle manière de penser dans le rejet extrême et fou qui entrave l'application de projet de lois, de la constitution et les rapports homme-femme? Si dans certains romans comme *Fille du vent* (1995) de Nadia Chafik, ou de *Blue Bay Palace* (2003) de Nathacha Appanah, il apparaît une tentative de relations amoureuses sincères et partagées, celles-ci se retrouvent toujours anéanties et niées par le regard de l'autre et l'intolérance, ce qui crée la frustration et le délire mental.

Dans *Blue Bay Palace*, Maya, âgée de seize ans, rencontre Dave fils du propriétaire de l'hôtel nommé Paradis où elle travaille avec son père: « Tout en lui me

semble érotique à ce moment-là. Je sens son souffle chaud à travers le tissu de ma petite culotte et je tremble aussi. Je ne sais pas qui du vin ou ses caresses m'enivre le plus » (29). L'expérience amoureuse de Maya semble être démesurée. Ici, Dave incarne l'Autre dans celui qui est différent et met en jeu la relation d'altérité en terme de déséquilibre.

Le roman décrit un amour passionné mais pas reconnu par la société régie par les préceptes des castes. Maya comprend bien plus tard que sa relation avec Dave ne peut résister à la tradition et ne fait pas exception :

Je savais qu'il était fils unique et que sur lui reposaient les espoirs d'une grande famille riche et traditionnelle mais je ne m'en faisais pas. Nous nous aimions, n'est-ce-pas ?... Je sais aujourd'hui qu'il s'était fiancé avec une autre fille, choisie par ses parents, la veille de mes dix-huit ans, et que le lendemain il me déflerait dans cette suite. (31)

Cette citation marque toute l'ambivalence de la société indo-mauricienne entre l'illusion d'aimer et la dure réalité des règles rigides et archaïques. Cela pose la question, dans les romans sur la jeunesse qui se trouve confrontée à la dure réalité de son quotidien, car elle ne peut pas vivre sa sexualité librement. En effet, le système social interdit tout échange sexuel avant le mariage ou refuse toute union si les amants n'appartiennent pas à la même caste : ce qui débouche sur un vide mental extrême. Pouvons-nous mieux comprendre l'affabulation, le délire, les exagérations, le fantasme dans les romans?

Les modes d'écriture du corps féminin sont également des modes de création, et de messages idéologiques. Une telle démarche permet de voir comment le corps devient la figure médiatrice à travers laquelle plusieurs revendications sociales et politiques sont exprimées. Les romans étudiés peignent un corps féminin conflictuel, tiraillé entre docilité et résistance. Les écrivaines créent un corps complexe dont l'itinéraire fictionnel emprunte

le chemin de la subversion, de la négociation. L'écriture ne peut détruire des rites, des traditions et des modes de pensée séculaire mais elle a le pouvoir de dénoncer les injustices.

Badia Hadj Nasser, une des premières voix féminines au Maroc, propose un roman très osé, *Le voile mis à nu* (1985). Elle y relate la révolte d'une femme Yasmina qui rejette le voile en transgressant les tabous tout en menant une vie « d'errance sexuelle ». Yasmina refuse de porter les vêtements traditionnels (la djellaba et le Haïk). C'est à Paris que Yasmina vivra pleinement sa vie. La protagoniste ose transgresser les interdits à Paris, où elle connaît une absence de repère. Badia Hadj Nasser à travers son récit, porte un regard critique sur la politique, la religion et la place faite aux femmes marocaines. L'ethnologue Sossie Andezian dans *Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine* écrit:

Chaque tentative de recentrage du regard, qui consiste à prendre comme point d'ancrage l'expérience féminine du monde, aboutit à considérer celle-ci comme un sous-produit, une réinterprétation, une forme négociée de la culture des hommes. (155)

En revanche, l'exclusion de la femme est souvent excusée par l'idée que la pensée est sans genre. Parler d'une perspective féminine n'est pas une fin en soi, mais seulement une étape vers un véritable universel humain qui ne peut pas exister dans les normes actuelles où les femmes sont reléguées, dans tous les domaines, à un rang inférieur à celui de l'homme.

2.1.2. Rapport à l'Autre et à soi

Pour Véronique Bragard dans son article intitulé " Penser l'altérité dans la littérature mauricienne au féminin", les figures féminines ont une voix qui leur est propre pour laquelle l'Autre est une figure de l'Autre à la fois « racial et de genre » (13). L'idée du « Même et de l'Autre » expliqué par Vicram Ramharai dans un article intitulé "Ananda Devi. Repenser l'identité de la femme mauricienne" entre dans la thématique de la résistance où la femme cherche à se désaliéner des normes sociales qui lui sont imposées. Nombreuses sont les critiques et analyses de la place sur la figure féminine dans les textes mauriciens. Les protagonistes d'Ananda Devi cherchent à mettre une barrière entre elle-même et l'Autre (61-62) pour rejeter les structures sociales qui lui sont imposées pour prendre leur destin en main. En revanche, l'Autre est à la fois le pouvoir patriarcal et l'amant tel Zil dans *Pagli*, représentation des rapports complémentaires. C'est aussi dans son enfermement que le sujet-narrant renverse la situation prenant le pouvoir de se construire une identité propre en passant par la transgression. La déshumanisation de Mouna dans *Moi, l'interdite*, la marginalisation des autres protagonistes au Maghreb ou à Maurice montrent toute la violence et la souffrance des protagonistes du corpus parce qu'elles ne se plient pas aux règles de l'Autre. Kumari Issur parle de psychopathologie dans l'œuvre d'Ananda Devi pour reprendre le titre de son article qui est le résultat du dysfonctionnement de la cellule familiale d'où le déséquilibre des protagonistes qui vivent dans un climat de rejet et de haine (204). Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo s'intéresse à la construction de l'altérité de la narration dans un article intitulé " Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains: démembrement et redéfinition du sujet ".

Cette critique explique à juste titre que les corps des protagonistes féminins sont indissociables de l'altérité définie de l'ordre du masculin: « C'est la femme qui est l'Autre du corps social» (198). Le thème de la femme-objet, s'il n'est pas récent, se pose encore aujourd'hui de façon très brutale dans certains segments de la société. Si les écrivaines proposent un « Je » relationnel dans un amour fantasmagorique ou réel mais éphémère, toutes leurs protagonistes se cherchent dans un « Je » personnel de reconstruction d'identité de genre et d'être.

Le rapport dominé/dominant est au centre des préoccupations dans les sociétés patriarcales et ex-coloniales et sous-tend le rapport de pouvoir qui s'exerce sur les plus faibles (la femme, les castes, le fou, le marginal, le pauvre...). À partir de son éducation familiale et à travers son développement, le rôle social assigné à la femme est de servir la figure autoritaire et centrale de l'homme : être fille/mère/épouse. Malgré les siècles, le rapport dominant-dominé, colonisateur-colonisé n'est toujours pas résolu ni tout à fait accepté. Il s'agit d'une double résistance mémorielle et personnelle.

Les constantes de l'écriture du corpus choisi apparaissent tout d'abord dans une écriture visant à la conquête de l'identité qui va de pair avec la conquête de l'Histoire¹⁷. La femme serait un agent de développement et de changement des mentalités et du regard pour re-crée un nouveau rapport avec l'Autre: l'Autre en soi, l'Autre le dominant (colons-mari-frère-père-dictateur). La gente féminine ne cherche pas à se réapproprier le pouvoir de l'homme, mais c'est selon le concept de Julia Kristeva, dans l'égalité de la parité qu'elle tente de se recréer une nouvelle identité. Elle ne se livre pas à une « guerre

¹⁷ Nous considérons histoire avec un «h» majuscule, ce qui est transmis par les livres, l'école.

des sexes ». La solution, pour ces femmes, est de vivre ensemble et d'établir, en harmonie avec l'homme, de nouveaux principes pour dépasser les différences.

Pour reprendre l'idée d'Odile Cazenave, dans le souci de corriger la fausse identité attribuée à la femme, les romancières francophones prennent leur destin en main pour se recréer sans intermédiaire. Ainsi, leur but est de bouleverser l'ordre, en se servant de l'écriture comme d'une arme. Les femmes, au-delà de leur combat, dépassent les limites et s'ouvrent à la globalisation, et à l'universalité, dans une affirmation de la tolérance ainsi que de la reconnaissance de l'Autre et de soi. La réflexion déjà commencée sur la violence sera de montrer comment le rapport à soi et à l'Autre ne pourra plus être le même, dès que le combat et la révolte sont déjà amorcés.

2.1.3. La prise de parole de la protagoniste: Je-sujet

Si « je » semble signifier le « moi », la singularité, il faut comprendre que le sens n'est pas toujours le même que celui du « je » vu par le colonisateur, l'occidental. Parler à la première personne du singulier « je » n'était pas évident il y a plusieurs décennies dans un contexte traditionnel, mais le « nous » l'emportait. La question du Je-sujet s'est posée bien avant l'émergence des études sur les écrivaines postcoloniales.

Jean Dejeux explique dans *La littérature de langue française au Maghreb* que Driss Chraïbi, dans *Succession ouverte*, est « plusieurs » par opposition au « Je-moi » pour qui le groupe est « une foule de colonisés et de protégés » (66). Jean Dejeux parle aussi de manque d'individualisation dans le groupe arabo-musulman car extension de la modernité de la pensée occidentale (45). Tahar Ben Jelloun dans son article intitulé "Ce

qui est reconnu dans le clan , la communauté" fait, en effet, remarquer que « ce qui est reconnu c'est le clan, la communauté », parce qu'il rajoute « la société civile ne privilégie pas l'individu » (1983, 65). L'écrivain se situe par rapport à l'autre, défini par Abdallah Laroui « cet Autre, c'est l'occident » (4). Rachid Mimouni dans *Tradition et modernité* (1990) reprend cette idée en ces termes: « La modernité, c'est d'abord l'individu et cette notion est totalement étrangère aux sociétés traditionnelles. Dans nos sociétés, l'individu ne se conçoit pas comme libre, parce qu'il se conçoit d'abord comme solidaire » (22). Les auteurs que nous citons écrivaient soit au temps de la colonisation, soit à la période des Indépendances. Aux prises de la colonisation puis des régimes totalitaires où l'Islam régit le quotidien, l'identité dans la société traditionnelle ne permet ni l'épanouissement, ni l'autonomie¹⁸. Fatima Mernissi, dans *Le harem politique*, explique cette idée de statut d'éternel mineur face à l'Autre ou le groupe:

Notre identité traditionnelle reconnaissait à peine l'individu qu'elle abhorrait, car perturbateur de l'harmonie collective. En Islam, la notion d'individu à l'état de nature, dans le sens philosophique du terme, est inexistante [...] Toute initiative privée est bid'a¹⁹. Le développement de la personnalité était arrêté à un stade qui n'accède pas à l'autonomie (identifiée à la rébellion). (32)

Dire « Je » c'est le dévoilement de l'intime. La prise de parole s'oppose au silence imposé à la femme dont l'acte de la marginaliser, de la réduire à la non-parole symbolise son exclusion. Hélène Cixous fait remarquer que le silence est une marque d'hystérie:

Silence: silence is the mark of hysteria. The great hysterics have lost speech, they are aphonic, and at times have lost more than speech : they are pushed to the point of choking, nothing gets through. They are decapitated,

¹⁸ Nous reprenons l'idée de Joseph Maila selon laquelle dans le monde arabe, il y a un « effacement des autonomies individuelles ». Le système préconise le collectif sur l'individuel.

¹⁹ *Bid'a* signifie ce qui est interdit en arabe.

their tongues are cut off and what talks isn't heard because it is body that talks, and man doesn't hear the body. In the end, the woman pushed to hysteria is the woman who disturbs and is nothing but disturbance. (49)

La narration est l'acte par lequel le narrateur se livre au lecteur. La folie est l'instrument de combat pour la construction du sujet, création du « je »²⁰, l'alternance surtout entre la première et la troisième «personne» de la narration permet de mettre en relief l'enjeu du récit. C'est dans l'affirmation de soi par un « je » personnel que Faiza, la protagoniste principale dans *Fille du vent* de Nadia Chafik mène son combat et se reconstruit dans un « je » qui la réunit à sa fille Ambre. La trajectoire mentale et intérieure est aussi circulaire. L'identité de la mère et de la fille se confond. Le « je » double devient un « un/symbiose », « deux dans un » qui symbolise l'harmonie, la complémentarité. En revanche, Ambre ne connaît pas sa mère biologique et elle s'imagine retourner dans le ventre maternel. La culture moderne, ouverte est en conflit avec la culture traditionnelle qui prime au Maroc. *Fille du vent* de Nadia Chafik s'inscrit donc dans la problématique de l'Histoire mais Faïza devient « l'Histoire » et défie « le pouvoir de la tradition » qui l'a enfermée. Elle clame: «Je censure ceux qui devaient me conduire à la folie » (38). La protagoniste tente un retournement de situation. Elle se défend et prend le pouvoir à son tour.

Tolérée, exhibée ou institutionnalisée, la folie est, selon Foucault, « un fait de civilisation » (75). Chez Nadia Chafik dans *Fille du vent*, la mémoire et la reconstruction de soi aident Faïza à s'imposer face aux forces maléfiques de la tradition et à supporter

²⁰ Analyser le « je », prise de parole c'est aussi penser à l'autre l'interlocuteur le « tu ». Quelle est la part du dialogue dans les romans? Le monologue prend-il tout l'espace de la parole? À qui s'adresse la protagoniste dans les romans? Une étude des textes sur ce point est importante. Les critiques s'attachent trop souvent au «Je-Moi».

son enfermement dans un asile psychiatrique. L'asile-prison torture mentalement Faiza. Avant même d'échapper à l'enfermement psychiatrique, elle avait déjà quitté ce lieu dans sa tête par le rêve, le délire ou le souvenir d'un passé heureux à l'étranger. La violence imposée à Faïza est mentale. Le rôle du récit est de reconstituer la mémoire « à partir de débris ». C'est dans la résurrection que Faïza, combat la mort. Elle revit dans l'espoir de retrouver sa fille Ambre. La quête qu'elle entreprend est une quête pour rester en vie, mais aussi pour combattre la collectivité.

2.1.4. Folie et parcours initiatique

Joseph Campbell dans *Puissance du Mythe* explique en ces termes que la quête identitaire est jonchée d'obstacles: « l'homme a toujours manifesté une souffrance en cherchant péniblement à comprendre la vie, à se doter de possibilités transcendantes dans son bref voyage sur terre » (59). La souffrance intérieure des protagonistes engendre le désir de la connaissance de soi et d'une quête intérieure qui passe par un parcours initiatique. Nous nous attacherons à la définition de Mircea Eliade:

Nous comprenons par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier [...] A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre. (12)

Nous verrons comment Ananda Devi dans *Moi, l'interdite* et *Pagli* libère ses narratrices de leurs frustrations à travers le fantasme et la folie. L'auteur propose deux représentations de femmes dépersonnalisées et dévalorisées par leur statut dans une société indienne patriarcale. Ainsi la folie devient l'élément essentiel du parcours initiatique des deux protagonistes principales qui leur permet de se révolter et de s'imposer en tant que Sujet-

femme. Dans toute littérature engagée, plus particulièrement dans la littérature du Maghreb, la femme est presque toujours représentée comme objet et seul l'homme a le pouvoir de lui octroyer le droit à l'existence. Les écrivaines émergentes francophones nous offrent des parcours de femme qui tentent de prendre en main leur destin. Le processus d'émancipation est-il déclenché?

La découverte de soi implique la découverte de l'Autre. L'ailleurs, l'altérité deviennent les révélateurs qui permettent d'accéder à la renaissance et donc à la connaissance. Si l'histoire des mouvements des peuples est différente, tous les auteurs ont choisi une représentation féminine caractérisée par l'intériorisation et l'extériorisation des rapports de force actuels par une attitude de révolte et de revendication. Or les romans écrits par des hommes disent qu'il n'y a pas de réelle métamorphose sans découverte de la femme reconnue dans son altérité et son égalité. La révolte rend compte d'une société asphyxiée par les « normes traditionnelles » et « les normes modernes ». Ainsi nombreux sont les auteurs(es), homme ou femme, du Maghreb, de l'Afrique sub-saharienne, de l'Océan Indien qui cherchent à exprimer la même volonté de dénoncer une conscience éclatée dans l'espoir d'un devenir meilleur.

Pour les romanciers, l'homme doit éternellement se chercher: altérité, simulacre et poéticité sont nécessaires pour redonner un sens plus profond. Si l'auteur(e) dénonce, dans une « violence poétique » les méandres d'une société traditionnelle, marquée par une période postcoloniale, son désir de quête de l'équilibre et de la symbiose des contraires domine son œuvre. Il évoque un souci de réconciliation des sexes, des êtres dans une société en « voie de développement ou d'ouverture ». Malgré un parcours chaotique et douloureux, les protagonistes se battent pour le devenir, en

dépassant le discours de l'Autre, et le regard qui impose et paralyse.

Chez J.M.G. Le Clézio, les femmes sont presque toujours adjuvantes dans la quête du narrateur. Les figures féminines jouent un rôle de premier plan dans l'évolution de la connaissance de soi de Léon dans *La quarantaine* (1995) et d'Alexis dans *Le chercheur d'or* (1983). Chez Devi, les femmes se construisent par leur propre cheminement et leur propre fantasme à la rencontre de l'homme. Si l'altérité s'exprime à travers la dichotomie entre masculin et féminin dans les romans maghrébins, nous pouvons voir dans les romans de J.M.G. Le Clézio que la quête de soi à travers l'autre s'exprime par l'osmose et non la séparation. Alexis s'assimile à Ouma, il fait comme elle et il dit :

Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, qui je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer... Je fais comme Ouma me l'a montré : je plonge nu dans l'eau froide de l'aube... Maintenant, je peux nager aussi loin qu'Ouma, aussi vite. (336)

Adolescent, le narrateur Alexis et sa sœur Laure vont à Rodrigues car leur père a pour seul objectif de retrouver l'or caché par un corsaire. Alexis quitte l'Île Maurice à bord du bateau Zeta qui les conduira sur l'île au trésor. Il y rencontre Ouma qui arrache Alexis à la solitude. il quitte l'île pour se rendre en France. À son retour en 1922 pour l'île Maurice, il retrouve Laure mais assiste à la mort de Mam celle qui s'est occupé d'eux alors enfants. Il retourne à Rodrigues, à Mananava dans l'espoir de revoir Ouma, mais elle a changé puis disparaît. Alexis a finalement compris que le seul trésor se trouve en nous, dans la connaissance, l'amour et la beauté du monde.

Dans *La quarantaine*, Léon et Suryavati ne font qu'un. À ce propos, Léon dit, « il

n'y a que Surryavati, elle seule, qui nous rattache au monde des vivants. » (337). Quelles sont les motivations à cette quête? Les textes mauriciens de J.M.G. Le Clézio s'articulent autour de la thématique du retour aux origines: désir de retourner vers une terre-mère, rêve d'harmonie retrouvée et réappropriation de l'île. Ananda Devi propose deux types de figures de femmes dans la société traditionnelle mauricienne. Les narratrices sans nom dont le parcours initiatique vise à une libération du désir ou de l'amour sont toutes deux rejetées par leur famille et au prix d'épreuves et de souffrances, elles parviennent à briser le joug des traditions.

Ananda Devi aborde le statut de la femme en termes de dépersonnalisation et de blessure. Toute femme qui ne se conforme pas aux normes de la société est catégorisée de folle. La folie n'est plus vécue en tant que désarroi ou marginalisation, mais comme dépassement de soi et des autres: « Quitte à être folle, je serais Pagli » (45). Les protagonistes prennent le chemin de l'amour ou de la poésie, et permettent une rupture et finalement une transfiguration de la douleur en apaisement. À ce propos, Mouna ou « l'Interdite » s'imposera et trouvera une raison à sa détresse. En s'adressant au lecteur, elle dit, « vous le verrez en suivant mon histoire. Je suis une mise en garde » (9).

Dans *Pagli*, comme dans *Moi, l'interdite*, A. Devi fait une description réaliste de la femme-objet soit dominée soit complice, puis sous une forme surréaliste à travers l'affabulation, le fantasme et la folie. D'adjuvant, elle se transforme en Sujet-femme. « L'interdite » se prend en charge et refuse son statut de femme-objet ou femme-absence. Lorsqu'elle se retrouve enfermée dans le four à chaux, elle dit, « Je refuse de mourir dans l'oubli. Je suis rescapée de tout. Y compris du four à chaux. Je partirai d'ici » (62). Ainsi la représentation de la femme chez Ananda Devi est plus complexe et plus ancrée dans le

social que la représentation idéalisée de J.M.G. Le Clézio, même s'il faut reconnaître sa sensibilité féminine. Ananda Devi fait du sujet masculin un objet de discours, objet de passion certes mais objet passif, silencieux. Dans un retournement de perspective, Zil avoue à Pagli que « sans le don que tu m'as fait de toi, je ne serais qu'un homme à peu près, un homme à demi qui ne sait pas ce que c'est que d'être homme » (145).

Comme nous l'avons vu, nous remarquons un glissement du passage du statut de femme-objet à femme-sujet chez Ananda Devi alors que J.M.G. Le Clézio propose une image inverse de la femme plutôt « parfaite », originelle, à l'image d'Ève ou de l'union de l'œuf cosmique avant la chute telle que racontée dans *Le Banquet* de Platon. En revanche, Ananda Devi présente des convergences idéologiques, archétypales, thématiques avec J.M.G. Le Clézio lorsqu'il s'agit de la représentation de la femme-objet. Dès le début du roman, à travers la figure de l'infirmité, c'est le rapport fille-mère dans toute son indifférence, fille-père dans toute sa haine et épouse-mère, dans son rapport dominé-dominant. Dans les romans d'Ananda Devi, la figure féminine s'inscrit dans un contexte patriarcal de non-dits, de tabous. Pour ne pas transgresser les tabous, la femme doit être soumise.

Lors d'un entretien dirigé par IndeRéunion, Ananda Devi dit, à juste titre, que sa littérature pourrait s'appliquer à toute société traditionnelle qui assujettit la femme à un rôle d'objet :

Ce n'est pas tant la place de la femme dans la société indo Mauricienne ou une époque précise que je décris et fustige, mais plutôt, à travers des situations individuelles, un état des choses qui dure depuis des siècles et qui perdure encore au XX^{ème} siècle. Je veux dire par-là que je ne souhaite pas que l'on rattache mon propos critique à un lieu et un temps : de telles situations ont existé de tout temps et continuent d'exister.

J.M.G. Le Clézio a compris qu'il doit passer par l'élément féminin pour arriver à la connaissance. Ananda Devi, elle, passe par le refus des valeurs traditionnelles et leur dépassement en ce qui concerne la place faite à la femme. Si les parcours initiatiques sont différents, les protagonistes aboutissent au même résultat: l'harmonie et la connaissance. N'oublions pas que ses romans se présentent comme un hymne à la vie. « Tout roman, dit-elle, est un acte d'amour. »

La partie suivante va tenter de montrer le contexte dans lequel évolent les personnages féminins du corpus. Nous chercherons à mettre en relation l'impact de l'espace géographique sur l'identité de l'individu.

2.2. Formes littéraires de l'enfermement

L'espace géographique devient un actant essentiel dans les romans du corpus parce qu'il joue un rôle primordial en ce qui concerne la compréhension du récit. Charles Bonn appuie l'idée que dans « tout pays anciennement colonisé, l'espace a plus qu'ailleurs valeur culturelle et politique » (1986, 9) et incarne le retour aux sources, la mémoire, l'identité. Le retour à la terre-mère devient « un espace maternel » (9) selon l'expression de Charles Bonn.

Nous verrons aussi que l'espace ouvert ou fermé est lié à la quête identitaire. Lorsque l'on évoque la spatialité, nous considérons à la fois les espaces ouverts et fermés. Les espaces, par le biais des déplacements marquent soit la distance soit le rapprochement entre les différents lieux et les personnages parce que les lieux peuvent être des espaces réels ou fictifs dans certains des textes. Certes, la figure féminine est assimilée à la figure

de l'enfermement et de l'aliénation: figure décrite dans *Moi, l'interdite* comme étant un lieu fermé et inconnu de tous, « le dernier retranchement des choses qui ont basculé de l'autre côté de l'oubli » (20). Mais cependant, l'enfermement est aussi posé en termes d'opposition: « Je suis dans un espace sans limite et en même temps réduit à quelque chose d'infime parce qu'il n'y a plus de différence » (83). Dans *Moi, l'Interdite*, Mouna réagit sur le même registre. Elle se rebelle et s'adresse aussi à la société toute entière: « Je refuse de mourir d'oubli. Je suis rescapée de tout, y compris du four à chaux. Je partirai d'ici » (62).

L'enfermement permet de poser un regard-dénonciateur sur l'extérieur, et sur la condition de la femme, les non-dits et les interdits de la société traditionnelle indomauricienne. Dénoncer les tabous et les interdits, c'est aussi analyser la mentalité complexe d'une société traditionnelle régie par les valeurs patriarcales qui génère des contradictions. La littérature subversive est définitivement liée au social et ce, en dévoilant un grand nombre de préjugés ainsi que de fausses assertions concernant les rôles et les représentations de la femme seule victime directe des tabous ancrés.

Assia Djebar²¹ exprime cette dérive à travers son déchirement intérieur, qui par transposition spatiale rappelle que toutes ces thématiques citées forment une boucle ramenant au problème identitaire et tente de répondre à la question si célèbre, « Qui suis-je ? »:

²¹ C.f. l'article. "La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue" voir le lien internet dans la bibliographie.

L'entre-deux, j'y suis comme écrivain depuis trente ans, dans un tangage langage (pour reprendre le titre de Michel Leiris) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller-retour entre la France et l'Algérie et vice-versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quelles arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour... (19)

Cette citation rappelle les propos de Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* où il exprime sa difficulté à se situer par rapport à autrui. Il se sent « tantôt Européens, tantôt asiatique, tantôt nègre » (339). La citation d'Assia Djébar, lors d'un entretien conduit par Kathryn Melic dans *L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire Assia Djébar ou le blanc de l'écriture* véhicule l'idée d'un déchirement intérieur, d'une dichotomie qui exprime le problème de la perte de la liberté.

La représentation du corps et la perte d'identité, dans un espace carcéral familial, ne se dissocie pas car la reconnaissance de soi ne peut se faire sans l'acceptation de son corps, l'un étant le reflet de l'autre. du corps féminin comme d'un « espace primaire de la violence ». Ainsi, les moqueries marquent Daya au fer rouge, la narratrice de *Moi, l'interdite* est défigurée par un bec-de-lièvre, et le père renverse sur la tête de Kitty une marmite de riz chaud dans *Le Sari Vert*. Le corps féminin défiguré se fait ainsi le porte-parole, l'emprunte et le témoin d'une extrême violence des mœurs sociales envers la femme. Dans le monde arabo-musulman, le corps est lié à la sexualité. Dès l'adolescence, le regard de l'autre incluant la femme (la mère, les tantes, la grand-mère, le père, le voisin, l'inconnu, le frère, les oncles) pose un regard critique sur la fille-femme. Se montrer, se dévoiler, s'émanciper, c'est aller à l'encontre de l'ordre établi. Ces sociétés ne laissent pas de place à l'amour ouvert, à des relations spontanées, à des rencontres qui favorisent des relations entre sexes opposés. La stricte ségrégation ou séparation des hommes et des

femmes empêche ce genre de communication et d'échange. Le corps de la femme ne lui appartient pas, mais est la « propriété » de normes bien établies.

2.2.1. Espace carcéral familial: la perte d'identité et le corps abstrait

La première fonction du corps dans les romans maghrébins met en valeur l'incompatibilité du féminin et du masculin à vivre ensemble, mettant en valeur le discours du déséquilibre vécu dans le couple traditionnel étouffé par la puissance patriarcale. La deuxième fonction est celle de l'aliénation. Le corps nu dévoile ce qui est caché : le corps, les sentiments, les états d'âme. Le corps est le langage que l'écrivain oppose à celui de la domination. Assia Djébar souligne, comme pour Fatna Aït Sabbah dans *La femme musulmane dans son inconscient* sur le silence imposé « l'involution » des hommes et des femmes après la guerre d'Algérie (213). L'auteure rappelle, dans son roman, *L'amour, la fantasia* que malgré la participation féminine à la recherche de « l'identité nationale » (157), ces dernières perdent aussitôt leur statut de combattantes reconnues pour retomber dans l'oubli. Assia Djébar l'explique en ces termes à travers la protagoniste principale Messaouda :

Ce que les mots avaient dévoilé le temps d'une guerre, voilà que retombe sur lui la chape épaisse des sujets tabous [...]. Revint alors le lourd silence qui met fin au rétablissement momentané du son. [...]. Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent les ancestrales barrières. (164)

Le corps est le langage que l'écrivain oppose à celui de la domination. La folie des protagonistes et la folie du texte se font de façon simultanée comme une stratégie de sauvegarde. Shoshana Felman dans *La Folie et la Chose littéraire* dit au sujet de la folie et

du roman que :

... tout roman véritable se structure comme une thérapeutique. Tout roman contient à la fois la tentation de la folie et la négation de celle-ci, par un système réflexif au sein duquel, d'une façon ou d'une autre c'est la folie elle-même qui s'accuse et se dénonce comme telle. Structure schizophrénique qui se construit et pour se détruire et dont le mode de fonctionnement est celui de sa propre négation. (126)

Le thème de la personne-objet, s'il n'est pas récent, se pose encore aujourd'hui de façon très brutale dans certains champs de la société. Le rapport dominé/dominant est au fondement de ces pratiques : les uns ayant le pouvoir, les autres étant ceux contre lesquels s'exerce ce pouvoir. C'est que la problématique du regard intervient. En effet, le regard de l'autre, fige la mentalité, obstrue toute évolution visant la souplesse, la reconnaissance de l'être, et l'égalité pour pouvoir jouir de ses capacités en toute liberté.

2.2.2. La brûlure du regard

Le regard de l'Autre sur soi et le regard sur soi diffèrent totalement. En effet, le regard sur soi peut faire naître un corps-sujet. Ici, le mari, le père, le grand-père interdisent la reconnaissance de soi et de poser un regard positif sur soi, car pour lui l'être féminin n'existe pas. Cette écriture ouvre le regard et permet la réflexion sur une société patriarcale encore handicapée par le poids du passé (Histoire / tradition). En revanche, l'écrivain permet au lecteur d'avoir son propre regard sur ce qui se passe. Ainsi les interprétations sont multiples. Selon le lecteur, le rapport du texte est varié. Il redonne vie aux écritures, selon Charles Bonn, dans un article intitulé "Le roman maghrébin et son espace" où il analyse trois romans *La mémoire tatouée* (1971), *Le livre du sang* (1979) *Amour Bilingue* (1983) d' Abdelkébir Khatibi. Il dit à propos de l'interprétation des textes

:« Une lecture n'existe que par des lecteurs qui lui permettent de fonctionner. Et le lecteur « vierge » n'existe pas. De ce fait toute lecture est double. Le lecteur a un rapport direct personnel avec l'œuvre » (25). Ainsi, Le lecteur se sent interpellé et il impose son propre regard sur le texte. Celui des héroïnes permet une réflexion plus objective sur le monde extérieur: « Mon regard, [dit Mouna] dans le roman *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi est une lumière qui éclaire l'intérieur de mon sommeil » (22). La protagoniste n'a pas le pouvoir de changer les choses car tous se méfient d'elle car elle est maudite: « Ma mère s'est mise entre lui [le père] et moi pour le protéger de mon regard » (6). Il est difficile de parler d'individualisation, car dans les sociétés traditionnelles, il faut rester au sein du groupe et se soumettre aux lois imposées.

Si le père est responsable de l'état de décomposition psychique de Mouna dans *Moi, l'interdite*, les femmes acceptent leur soumission et deviennent complices de l'homme: « Elles [les sœurs] continuaient de me laisser en arrière face au miroir vide ou mon visage, avec ses yeux de souffre et son bec-de-lièvre, n'apparaît jamais » (115). Si la femme traditionnelle est démunie de tout droit à l'entité de sa personnalisation, alors l'homme est dépersonnalisé par l'homme lui-même: le regard de l'autre lui rappelle qu'il doit être fidèle à l'image collective dictée par les tabous et les superstitions.

Les auteurs ont choisi une représentation féminine caractérisée par l'intériorisation et l'extériorisation des rapports de force actuels à travers une attitude de révolte et de revendication. Dans son roman *À l'autre bout de moi*, Marie-Thérèse-Humbert dénonce à la fois les tabous culturels, raciaux et sociaux. Comme dans toute société traditionnelle, les interdits font écho au non-dit, au silence imposé. C'est un texte sur la transgression

sociale : épouser un blanc ou un indien est un acte transgressif. Le passage de l'enfance à l'adolescence et au stade adulte est très bien représenté dans le texte. L'enfance est le symbole de l'âge d'or, de l'innocence et l'adolescence est moins bien vécue, ce qui exprime la révolte, la quête de soi, la métamorphose du corps. La maison des jumelles devient le centre du monde. Elle se trouve à l'est de Quatre-Bornes, une des plus grande ville de l'Île Maurice dans la région des Hautes Plaines de Wilhem. Le quartier indien se trouve à l'ouest de la ville. Les sœurs jumelles doivent traverser les quartiers pour rejoindre leur amant, et transgressent ainsi le quartier des blancs et des indiens. La séparation des communautés peut engendrer la violence et l'on voit nettement cela dans l'attitude du père des jumelles, de la mère et d'Anne. Ils traitent les indiens de « madras », de « coolie ». Le père dit à Nadège (contrariée par les idées racistes du père) lors d'une promenade avec ses filles, « dans les champs qui entouraient le quartier hindou »:

Tais-toi,...tu vas faire sortir tous les indiens : il ne manquerait plus qu'un de ces gros madras nous prennent pour des voleurs de légumes. Père venait d'employer le terme le plus péjoratif qu'on put choisir chez nous pour parler d'un indien. (324)

La fille proteste contre l'ignorance et le racisme de son père et revendique ses idées d'ouverture et de dialogue. Les indiens, eux-mêmes, ne se mélangent pas au nom des traditions et de la religion. Vicram Ramharai, dans son article "Littérature mauricienne de langue française et diaspora indienne" affirme que le statut des indiens a bien changé. Selon lui, en analysant la structure du roman *À l'autre bout de moi* Marie-Thérèse Humbert, nous voyons que la communauté indienne qui s'instruit de plus en plus, s'intègre à la politique, à des postes clé dans la société tel le personnage Aunauth Gopaul, fils d'agriculteur qui devient avocat. Ce texte pose donc un problème majeur de la société

postcoloniale: celui du moi et montre que l'histoire de l'Île Maurice est complexe.

2.2.2.1. La représentation de la figure du père: misogynie et incommunicabilité

Évoquer la condition faite à la femme et sa place dans la société patriarcale revient à préciser la position de l'homme, une position de toute évidence supérieure. La femme devient complémentaire de l'homme en acceptant de transmettre à sa fille la soumission et l'assujettissement aux lois régies par les hommes: « Sous la pression de l'homme, ces femmes ont fini par rationaliser et par accepter consciemment ou inconsciemment la prédominance du masculin sur le féminin. Ce sont ces femmes qui constituent un obstacle majeur à la libération féminine » (Gallimore 22). Cette citation explique que le patriarcat affecte si fort les femmes qu'une quelconque volonté de s'en défaire pour se libérer devient presque impossible. En outre, les femmes piégées par elles-mêmes, perpétuent ainsi et peut-être « inconsciemment » sur le devenir de leurs filles qu'elles souhaitent pourtant bien différent des leurs. Sa résignation la rend donc « complice » de l'homme. Rangira Béatrice Gallimore qualifie ces mères « d'anti-femmes » (22). Ces femmes soumises deviennent le reflet intérieur de l'homme.

Dans le chapitre trois, nous montrerons que la révolte contre l'aliénation des femmes et la contestation de leur situation n'est pas dirigée contre les hommes seulement. Elle est aussi dirigée contre les femmes qui reproduisent les valeurs patriarcales. Pour être sûre de ne pas dévier à la règle, Camille Lacoste-Dujardin dans son étude *Des mères contre les femmes (maternité et patriarcat au Maghreb)* décrit l'organisation de la famille traditionnelle en Kabylie et toutes ses contradictions. Elles montrent le déséquilibre dans

l'éducation entre fille et garçon ce qui débouche sur une instabilité émotionnelle. Les filles sont socialisées plus tôt que les garçons surprotégés par la mère. L'objectif est de faire de ces fillettes des femmes « accomplies » qui appliquent les bonnes règles à suivre ou le code de conduite pour être irréprochable dans un contexte agnatique où il faut se conformer aux normes du groupe. C'est dans l'enfance qu'est tentée la socialisation de tout être humain.

Le foyer traditionnel est très bien organisé : le travail, l'extérieur aux hommes, et l'intérieur ou le foyer aux femmes qui se chargent de l'éducation des enfants et plus précisément celle des filles. Très tôt, il est inculqué à la fillette la réserve, la décence, les bonnes manières, comment parler, s'asseoir, baisser les yeux et l'obéissance. Le jeu de l'apparence est un des critères de son éducation.

Nous comprenons que, paradoxalement, la fille jouera un rôle plus important au sein de la famille puisque dans sa soumission et son devoir d'être irréprochable, tout repose sur elle: l'honneur et la fierté de la famille. Inconsciemment, la fille puis la femme sera le symbole de l'équilibre du groupe. La mère a un comportement oppressif et dominateur à l'encontre de sa fille dans un foyer où l'affectif n'est pas la priorité. Dans une société qui dévalorise le féminin, l'adolescente ne peut voir dans cette transformation que des inconvénients. Les filles éprouvent pour leur mère une indifférence et une condescendance qui ne sont pas éloignées de l'attitude de leur père. Leur mépris de la condition féminine se confond avec un dégoût pour la féminité, représentée par leur mère. Nous percevons mieux la frustration et l'insatisfaction des personnages des romans du corpus qui, dans leur vie de tous les jours se sentent rejetées et sont victimes de ce que

nous appelons « la déviance affective » ce qui abouti à un climat de violence passive ou active et désordre. Comment les fillettes devenues adultes pourront se construire sans amour et reconnaissance maternelle?

Si le père décide de l'enfermement de sa fille, la mère, en revanche, obéit à son mari et pour appliquer les règles patriarcales sous le regard-espion des tantes, des grand-mères... Nous reprenons l'idée d'Yvonne Kniebielher dans *Histoire des mères à nos jours* (1982) que le père est celui qui dicte et façonne les relations mère-fille et mère-fils. La marge maternelle est étroite car la liberté de choix et de décision est pratiquement nulle. (16)

Dénoncer les tabous et les interdits, c'est analyser la mentalité complexe, voire contradictoire de la société patriarcale. La littérature subversive est définitivement liée au social et ce, en dévoilant un grand nombre de préjugés et de fausses assertions concernant les rôles et les représentations de la femme seule victime des tabous ancrés. Selon la définition du *dictionnaire Petit Larousse illustré*, le tabou est :

Un interdit d'ordre rituel ou religieux qui frappe une personne...considérée comme sacrée ou impure et dont le châtement entraîne un châtement surnaturel. Ce dont on a pas le droit de parler sans encourir la réprobation sociale. (1237)

À ce sujet, Camille Lacoste-Dujardin dans *Des mères contre des femmes: Maternité et patriarcat au Maghreb* explique que tout commence dès la prime enfance où chacun suivra le rôle qui lui est attribué:

Dès la petite enfance se constituent en effet les premiers « habitus », ces systèmes d'habitudes acquises par l'expérience ou l'éducation qui déterminent en grande partie les comportements, les aptitudes, dans le

présent et dans l'avenir, des personnes en société. Ils sont transmis au jeune enfant par tout son entourage dans les discours, les paroles, et aussi les gestes, les comportements. Tout autour de la fille contribue à marquer ses structures subjectives, symboliques et imaginaires, comme des *habitus*, de la conviction de son infériorité, de sa fragilité et des périls qu'elle fait encourir à sa famille. Comment n'intérioriserait-elle pas la nécessité d'être sous protection, dominée, alors que tout dès sa naissance lui tient ce même langage? (61)

Ce passage montre que très jeune, la fille est initiée aux tâches ménagères, à la domination d'un frère ou d'un cousin, ce qui la rend dépendante de la gente masculine. C'est ainsi que la mère ne fait que répéter sa propre histoire. Elle est présentée comme une figure de « l'infirmité » figure omnipotente qui prône le bon fonctionnement de l'ordre patriarcal. La chaîne d'infériorité devient un mal qui se perpétue et la folie viendra rompre cette « chaîne ». Les sociétés traditionnelles ne laissent pas de place à l'amour ouvert, à des relations spontanées, à des rencontres qui favorisent des relations entre sexes opposés. (61).

La stricte ségrégation ou séparation des hommes et des femmes empêche ce genre de communication et d'échange. Le corps de la femme ne lui appartient pas, mais est la « propriété » de normes bien établies. La sexualité est bien contrôlée par le mariage dans un lieu pré-défini. Elle ignore tout du plaisir et son seul rôle est de procréer. Ses envies ne sont pas prises en compte.

La virginité est imposée jusqu'au mariage. Dans tout milieu traditionnel les petites filles sont élevées dans la hantise de perdre leur virginité et le comportement de leurs mères à leurs égards est uniquement déterminé par cette obsession inouïe de la virginité à l'âge de la puberté où la jeune fille voit son corps se transformer (77). L'épanouissement ne pouvant s'opérer, le psychique et le physique s'engloutissent dans un corps meurtri. La

filles devenant femmes se sent dépossédées d'elles-mêmes. Il est alors difficile d'exprimer ses sentiments dans un monde clos où exprimer des sentiments de séduction est tabou. Ceux qui s'aiment et désirent une relation avant le mariage ou une relation interdite par les classes sociales ou les différentes castes doivent se cacher et vivre dans l'illégalité par peur des représailles. Pour elles, la condition de femme mariée n'est pas intéressante; en effet, elle se caractérise par une iniquité profondément enracinée. Selon Simone de Beauvoir:

Le mariage s'est toujours présenté de manière radicalement différente pour l'homme et pour la femme. Les deux sexes sont nécessaires l'un à l'autre, mais cette nécessité n'a jamais engendré entre eux de réciprocité [...] Socialement l'homme est un individu autonome et complet [...] le rôle reproducteur et domestique dans lequel est cantonnée la femme ne lui a pas garanti une égale dignité. (II, 222)

Rappelons que les romans étudiés dénoncent l'infériorité légale sociale de la femme mais aussi sexuelle et l'iniquité d'une tradition qui la maintient dans cette position. Driss Chraïbi, dans *Le passé-simple* avait déjà, en 1961, dénoncé le problème de la sexualité, mais surtout il a mis en évidence l'hypocrisie des hommes. La femme devient l'instrument de plaisir qui renforce la domination masculine et la dévalorisation de la femme. La plupart des hommes dans ce roman sont des notables dus à leur rang que leur confère la société en raison de leur religiosité: Hadj²², fquih²³ et les hommes plus âgés, conférant une certaine sagesse et méritant le respect. Garants des valeurs religieuses, dans le roman, ces

²² Un Hadj est une personne qui est allée au pèlerinage à la Mecque, un des cinq piliers de l'Islam. Les quatre autres sont la Chahada (attestation de foi que Dieu est un et Mahomet le prophète), la prière cinq fois par jour, la zakat (l'aumône), le Ramadan (le jeûne pendant deux cycles lunaires).

²³ Terme emprunté au dialecte marocain utilisé aussi au Maghreb qui signifie un spécialiste ou expert de la loi islamique

hommes transgressent la parole divine. Ils assouvissent les mêmes penchants sexuels interdits par le Coran, à savoir, la prostitution qui est la seule institution vers laquelle les jeunes se retournent dans *Le passé simple*. La claustration des femmes, la séparation des sexes l'empêche de rencontrer normalement une fille, une femme. Cette explication nous renvoie, une fois de plus, au thème du corps car comme le remarque Abdelwahab Bouhdiba, l'Islam met l'accent sur plusieurs procédés sur la façon de « gérer l'enveloppe charnelle ». Selon le critique, le besoin de se purifier, de se débarrasser de ce qui est impure, attache une « attention constante portée à son propre corps. L'éducation musulmane est un dressage qui rend attentif de manière permanente au fonctionnement de la vie végétative. » (144)

La société traditionnelle où la sexualité « libre » n'est pas permise est une société castratrice, ce qui augmente la frustration et les rapports de force entre homme et femme. Sexualité interdite ou sexualité et interdits ont des conséquences dans la psychologie des hommes et femmes. En pénalisant la femme de la sexualité, l'homme se pénalise également car son épanouissement est quasiment nul. La féminité est vécue comme une infirmité mais la virilité se révèle une illusion:

La culture arabe abonde en accents misogynes et en austérité morale. Mais tout ceci recèle une véritable obsession, consciente ou non, assumée ou refusée de la femme qu'on ne dévalorise qu'en se dévalorisant soi-même. La négation de la femme est toujours une négation de soi. La misogynie nous enferme dans notre empire... Il reste que la tradition est sévère pour la femme et pour la sexualité. (Bouhdiba 144)

Cette citation explique que l'homme se trouve piégé par ses propres lois et institutions. La démarche de l'homme est contradictoire car en imposant l'obéissance à sa femme, le mari se trouve privé de tout plaisir l'inertie et l'asthénie de la figure de la mère montrent que la

mère transmet « à son insu » à sa fille les valeurs qu'elle a elle-même reçues. La transmission de l'infériorité devient un mal qui se perpétue. La soumission des actes implique la soumission de la pensée. Jacques Chevrier note, dans son analyse sur le roman *Asseze l'africaine* de Calixthe Beyala, que la perpétuation des mœurs par des femmes contre des femmes n'est qu'un immobilisme ancestral et cela s'applique pour toute société traditionnelle et patriarcale,

Calixthe Beyala se livre à une attaque en règle contre ce qu'elle n'hésite pas à désigner « la dictature des couilles ». Mais les femmes elles-mêmes ne sortent pas indemnes de ce règlement de compte, dans la mesure où aux yeux de la romancière, celles qu'elle nomme de façon peu flatteuse « les fesses coutumières » apparaissent souvent comme autant de complices d'une situation rétrograde, marquée de pratiques médiévales et qui s'oppose à toute émancipation de la condition féminine. (24)

La dichotomie des sentiments engendre le rapport ambigu épouse-mari, homme-femme. L'incommunicabilité relate d'une part l'histoire de l'homme victime des sa propre institution emmuré dans la frustration et qui rend sa quête de l'identité quasi impossible.

Si Driss Chraïbi dans son roman montre que la sexualité n'est jamais positive, mais inhibée, dans les écrits de femmes vingt ans après, nous constatons combien les mentalités sont figées. Il faudrait rappeler que l'Islam est une donnée fondamentale de la culture arabo-musulmane. L'autre fige la mentalité, et l'égalité pour pouvoir jouir de ses capacités en toute liberté et indépendance. Le problème de l'Islam dans son interprétation est posé de plain fouet. L'ignorance, à travers le comportement traditionnel, dépasse même l'application et la compréhension de l'Islam. Abdelwahab Bouhdiba dans *La sexualité et l'Islam* explique de telles sociétés sont restées archaïques:

Combien de peuples et de nations vivent au XXème siècle alors que ce fait

ne procède que du hasard, car leur vie concrète, leurs lois, leur institutions et leur représentation de la vie ne sont pas tellement différentes de ce qu'elles étaient au moyen-âge, voire au temps de la gentilité. (131)

L'Islam et la vie quotidienne sont étroitement liés : ce qui pose le problème de la dérive religieuse, mentalité et tabou. Nous le voyons, avec les groupes islamistes tels Daesh, les kamikazes ou les attentats perpétrés en France, en Belgique et malheureusement presque partout dans le monde où « des fous de Dieu » tuent au nom d'Allah. La lecture du Coran est très difficile quant à sa compréhension due à la non-connaissance de la langue du Coran et à la difficulté du livre saint que seuls des théologiens qui l'ont étudié peuvent en saisir le sens. La transmission du texte sacré se fait à l'oral, pour une grande partie de la population musulmane. Tahar Ben Jelloun illustre bien cette idée que la religion n'est pas une possession de la gente masculine. Dans *L'enfant de sable*, le Coran est représenté comme une force mystique et magique. Dans le chapitre « Le troubadour aveugle », Zahra rend visite à une femme sans nom à propos du livre Saint: « Je la laissais ainsi, plonger dans le livre de l'être qui venait de trouver ce qu'elle cherchait depuis longtemps » (81). *La nuit sacrée*²⁴ du même auteur fait l'éloge du Coran lorsque le personnage principal Ahmed-Zahra exprime ses sentiments: « J'aime le coran comme une poésie superbe et j'ai horreur de ceux qui l'exploitent en parasites et qui limitent la liberté de pensée » (79). La mauvaise interprétation du Coran, indissociable du vécu et du quotidien, devient par permutation spatiale « une mentalité ».

²⁴Ce titre fait référence à la Nuit du Destin, nuit bénie en Islam au 27^{ème} jour du Ramadan où les musulmans prient toute la nuit. C'est pendant cette nuit que l'ange Gabriel (Jibril en Islam) a révélé le Coran à Mohammed.

2.2.2.2. Naître du regard de l'autre: *L'enfant de sable* (1985) et de *La nuit sacrée* (1987)

Ces deux romans entrent dans la mouvance des œuvres émergentes. Le thème du regard devient une métaphore de la rupture. Les deux textes dénoncent le poids du passé et des traditions dans leur société à travers la symbolique de « l'œil-caméra » comme pour faire écho aux romans aux romancières. Il nous a semblé intéressant de choisir un auteur marocain qui a une grande « sensibilité féminine » perceptible dans ses écrits, comme cela a été en intégrant deux textes de J.M.G. Le Clézio dans la littérature mauricienne. Les romans de Tahar Ben Jelloun sont nés de phénomènes historiques, et/ou sociaux. Si pour cet auteur, l'écriture va de paire avec l'esthétique, ses romans, sont indissociables du contexte social. Sunday Anozie, dans *Sociologie de la littérature africaine* dit que la littérature :

n'apparaît ni ne se développe dans le vide : elle reçoit son élan, sa forme, sa direction, et même son sujet d'intérêt des forces sociales, politiques et d'une société donnée. La relation entre la littérature créative et ces autres forces ne peut être ignorée.... (35)

Les romans déjà cités se veulent être non seulement une représentation de la société traditionnelle, mais une réflexion sur le vécu, sur les aspects cachés de la vie sociale, économique et psychologique, englobant la relation homme-femme. La recherche est accentuée par l'analyse de l'Autre et sa différence. Cette recherche de la différence et d'un « moi pluriel », selon l'expression de Nabile Farès, est accompagnée d'une réflexion théorique sur la langue à l'intérieur du corps du texte. Tahar Ben Jelloun²⁵ est le premier écrivain marocain qui marque la rupture littéraire, stylistique avec les auteurs qui le précèdent tel Driss Chraïbi dans *Le passé simple*. Sa sensibilité féminine comme pour

²⁵ Tahar Ben Jelloun a reçu le prix Goncourt pour *L'enfant de sable* (1985) et *La nuit sacrée*. (1987).

J.M.G. Le Clézio font de lui un auteur-référent. Il a su renouveler la représentation du féminin et du masculin dans ses textes poétisés et surtout lui donner un rôle actif et principal dans le récit. Il s'inspire d'une histoire vraie. La représentation de la femme, chez Ben Jelloun, est inscrite, par le choix de l'écriture, dans un schéma ambivalent et ambigu à travers différentes figures rhétoriques, telle la figure de l'androgynie Ahmed/Zahra dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. «Née» d'une famille de la ville de Fes au Nord du Maroc où sept naissances avaient donnée sept filles, Ahmed bien que fille sera élevé(e) comme un garçon: «L'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille... même si c'est une fille...» (23) déclare le père. Pour regagner une autorité masculine et sa dignité baffouée, le patriarce décide de faire de l'enfant à naître un garçon à tout prix transformant par la violence patriarcale la nature profonde de l'enfant en simulacre. L'androgynie à travers le travestissement, met en scène la pensée androgyne. Le père travestit l'enfant qui va lui-même se travestir. L'androgynie devient un être de disposition sexuelle à la fois féminine et masculine, sans prendre un ancrage biologique. Ahmed/Zahra n'est pas physiologiquement androgyne mais bissexué dans son rapport à la compréhension de son vrai sexe où gérer le masculin et le féminin est profondément ambigu. La différence entre les sexes est selon Valérie Orlando dans *Nomadic Voices of Exile* un moyen pour évoquer un malaise de la société marocaine encore plus profond. Elle pousse la réflexion bien au-delà d'une simple différence entre l'homme et la femme: « Ahmed is thus the victim of a political field of power where sociocultural elements have a hold on her body, investing, marketing, training, torturing, and forcing it to carry out tasks over which she has no control» (80). Le pouvoir est celui des politiques qui régissent les lois musulmanes et qui veillent qu'elles soient appliquées. Valérie Orlando

rappelle que des sociologues telle Fatima Mernissi reconnaissent qu'il s'agit de la prise de pouvoir un meilleur moyen de contrôle de la société (80). Tahar Ben Jelloun est tout à fait conscient de la dérive de l'application des preceptes musulmans qui profite à un groupe d'individu. *L'enfant de sable* relate l'itinéraire mi-homme, mi-femme d'un être à la recherche de son identité et cette oscillation entre les deux genres sexuels est un moyen de critiquer l'injustice qui divise entre l'homme musulman et la femme qui lui est soumise (Orlando 80). La nature voilée est féminine, celle dévoilée est masculine. La suite de ce récit *La nuit sacrée* raconte l'histoire d'Ahmed devenu adolescent voit son corps se transformer. Zahra passe les vingt premières années de sa vie travestie en garçon par un père qui a peur de la honte et du déshonneur de n'avoir que des filles. Au cours de la Nuit sacrée, la vingt-septième du mois du Ramadan, son père, à l'agonie, le/la convoque à son chevet pour lui accorder sa «libération». Le père, le jour de sa mort révèle la vraie nature de son enfant et lui donne enfin son nom: Zahra. Cette révélation fait écho à celle de l'auteur qui se libère à son tour au niveau stylistique et dans le choix de la langue entre le français et l'arabe (Orlando 83). L'Autre, à l'image de la Mouna (la guenon) ou de la grand-mère infirme, dans *Moi, l'interdite*, est un secret honteux qu'il faut dissimuler, cacher du regard extérieur pour maintenir les apparences. Ahmed/Zahra est né du regard de l'Autre. La décision à tout prix d'avoir un héritier et de perpétrer le nom est l'invention désespérée du père devant un regard qui le juge et le guide.

L'honneur est un jeu des apparences qu'il faut sauver: « Cet enfant sera accueilli en homme qui va illuminer de sa présence cette maison terne, il sera élevé selon la tradition réservée aux mâles, et bien-sûr il gouvernera et vous protégera après ma mort »

(23). Pour protéger sa famille, le père s'assure que l'héritage reste au sein de la famille, tente de protéger sa femme. Dans ces romans, le hammam joue une place prépondérante. C'est le seul lieu privilégié de la femme où le regard masculin est interdit. Le hammam qui joue un rôle important dans les textes est le lieu de censure pour l'homme. Son regard ne peut y pénétrer.²⁶ C'est le lieu-libérateur de la femme. La description si précise du lieu par l'auteur donne l'impression qu'une caméra fait défiler les images de la vie dans le hammam. Le lectorat devient un spectateur visuel. L'homme décrit est violé dans sa nudité. En même temps que le lecteur, Ahmed/Zahra découvre le début de la différence. Mais là, la nudité est surtout violée par le regard féminin de Zahra. A travers l'œil « voyeur », Ahmed nous fait pénétrer dans le monde clos réservé à l'homme. D'ailleurs, dans *L'enfant de sable*, vivre comme un petit garçon, aller au hammam avec son père l'amuse: « Je me réjouis dans mon coin et attendais avec une énorme curiosité cette intrusion dans le brouillard masculin » (37). Le hammam a une place importante dans le quotidien des maghrébins. C'est un lieu qui introduit directement au cœur de l'Islam. Il y a une « conduite du hammam, à la fois religieuse, sociale, sexuelle, et même économique » selon Abdelwahib Bouhdiba dans *À la recherche des normes perdues* (126). En effet, le hammam, après la mosquée est l'institution la plus typique des sociétés maghrébines. Il symbolise la séparation des sexes. Pénétrer dans un hammam, c'est s'isoler de plus en plus de l'extérieur. L'eau coule en abondance. Le hammam est, doublement, un lieu de

²⁶ Un parallèle avec le recueil de nouvelles d'Assia Djébar: *Femmes d'Alger dans leur appartement* publié en 1980 semble pertinent car dans ce roman la scène principale se passe dans un harem où les jeux du regard sont très explicites. En 1832, le peintre Delacroix passe deux heures dans le harem pour créer une toile devenue célèbre. Ce tableau qu'elle observe longuement va inspirer Assia Djébar à la problématique du thème du regard dans la postface au titre "Regard interdit, son coupé". Pour Assia Djébar, exclure la femme par le regard, c'est aussi l'exclure de toute vie sociale.

purification car l'on y fait des ablutions et aussi porte une dimension sociale. Selon Abdelwahab Bouhdiba, c'est retourner « au sein maternel » (126). C'est un lieu de bonheur et de détente pour les femmes... Pour ma mère, c'était l'occasion de sortir, de rencontrer d'autres femmes et de bavarder tout en se lavant » (33). Mais aussi ajoute Ahmed dans *L'enfant de sable*: « Je préférerais aller au bain avec mon père. Il était rapide et il m'évitait tout ce cérémonial interminable » (33). Au hammam, on « se retrouve soi-même, on se réconcilie avec soi-même. » Abdelwahab Bouhdiba, explique ainsi, en ces termes, la symbolique du hammam. Zahra exprime son désir de se laver de ses impuretés pour « renaître ». L'héroïne dit qu'elle veut « s'en sortir, d'une façon ou d'une autre. » (52), puis il cite le proverbe suivant :

L'entrée dans le hammam n'est pas comme sa sortie ! Je devais en principe sortir de cette histoire lavée des soupçons que j'entretenais en toute lucidité sur moi-même. Sortir, sans masque, dans une nudité pudique, dans un corps propre, sans détour, sans ambiguïté . (52)

Le hammam symbolise la purification et le mythe de l'éternel retour : retour aux sources et à l'harmonie. Il devient le lieu privilégié de la femme ou le regard de l'homme ne peut accéder. Notre protagoniste découvre son corps à travers le miroir qui n'est autre que le reflet de sa vérité, l'Autre comme différence et non comme identité.

L'évolution d'Ahmed/Zahra se déroule dans l'ordre des choses logiques. Si Ahmed découvre son corps par le jeu du miroir, celui-ci ne lui appartient pas. La symbolique du miroir intervient dans ce processus d'identification de soi. Selon Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*: « Le miroir non seulement est procédé de redoublement du moi, et par le symbole du doublet ténébreux de la conscience, mais encore se lie par la coquetterie » (109).

Le corps devient le détonateur perturbateur de la réalité profonde. Tant que l'absence de la quête subsiste, l'androgynie n'est pas réalisée, mais vécue de manière inconsciente. Aucune révolte n'a lieu. Ahmed en tant que garçon, figure représentative de l'homme, est lui-même inactif et inconscient face à sa condition déchirée. La symbiose entre l'intérieur et l'extérieur, le voile et le dévoilé, est parfaite dans la relation père/fils. Le miroir devient la projection de l'autre et dévoile le corps réel rappelant le mensonge du père et mettant en valeur le regard de l'autre par extrapolation collective.

Le corps mis à nu d'Ahmed/Zahra est « un corps labouré de blessures et de cicatrices. » (114) :

L'unité n'est jamais retrouvée. Mon corps s'était arrêté dans son évolution : il ne muait plus, il s'éteignait pour ne plus bouger et ne plus rien ressentir ; ni un corps de femme plein et avide, ni un corps d'homme serein et fort ; j'étais entre les deux, c'est-à-dire en enfer. (178)

Ici, la première fonction de la représentation corporelle met en valeur l'incompatibilité du féminin et du masculin, de l'homme et de la femme à vivre ensemble. La deuxième fonction est celle de l'aliénation. Ahmed ne peut pas se débarrasser de sa personne. Il est pris dans le piège de l'Autre qui « l'a créé ». La figure de l'ambiguïté porte au paroxysme la thématique de la fêlure, de la rupture et de l'éclatement de l'être et de la société à travers un itinéraire sans direction précise, une errance sans fin. Le discours subversif du texte comble le silence imposé. Selon, Fatna Aït Sabbah, dans *La femme dans l'inconscient musulman*,

Le silence imposé s'impose au langage qui reste la force ultime de dénonciation. Si l'acte d'agir est déjà entériné et si le langage est amputé, comment la femme peut-elle dans son silence revendiquer sa douleur, sa révolte ? (213)

Tahar Ben Jelloun met en scène dans ses deux romans à la fois hétéronormative parce ce que l'androgynie du personnage relate la binarité d'un ordre social totalement inégalitaire exprimé dans *L'enfant de sable*: « Dans ce pays, tu réprimes ou tu es réprimé » (121), et a une structure familiale hiérarchisée opposant « le père tout-puissant » et « les femmes reléguées à la domesticité avec une parcelle d'autorité que leur laisse le mâle » (89). Cette écriture ouvre le regard et permet la réflexion sur une société arabo-musulmane encore handicapée par le poids du passé (Histoire/tradition). S'opposant à ce silence, nous trouvons chez Tahar Ben Jelloun, l'ébauche de la femme moderne indépendante telle la femme du cirque qui n'accepte ni ne reconnaît le système dans lequel elle vit. Zahra s'enfuit et trouve asile chez l'Assise, dont le frère, aveugle, est enseignant à l'école coranique. Comme l'Assise veut qu'il soit ministre ou ambassadeur, elle le nomme Consul dans une ville imaginaire d'un pays fantôme! Pour ne pas déplaire à sa sœur, le «Consul» joue le jeu. Les conventions tacites de ce couple étrange se traduisent par un rituel quotidien qui prend l'allure d'un jeu théâtral: «Ils sortaient ensuite, sa main posée sur la sienne, et avançaient lentement en saluant une foule imaginaire...» (143). Cependant, *La Nuit sacrée* n'est pas seulement une réflexion sur les rapports complexes entre la réalité et l'illusion. Tahar Ben Jelloun y reprend les grands thèmes qu'il avait déjà esquissés dans ses oeuvres précédentes: le détournement de la religion, la mise hors la loi du désir et l'hypocrisie politique. Tahar Ben Jelloun a exprimé avec talent la révolte de Zahra contre la famille traditionnelle. Le corps de Zahra se transforme. Les valeurs anciennes, Zahra, va les outrepasser par son comportement rebelle dans son « vrai corps ». Elle refuse l'immobilisme des mères. Elle n'est plus résignée, soumise, mais libre et amoureuse du consul. L'auteur a choisi une représentation féminine caractérisée par

l'intériorisation et l'extériorisation des rapports de force actuelle par une attitude de révolte et de revendication. *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* sont des romans de réquisitoires « violents » contre la tradition.

Malgré un parcours chaotique et douloureux, Ahmed/Zahara se bat pour « le devenir », en dépassant le discours de l'Autre, et le regard qui impose et paralyse. L'écrivain permet au lectorat d'avoir son propre regard sur ce qui se passe. Ainsi les interprétations sont multiples. Tahar Ben Jelloun veut véhiculer un message. Il fait une critique exacerbée des politiques de la marginalisation. Nous trouvons une autre forme de soumission dans un monde où les limites sont aussi bien définies dans *L'Esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau. Ce qui relie les deux entités, homme/femme et esclave/maître, c'est la même symbolique du regard qui caractérise le pouvoir ou la soumission.

2.3. Fuir ou mourir: la traversée du dernier souffle chez Chamoiseau

Le roman du martiniquais Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, publié en 1997, raconte l'aventure d'un esclave en fuite, poursuivi par un molosse féroce « le double souffrant de l'esclave » (51) et qui a pour seul objectif de retrouver les marrons, enfouis de l'habitation-plantation. Ce roman retrace la vie d'un esclave des colonies antillaises qui prend la fuite dans la forêt à la recherche d'un Graal imaginaire: «la pierre vivante» (138), une pierre gravée de noms de tous ceux qui étaient là avant les colons, les amérindiens. L'esclave vieil homme « papa-conteur » retrouvera à la fin du roman, lors de sa course infernale pour échapper au molosse, cette pierre après un long

combat avec le chien. Ce récit reflète une réalité antillaise et ni européenne, ni française et aborde des questions existentielles. Le fil conducteur du roman est la fuite-salvatrice du vieil esclave qui est l'actant-rupture entre présent-passé, esclave-marronnage. Dans ce roman, Patrick Chamoiseau aborde la question de l'esclavage et la résistance de l'esclave à son maître dans divers chapitres représentant la symbolique d'un univers bachelardien: matières-vivant-eaux-lunaire-solaire-la pierre-l'os. C'est à travers le regard qu'une relation ambivalente entre attirance et rejet, destruction et re-naissance, s'établit entre l'esclave vieil homme et le molosse,

Le regard du chien ressemblait à celui des marins. Et pire : les loques qui montaient de la cale (...) avaient le même regard. Le Vieil Homme sans âge retrouve dans le molosse la catastrophe qui l'habite... Mais dans l'impressionnante férocité de l'animal, cette catastrophe a pris convergence : elle s'est transformée en une foi aveugle capable de maîtriser ce trouble né du bateau.... (34)

L'esclave prend le pouvoir sur le molosse et c'est à ce moment là qu'il prend son destin en charge. Sa fuite se transforme en voyage, à la conquête de la liberté. Ce n'était pas une fuite, mais un voyage vers ses origines et son statut d'être humain à part entière. Le jeu du regard entre lui et le molosse c'est transformé en force pour le vieil homme. Ainsi, le chien-monstre a pour fonction première de dissuader les esclaves à fuir. Il est le « veilleur des morts et des enfers » (53), lorsque les esclaves reçoivent « la décharge » qui évoque le passage à l'acte de la folie, celui de fuir « à n'importe quel moment » (41). Et le maître croit en une arme infaillible contre les « foubins » fuyards qui est le molosse féroce. La fuite est l'actant rupture coup de théâtre, dans le roman qui renverse l'ordre pré-établi. Il devient maître de son passé où il arrive à dépasser les peurs (les démons et le serpent) et la force de la nature. En effet, le vieil homme se sent proche du ciel, écoute son corps afin de

suivre sa lumière intérieure. Chaque chapitre est une étape de sa quête à l'intérieur et à l'extérieur de la plantation. L'étape lunaire est celle des croyances. Puis il pourra passer à la deuxième puis la troisième étape. La lumière purifie tout son être pour face à la mort.

Au terme d'une course infernale, le nègre marron se retrouve dans une ravine et découvre une pierre qui changera le destin de cet esclave et qui, redonnera une force inestimable, celle de vaincre sa peur. La pierre symbolise la réhabilitation de l'Histoire dans la légitimité de la liberté :

En lui, maintenant, s'ébrouaient d'autres espaces qu'il n'emprunterait peut-être jamais, mais que ses enfants, dans quelques générations, un jour sans doute, au plein éclat de leur pureté et leur force légitime -c'est à espérer- entreprendraient comme on aborde le premier doute. (138)

La « Pierre » est le lieu où la fuite du marron s'arrête et c'est à cet instant qu'il rêve d'« une jonction d'exils et de dieux, d'échecs et de conquêtes, de sujétions et de mort », d'« un chaos de millions d'âmes » (117). Il ne craint plus rien puisqu'il est libre dans sa tête puisqu'il a décidé de libérer sa descendance. Deux rencontres sont essentielles pour mettre fin à cette course infernale qui décrit le parcours initiatique du vieil homme esclave à la recherche de ses origines dans un monde libre. En effet, il est en quête d'autre chose, d'une vérité, d'un imaginaire qui trouvera l'origine de son identité à travers les épreuves à surmonter telle celle du serpent-démon. L'auteur cherche à mettre cela par écrit à travers un rythme musical :

Soucieux de ma parole...musique où la fuite est une cadence accélérée ou ralentie. En effet, le vieil homme accélère le rythme en fonction des pas du chien et pour garder une distance entre le maître et lui dans une mélodie poétique et en faisant face à la menace d'une gueule sans nom en attente pour frapper....Le monstre avait senti sa course s'accélérer. (93)

L'auteur ne présente pas un personnage rebelle mais résistant, un homme à la recherche des origines des temps, de la pierre gravée par les amérindiens, mémoire du peuple caraïbes auquel il s'identifie. L'esclave vieil homme et le molosse ont un destin contrasté sans jamais se défaire l'un de l'autre: « Il est l'âme du maître. Il est le double souffrant de l'esclave » (47-51).

Patrick Chamoiseau pose l'esclavage et le marronnage comme partie intégrante de l'histoire des Antilles: ce qui semble redondant car à partir d'une problématique antillaise nous sommes confrontés à la même force de révolte qui fait écho au statut d'aliénation des personnages féminins du corpus.

2.4. Gémellité et métissage: miroir de la société

Le roman *À l'autre bout de moi* de la mauricienne Marie-Thérèse Humbert qui est écrit à la première personne relate une sorte de portrait schizophrène, d'une histoire de dédoublement qui symbolise le pluriculturalisme présent à l'Île Maurice dans les années 60. Dans ce roman la femme prend la parole. L'île n'est plus racontée par l'homme, mais ici le sujet féminin dévoile les conflits et les contradictions de la situation historique de l'Île Maurice. Ce roman dénonce les mythes ancestraux destructeurs. Il met en scène les relations conflictuelles des communautés mauriciennes à travers le parcours initiatique des personnages. Anne et Nadège Morin, deux sœurs jumelles, peuvent être comparées aux deux figures de Janus, symbolique de deux traditions et deux origines différentes car elles sont de sang-mêlé (28). Le visage d'Anne (à la mort de Nadège) devient double. Il est à la fois le sien et celui de sa soeur : un côté est tourné vers l'est (Occident /Anne), l'autre côté

vers l'ouest (Nadège / Orient, île, Inde). L'histoire des deux sœurs est mise en parallèle entre celle de l'histoire de l'île, et celle de ses différents groupes ethniques. Les deux sœurs de parents créoles, appartiennent à deux traditions différentes car elles sont de « sang-mêlé ». Elles ne sont pas tout à fait blanches, ni tout à fait noires (28). Leurs parents, d'origine créole, ne reconnaissent pas un certain métissage, héritage lointain. Anne dit sur son métissage :

(Car) ça aussi nous l'avions rapidement saisi, ainsi qu'il arrive parfois dans les familles « de couleur ». Nadège et moi étions des accidents, de regrettables accidents ; n'avions-nous pas eu la disgrâce de naître avec une peau nettement plus foncée que celle de leurs parents ? Pas noire, non ; pas marron, pas café au lait. Rien d'assez net pour pouvoir être classé. (27)

Dans ce roman qui montre les liens entre les différentes ethnicités de l'île, se côtoient blancs, noirs chinois, mulâtres, Eurasiens, Créoles. Dans son article intitulé *Folie des sens et sens et folie des langues : le plurilinguisme, stratégie d'écriture dans Pagli d'Ananda Devi*, Jeeveeta Soobarah-Agnihotri explique que *Pagli*, texte plurilingue français/créole, est le reflet « sociologique » de l'Île Maurice et marque les problèmes identitaires, ce qui s'applique aussi au texte de Marie-Thérèse Humbert.

Anne, la narratrice, timide et mal dans sa peau, est éprise d'un homme blanc nommé Pierre Augier. Nadège, fille préférée de la famille, tombe enceinte d'un politicien indien et ne survit pas à l'avortement. Sa jumelle prendra son identité et ira jusqu'à épouser l'indien. Le mariage mixte symbolise l'harmonie, l'équilibre et la possibilité à vivre ensemble. L'impossible fusion avec sa soeur se réalise enfin lorsque l'une s'approprie la place de l'autre aux côtés d'Aunauth Gopaul. Le « nous » de Nadège et Anne se greffe en un « je ». Nadège est ressuscitée après la mort dans la personne d'Anne

qui exprime, en ces termes, le dédoublement, la fusion de la gémellité :

Il m'est difficile de dire que je me vois. Je nous vois, moi au pluriel ou, peut-être, Nadège au pluriel, qui pourrait dire laquelle de nous ? ...Je me vois double, je nous vois double, peut-être que je veux me voir ainsi, comme sur une photo truquée, deux déclics sur la même pellicule. « Je » n'existons qu'en tant que couple. (75)

Ce passage montre comment la gémellité antithétique renvoie au dédoublement de personnalité et à la construction de deux identités duelles et binaires orientalistes pourtant liées qui n'en forment qu'une, comme l'indiquent le lien sororal et l'intitulé « à l'autre bout de moi ». La protagoniste, après la mort de sa sœur, est envoyée à Paris où le problème du métissage surgit à nouveau. Le roman devient ainsi le labyrinthe de la mémoire. L'écriture permet à la narratrice d'exprimer son malaise et sa culpabilité d'avoir poussé sa jumelle à la mort. Cette dernière projette Nadège dans un rôle d'antéchrist féminin, immolée à cause de l'intolérance de sa sœur et de la société blanche à laquelle Anne rêvait d'appartenir.

Un autre protagoniste (autre aspect culturel et représentatif de la société mauricienne) dans ce roman est le commerçant chinois qui est propriétaire du magasin où les sœurs passent beaucoup de temps. Il joue un rôle important dans ce roman. La vitrine du magasin est un endroit magique et une source de diversités culturelles:

Des statuettes de la vierge y côtoient de gros Bouddha bienveillants. Shiva même, parfois, étend là ses multiples bras, comme s'essayant à la pose qui conviendrait le mieux à sa dignité, ou Vichnou, endormi sur son serpent, se prépare à l'un de ses incroyables avatars, tandis que Saint Georges, cuirassé de cotte de mailles, terrasse un dragon dont la langue rouge et fourchue souffle le feu. Que de merveilles pour des enfants que la fortune n'a pas gâtées ! (62).

Cette vitrine, où les symboles chrétiens, hindous et orientaux cohabitent, est la métaphore

idéale et unique du métissage culturel. Ainsi, la boutique, qui marque alors le carrefour entre les cultures, est l'antichambre du paradis. C'est le lieu social où Anne et Nadège rencontre leur amant. La musique (représentée par les diverses communautés) rythme la vie quotidienne de l'île. Dans le roman, on entend : la musique hindoue, les muezzins, la léthargie de la messe, des radios dans les cases noirs, musique du sega qui est un dérivé des chants esclaves. Les bruits font une musique et chaque ethnie a ses propres bruits et musiques. Nadège qui peut tout chanter a une voix plurielle et symbolise l'harmonie de l'intérieur et de l'extérieur.

En revanche, sa mère qui a un rôle social et institutionnel à jouer, ne chante pas : soit on le lui interdit, soit elle se l'interdit. Pierre qui offre un disque à Anne, devient source de conflit et incarne ainsi l'incommunicabilité. Mais, le disque symbolise aussi l'idée d'évasion, de l'ailleurs et attise les passions comme si les communautés ne pouvaient pas se rapprocher.

Nous pouvons classer les personnages en couple binaire : mère/Anne et père/Nadège. La mère est pieuse, rigide, stricte, puritaine, alors que le père est l'antithèse : excentrique, alcoolique et personnifie la déchéance. Nadège, volontaire, idéaliste, excentrique aussi, a un franc-parler et est porteuse d'un projet de société : elle est pour le dialogue des cultures, ce qui semble être prématuré pour les années 50. Il faudra attendre les années 60 pour voir le développement de projets alternatifs de la société (essor du marxisme, du féminisme, de l'anarchisme, le mouvement hippie, etc). Nous avons dans ce roman une lecture sociale du texte. Pour Anne, personne individualiste, rien ne doit bouger et elle représente une force centrifuge. Elle s'exprime en français alors que sa sa

jumelle utilise volontiers le créole, ce qui symbolise la réunion des contraires, donc la fusion.

Bien que la place et le statut de la femme restent problématiques, ces œuvres s'ouvrent à la possibilité d'un espoir qui restaure l'équilibre entre les sexes. Les romancières ont une à une posé dans leurs récits fictifs les vraies questions de la réalité de la femme. En mettant en place de narratrices animées du pouvoir de s'inscrire dans la voie de la modernité et de l'humanisme, ces romancières visent la fin des violences patriarcales, religieuses, raciales et étatiques. Cette transformation n'est alors possible qu'avec le changement des modes de pensée et avec l'évolution des mentalités orientées vers la modernité et la paix universelle.

Dans le troisième chapitre, nous tenterons de démontrer en quoi la folie dans les romans de cette étude est aussi une stratégie d'évasion. L'ultime but des protagonistes est de tout faire pour trouver des stratégies de survie puisqu'elles sont physiquement ou mentalement emprisonnées et se sentent en danger.

CHAPITRE 3. FOLIE ET STRATÉGIES D'ÉVASION: L'ACTANT RUPTURE

Nous allons démontrer comment ces œuvres se nourrissent d'une esthétique théâtrale de la folie car toute démence ou délire aboutit à la libération de l'être pour devenir finalement accomplissement de soi. Les personnages féminins dans ce corpus, victimes de violence, ne trouvent d'échappatoire que dans les comportements transgressifs où la société se fonde sur une transgression, une violence et des interdits. Nous retenons la définition suivante sur la transgression:

Le terme vient du latin *transgressio, onis* nom d'action du supin de *transgredi* qui signifie « passer de l'autre côté », « traverser », « dépasser une limite », d'où l'idée d'enfreindre (un ordre, une règle, une loi). La transgression est une infraction, elle passe outre la loi (l'interdit), la rend caduque, du moins pendant le temps de la transgression et récupère la liberté d'action que la loi amputait.²⁷

Cette citation rejoint l'explication de Michel Foucault dans *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique* qui cherche à démontrer qu'il n'y a pas de transgression sans limite et que dès que la limite est franchie, il n'y a plus de transgression. Cette dernière est ainsi donc dans nos textes une action où la folie des comportements est un moyen de résistance et un acte d'engagement:

Si l'« engagement », tel qu'on le concevait dans les années soixante, n'a plus vraiment de sens ici, car l'adversaire alors était identifiable, et l'idéologie fournissait un cadre discursif rassurant, on préfère donc pour donner malgré tout un sens à ces textes surgis de l'horreur et collant davantage à ce référent qu'à une cohérence discursive ou littéraire, utiliser à leur propos le terme de résistance. (18)

Shoshana Felman dit que les protagonistes féministes sont bien conscientes de leur statut

²⁷ C.f. Lien vers " La transgression et le mal."

<http://www.philophil.com/dissertation/mal/transgression_et_mal.htm>

de « folle » pour avoir transgresser les règles sociales qui ont pour conséquences l'exclusion, métaphore de la différence féminine pour les hommes :

The woman is « madness » to the extent that she is Other, different from man. But « madness » is the absence of womanhood to the extent that « womanhood » is what precisely resembles the Masculine universal equivalent, in the polar division of sexual roles. If so, the woman is madness since the woman is difference; but « madness » is « non-woman » since madness is the lack of *resemblance*. What the narcissistic economy of the Masculine universal equivalent tries to eliminate, under the label « madness », is nothing other than *feminine difference*. (Felman 15)

Cette citation éclaire sur la définition de l'Autre qui est la Femme, la différente de la gente masculine. C'est bien ce combat que les protagonistes mènent: la relation à l'Autre, dans l'acceptation dans sa différence de sexe, d'idéologies... La folie devient une étiquette et symbolise une forme d'exclusion sociale et de différence des genres. Odile Cazenave dans son analyse sur la littérature postcoloniale de l'Afrique subsaharienne, remarque que la folie est un acte de revendication « en tant qu'acte de résistance » contre la domination masculine. Cette folie devient « une force revendicatrice liée inextricablement à la notion de pouvoir » (330).

La libération des protagonistes de notre corpus semble éphémère. Il s'agit de voir s'il existe une réelle prise de pouvoir lorsque leur désir de liberté n'est déclenché que par des actes de folie. Que nous disent ces protagonistes femmes qui passent par l'acte meurtrier ou la violence extrême pour s'affirmer? La vengeance serait-elle la seule issue possible pour abolir leur aliénation et guérir de leurs traumatismes physiques et/ou psychiques? La redondance de cette image dans les romans analysés traduit l'idée qu'il n'y a pas d'alternative ou de réponse pour assouvir leur déchirement intérieur. La folie prend

l'expression de la déviance ou de l'accomplissement de soi dans l'automutilation, le meurtre, la vengeance pour se libérer. L'écriture de la violence et de la transgression a donc pour fonction majeure d'écrire ce qu'il ne faut pas dire pour secouer les consciences, choquer le lecteur, le renvoyer à sa propre réalité et l'amener ainsi à agir. Par l'acte de résistance, les protagonistes-femmes deviennent détentrices de leur passé où elles arrivent à dépasser les peurs et à dépasser la force de la nature.

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que l'enfermement spatial ou physique est une conséquence de la recherche d'un ailleurs, d'un exil. La démence qui conclut à un meurtre est « une autre forme d'exil », un espace de libération et de détachement spirituel, mental, une trans. Aucun des personnages des romans ne verra son crime puni, ni même dévoilé. Nous relevons plusieurs actants qui font changer le cours des événements du récit qui deviennent purificateurs pour libérer les protagonistes, telles « des héroïnes tragiques ». Ce chapitre tente de montrer quelques exemples d'éléments déclencheurs de la folie dans les textes. Nous explorerons certains aspects de la temporalité : les « retours en arrière » ou analepses et les anticipations ou prolepses qui sont beaucoup plus rares dans les récits. Genette désigne ce désordre chronologique par « anachronie » ou « anachronie temporelle » qui peut jouer plusieurs fonctions explicatives. Nous retenons les définitions suivantes de Genette dans *Figures III* qui désigne par :

Prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'anachronie (82).

Les prolepses permettent d'anticiper des événements à venir qui pourraient avoir

un impact sur le présent et aussi sur l'avenir des personnages. Quel rôle jouent les éléments de rupture dans la temporalité des textes? Nous nous attacherons à montrer quels sont les éléments déclencheurs de la folie ou de la démence dans les romans qui agissent comme des analepses à travers la mémoire consciente ou inconsciente. En narratologie, l'analepse est un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration où le récit revient à des événements antérieurs par le truchement d'un souvenir, d'une émotion. Nous parlons même d'analepse interne car le récit remonte à des événements antérieurs qui font partie de ce qui a déjà été narré. Un certain nombre de constantes se manifestent aussi au niveau des structures du récit qui représente pour Gérard Genette « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements» (44).

De ce fait, ce genre d'anachronies produit « un récit temporellement second » par rapport au récit dans lequel elle s'insère : ce qui pourrait engendrer un effet d'enchâssement de plusieurs récits selon la structure du roman. Les textes de notre corpus sont marqués par la temporalité, ici la mémoire à travers une scène traumatique chez Leïla Marouane et Ananda Devi par le viol et l'enfermement physique et/ou psychique chez Nina Bouraoui où la folie des protagonistes et la folie du texte se font de façon simultanée comme une stratégie de sauvegarde. Le thème de la folie dans le roman peut être la manifestation d'une remise en question de l'ordre établi au sein de la société, et du coup, la folie prend alors le sens de la révolte. Pour Alexie Tcheuyap l'explique en ces termes:

Si on maintient que la démence est une relation paradoxale au réel, il va de soi que ceux qui s'efforcent de la rectifier ou de l'exorciser accomplissent par ce fait une révolte, et même une révolution lorsqu'ils y parviennent. On peut donc conférer légitimement un contenu idéologique à la folie qui

consisterait à conjurer une réalité faite de crimes horribles, de violences épiques, de prédation et de corruption au sens des mœurs politiques. (97)

Nina Bouraoui, dans *La voyeuse interdite* dénonce l'injustice et la dérive de la société algérienne. En d'autres termes, les écrivains utilisent la folie pour dire et railler l'innommable. Chez Ananda Devi, le pouvoir de la tradition devient l'instigateur de l'enfermement donc de la folie. Chez Leïla Marouane, la folie des intégristes est à l'origine de la violence et de sa démente.

3.1. Transgression des castes: d'intouchable à « in-touchable » dans la peau d'un autre

3.1.1. La traversée du Kalapani et la mort dans *Les Rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah

Dans cette partie nous analysons le rapport entre la violence et la mort dans *Les rochers de poudre d'or*. Nous mettrons en évidence comment ce texte est construit sur des oppositions binaires : dominé/dominant, colons/colonisés, riche/pauvre, vie/mort, parole/silence, violence/résistance ou contre-violence, et comment la mort constitue un élément de rupture marquant ces oppositions. Les coolies ou les engagés venaient remplacer les esclaves affranchis de l'Île Maurice pour travailler à leur place dans les plantations ou dans les champs de cannes à sucre. Le mot « coolie » vient de « Khuli » et désigne à la fois un habitant de Khula dans la région Indo-Gangétique et les engagés indiens qui sont des Bengalis, des tamouls. Ce terme « Khuli » change très vite de signification pour prendre une connotation péjorative. Le coolie devient un subalterne, un servant ou travaillant dans les champs de cannes à sucre. Pour les hindous, quitter leur pays était une transgression douloureuse et non désirée. La caste inférieure en Inde n'a

pas le droit de quitter délibérément le pays. La traversée devient « un espace-temps du trauma » parce que le Kalapani qui désigne l'Océan Indien signifie en hindou « la traversée des eaux noires ou sombres » considérée comme étant une eau impure. La mer ainsi représentée se rapporte au concept de « coolitude » de Khal Torabully comme l'explique Véronique Bragard: «Torabully concretely illustrate Coolitude as he himself attempts to retrieve fragments of voices of men, women, children, Indian, and African, who have been muted in the hold of slavery and indentureship » (53). Cette explication s'oppose à la définition de l'eau du dictionnaire des symboles: « Les symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescences » (Chevalier 374).

Le Kalipani ou « la traversée des eaux interdites » dans *Les rochers de poudre d'or* marque la rupture entre la vie et la mort, la lucidité et la folie, la prison et la liberté. La mer est même personnifiée, devenant une alliée. Elle permet l'exorcisation du mal et l'espoir d'un renouveau. Les trajectoires empruntées par nos protagonistes sont circulaires: la violence les pousse au départ et la mort est la dernière étape de leur parcours initiatique. Cette image circulaire, quitter le bateau pour les fonds marins, peut symboliser le retour au mythe du commencement de l'œuf cosmogonique selon la théorie de Platon. L'être retourne à l'unité, à la symbiose d'avant la chute, à la complémentarité des contraires que seule la mort peut libérer et mener au chemin de l'équilibre.

Chez Nathacha Appanah, le voyage est symbolisé par le voyage-torture au cours duquel les Indiens sont traités « presque comme des esclaves », « entassés dans les cales » du bateau l'Atlas qui les mène à Maurice. Il faut rappeler que très peu d'engagés sont retournés dans leur pays. Le départ vers l'ailleurs devient symboliquement une mort en

soi. Les engagés, dans *Les Rochers de Poudre d'Or*, quittent une condition doublement misérable imposée par la colonisation qui les exploite et par leur place dans la société indienne du fait de leur appartenance une des castes inférieures. La violence qu'ils quittent en Inde se retrouve ensuite sous une forme différente à Maurice où ils seront exploités pendant de longues années dans les plantations de cannes à sucre :

Quel est ce peuple qui brûle ses morts, quel est ce peuple qui parfois vit dans des châteaux opulents et qui parfois dort dans la rue? Quel est ce peuple qui a peur de tout et qui, pourtant, traverse les mers pour aller travailler dans une île battue par des cyclones et infestée de rats? (82)

Le rêve permet aux Indiens d'exorciser la mort: « les Indiens rêvaient, quand l'odeur des morts hantaient la cale, d'un port riche (94). Chaque mort « est balancé dans l'eau agitée tandis que nous étions battus par les vagues et que le bateau bondissait et claquait la mer » (77). Les Indiens sont maltraités par les colons: « les Indiens étaient pas entassés. Ils étaient les uns-sur les autres, en grappes. La cale sentait le corps rance, la pisse, la crasse » (78).

Emmanuel Bruno Jean-François et Evelyn Kee Mew dans leur article intitulé " L'écriture de la déportation chez les écrivaines mauriciennes contemporaines entre mémoire et violence de la mémoire" expliquent l'exil forcé des chagossiens que cette partie de l'histoire de « la déportation » des engagés qui ont voulu une vie meilleure pour leur famille était une expérience à la fois douloureuse et aliénante. Ils font un parallèle avec la déportation « forcée » des chagossiens, racontées dans *Le silence de Chagos* (2005) de Shenaz Patel. Chagos se trouve dans l'Océan Indien. Pendant la période d'indépendance de l'Île Maurice de 1966 à 1973, les Britanniques ont décidé de garder une des îles de l'archipel des Chagos, l'île de Diego Garcia où vivaient les chagossiens,

pour en faire une base américaine et britannique (108). Aujourd'hui, l'Île Maurice et les chagossiens d'origine demandent réparation et veulent récupérer leur territoire. Pour Emmanuel Bruno Jean-François, les deux démarches prennent une double forme d'aliénation: géographique car l'engagé se retrouve dans un espace étouffant où le retour en Inde n'est plus possible et la deuxième forme d'aliénation serait la perte d'identité puisque maltraité dès son arrivée à l'Île Maurice. Il garde la même position d'infériorité et de subalterne qu'en Inde (108).

Les engagés majoritaires à l'Île Maurice font aujourd'hui partis de l'histoire de l'île. Si leur retour fut pour beaucoup impossible, leur migration leur a permis d'assurer la continuité de leur identité d'origine et culturelle à l'Île Maurice. Cette traversée peut également avoir des manifestations psychiques dans le temps (passé/présent). Parallèlement à cette situation, il y a aussi une critique virulente sur les mentalités traditionnelles hindoues. Ganga « nommée comme le fleuve sacré » (114) est également l'un des personnages clé du roman. Contrairement aux autres passagers du bateau « l'Atlas », elle est une femme de caste supérieure que la mort n'épargne, pourtant pas : « Dès la minute où son mari avait été tué par ce tigre blanc, Ganga était devenue une maudite » (52). La tradition veut que la veuve soit brûlée en même temps que son mari. Quitter sa terre natale, donc la mort, devient une urgence. La traversée pour l'Île Maurice est salvatrice pour Ganga. Pourtant, pendant ce long périple, beaucoup d'Indiens meurent de maladie. Le médecin anglais, qui refuse de les soigner, sombre soudainement dans la folie. Hanté par les morts, il a des hallucinations, il « prétendait les revoir partout » (101). Il semble que les prières de Ganga aient été exaucées: « La nuit, elle restait éveillée et elle invoquait les dieux pour qu'il soit puni, pour que ces yeux vicieux soient crevés, pour que

son esprit pourrisse tout autant que son âme » (113). Le suicide du médecin marque symboliquement la vengeance des Indiens et le désir de la fin d'un cercle infernal qui est celui de la colonisation de l'Inde et celle de l'Île Maurice, deux pays anciennement colonisés, alors, par les Français. Le cercle symbolise les limites et se referme sur lui-même.

Comme dans les autres romans, le texte, dans *Les Rochers de Poudre d'Or* se termine par la mort et le retour dans l'eau pour Chotty :

Un jeune homme du nom de Mrinal Lall retournait la terre... Il pensait à son père qui était à Merich et qui n'avait pas donné de nouvelles depuis deux mois. Il ne savait pas que son père Chotty Lall, était mort sur l'Atlas et que son corps avait été englouti dans les profondeurs obscures du Kala pani. (161)

La violence, indissociable du thème de la mort dans ce récit, montre qu'il est impératif de refuser toute sorte de soumission mais qu'il est difficile de lutter contre toute forme de domination. La mort et la violence, thèmes redondants en littérature francophone, dénoncent le poids des traditions, les régimes politiques en place, etc... Cependant, la mort symbolise dans les textes de notre corpus une ouverture, une libération de l'être, l'espoir d'un meilleur avenir dans une société plurilingue qui cherche son identité nationale.

Le signe de l'hybridité identitaire que nous verrons dans le chapitre quatre, ouvre le débat sur la question de l'identité dans un contexte de mondialisation et de multiculturalisme. Ces romans rappellent qu'il y a beaucoup à faire en termes de tolérance, de communication entre les individus Il est important de connaître son Histoire, mais il faut surtout dépasser les problèmes du passé et continuer à se battre pour vivre dans des sociétés plus équilibrées.

3.1.2. Dépasser le regard de l'Autre: la déviance dans tous ses états

Dans *Pagli* d'Ananda Devi, la protagoniste se retrouve seule à la maison, sans la présence des gardiennes des traditions, appelées « mofines ». Elle prend le rôle de maîtresse de maison et s'amuse à inviter une mendiante à qui elle sert du whisky dans le verre du maître de maison, et l'habille dans son sari de mariage:

Je lui ai servi à manger et à boire dans la meilleure vaisselle de la maison.
Je lui ai versé un whisky dans le verre du chef de famille. J'ai pris un sari
broché de mon armoire et je lui ai drapé sur ses épaules maigres, comme si
c'était elle la nouvelle mariée, la "dulinn". (26)

Pagli se sert d'un sari appartenant à la propriétaire pour l'offrir à la mendiante, ce qui symbolise la reconnaissance de tout être peu importe sa caste. Les mofines de retour les surprennent et chassent la mendiante, nettoient la maison, et enferment Pagli dans sa chambre. Pour les mofines, seule une folle peut transgresser les lois des castes. C'est donc à ce moment du récit qu'on l'appelle « Pagli » ou « folle » en hindi. Ananda Devi, lors d'un entretien, dirigé par Patrick Sultan, donne sa propre explication sur les mofines dans *Pagli*:

Les Mofines dans Pagli sont en suspens entre les deux mondes—elles ont un aspect réel dans les femmes de la maison en sucre-glace, et en même temps elles sont des présences invisibles planant sur le village. Je ne sais pas trop comment expliquer ce mélange. Il revient également dans mon prochain roman, *Soupir*, où le narrateur dit à un moment donné que les esprits qui les entourent leur semblent plus réels que les gens vivants. La frontière entre ces deux mondes devient de plus en plus flou.²⁸

De cette transgression, naîtra l'enfermement de la protagoniste dans le délire ou la déraison. Daya surnommée « La pagli » est quant à elle, victime de sa relation

²⁸ C.f. la bibliographie

extraconjugale et fantasmatique avec Zil le pêcheur, nom symbolique qui signifie l'île : « J'ai mal de toi. J'ai mal à toi. Je ne sais plus si je t'ai rêvé et si je suis enfermée depuis des années dans cette cage, me croyant libre » (126).

De son enfermement, Pagli se lie d'amitié avec Misty et elles communiquent par télépathie, et se connaissent ainsi longtemps avant même leur première rencontre. La magie et les forces de la nature lient ces deux femmes. La résistance par la magie s'exprime dans les romans mauriciens de notre corpus. Il s'agit de créer une nouvelle vision du sacré, en dehors du paradigme dominant qui remet en valeur le féminin. Misty est une « sorcière » qui vit seule et loin de tous mais protégée par les lois surnaturelles et naturelles. Les arbres se plient autour de la cabane de Misty comme des bras, pour la protéger des regards cruels des villageois. Un jour, Misty présente à Pagli l'ami de son mari: Zil. De cette rencontre naîtra un amour magique. La protagoniste apprend à voyager hors de son corps pour rejoindre son amant même lorsque les mofines l'emprisonnent dans sa chambre à fenêtres barrées, dans la maison de sucre glace : « Rien ne me retient à mon corps. Je sors entre les barreaux sans difficulté...Je m'évade et je respire le vrai visage du monde » (68). Sa pensée constamment envoyée vers son amour, Pagli fait de jolis jeux de mots avec Zil, qui est son île, dit-elle aux mofines: « Vous me mettez dans un asile ? Je réponds, souriant de ma plaisanterie, mais je suis déjà à Zil. Et je chantine à mi-voix : À Zil, à Zil, à Zil. Ils m'enferment le corps, mais pas l'âme, pas l'essentiel de moi » (112). Refusant l'enfermement, Pagli se libère et décide d'exister à l'intérieur d'elle-même grâce à l'amour de Zil.

Subissant l'oppression sociale et religieuse d'un monde absurde et malade, Maya, l'interdite et Pagli représentent des figures féminines marginales. Dans une société

conservatrice qui n'assume pas ses contradictions, et où toute valeur humaine a disparu, elles revêtent inmanquablement le masque de la folie. Atypiques et asociales, les protagonistes renversent l'image traditionnelle de la féminité, car elles n'ont pas peur de la violence: « Les lois sont là pour nous empêcher d'être et nous briser l'échine. Il nous faut arracher notre liberté à coups de crocs en devenant des bêtes enragées et meurtries qui vont au plus cruel de leur nuit » (127). Au fond, Pagli et l'interdite n'ont d'autre alternative que de se réfugier dans un imaginaire libérateur.

Promise dès son plus jeune âge à devenir l'épouse de son cousin, devenu fonctionnaire et qui l'a violée, Pagli, par pure vengeance acceptera le mariage. Au mariage, elle lui dit qu'elle a peut-être empoisonné sa nourriture, juste pour l'empêcher de manger. Au lieu de réciter le serment d'obéissance de la femme mariée, la protagoniste, pleine de rage, tétanise le marié et le prêtre en récitant son propre sermon:

J'aurai toujours le courage de dire non. Je garderai en mémoire le souvenir de ma douleur. Je regarderai cet homme droit dans les yeux avec la certitude de ma haine. Je ne rejoindrai pas le chemin tracé de femme d'épouse de mère de belle-mère. Je ne deviendrai pas une mofine qui n'a plus qu'un seul but : détruire les espoirs des autres. Aucun enfant ne naîtra de mon ventre qui n'y aura été mis par amour. (75)

En effet, Les mofines garantes de la pureté et de l'ordre moral, la marquent au fer avant de la faire enfermer dans un poulailler où elle finira ensevelie sous la boue torrentielle d'un cyclone : « Je suis entombée, embourbée, incarcérée en moi-même » (147). Pagli s'oppose vivement aux mofines de crainte de leur ressembler. Elle a choisi son camp et revendique sa folie car son seul moyen de survie reste son amour pour Zil. La folie est la rédemption, le lieu où personne ne peut plus se réfugier (138). Par la folie, elle se sacrifie et nous

assistons à sa renaissance: Pagli devient Daya. La nuit des noces, elle lui jure qu'il ne touchera jamais son corps qu'il a souillé, violé : « Il ne sait pas comment réagir, il n'a jamais connu une telle déroute, il croyait connaître les femmes, qu'elles étaient toutes soumises aux règles des hommes, toutes pudiques et prêtes à être forcées, il ne s'élèvent leur mur devant moi » (47). Elle vit dans « la maison de sucre glace » Gato lamarye (le gâteau de mariage), le titre créole du chapitre intitulé "Sucre glace" qui contraste avec le viol perpétré par l'homme qui est sur le point de la marier. Ce mariage est à la fois, hypocrisie et imposture. Après son mariage, Pagli se retrouve dans « la maison de sucre glace » où plusieurs femmes, appartenant à la famille de son mari, habitent sous le même toit. Jour après jour, les femmes de la maison s'acharnent et Pagli jure de ne jamais leur ressembler: « Des femmes encastrées dans leur quotidien et leurs devoirs élèvent leur mur devant moi » (47). Les mofines demeurent cantonnées dans l'espace intérieur du foyer où elles reçoivent des rôles bien définis en tant que gardiennes de la pureté et génitrices chargées d'assurer la continuité de la descendance:

Elles sont là pour produire et créer la descendance héroïque qu'elles ont reçu l'ordre de perpétuer. Petits hommes pressés de grandir, et puis hommes tout court, pressés de réussir et de mourir entre leurs quatre murs frappés de jaunisse. Perdant très vite le sens de leur destinée afin de mieux porter leurs chaînes. (41)

Pagli estime que son sort est bien meilleur que celui des mofines respectables qui n'ont jamais connu le vrai amour, étant dépourvues de cœur et d'âme. Le personnage principal préfère être folle qu'être comme elles. D'ailleurs, dans ce roman, deux chapitres sont sans ponctuation, ce qui traduit une tentative d'intégration de l'oral dans l'écrit. Ces deux chapitres commencent et se terminent sur Zil. À travers le personnage de Zil et

l'absence de ponctuation, Ananda Devi cherche à gommer la différence à enlever les obstacles pour une meilleure intégration des habitants dans la société.

Pagli est aussi un hymne à la vie et au bonheur car même si l'auteure parle de la détresse des femmes confrontées à l'incompréhension ou à la domination des hommes, Daya et Mitsy vont dénoncer l'hypocrisie des hommes et vont prôner la paix et l'harmonie entre les différentes communautés. Zil s'oppose à la figure traditionnelle masculine et représente les hommes prêts à construire un avenir meilleur à l'Île Maurice. En Afrique, même si l'histoire change, passant de la colonisation à l'indépendance, de la tradition à la modernité, les rites ancestraux perdurent encore aujourd'hui ainsi que le besoin d'affirmer une société mature, prête à se prendre en charge. Annie Anzieu dans son étude explique que le phallocentrisme « ramène tout système de compréhension au sexe masculin » (74). A l'inverse, Ananda Devi fait émaner tout le système d'expression du sexe féminin c'est-à-dire de l'espace intime de Daya. Anzieu reprend cette même idée dans *La femme sans qualité* en ces termes: « L'écriture féminine remplace pour la femme la gestation, ou la continue. Elle apparaît souvent comme le résultat d'une sublimation de la relation à un être aimé » (88). Cette citation nous permet de comprendre le revirement de situation autour du thème de la folie. Ainsi de l'enfermement naît l'évasion. La rêverie, ou l'affabulation prennent le chemin de l'amour ou de la poésie, et permettent une rupture, un envol, un essor, et finalement une transfiguration de la douleur en apaisement. Les textes mauriciens d'Ananda Devi et de Nathacha Appanah (pour ne citer que ces auteurs) sont écrits, dans une violence ultime et dérangeante car, ils s'accompagnent d'une belle langue poétique. Les protagonistes créent un nouveau discours féminin qui malgré les horreurs

dont elles sont l'objet, se recréent et s'approprient leur corps. Les personnages sont sans attache, libres d'assumer une nouvelle identité.

3.1.3. *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi ou la malédiction

Le roman *Moi, l'interdite* présente un personnage nommée Mouna, fille-bonne, fille-handicapée, ainsi que sa grand-mère paralysée: figures « condamnées » à l'errance, à l'exclusion et à la solitude. Le roman raconte « cette histoire couleur d'eau croupie (qui) n'a peut-être pas de réalité » (7). La grand-mère et la petite-fille ont deux points communs: leur identité féminine bafouée et leur infirmité. Cette symbolique met en valeur le rapport fille/mère dans toute son indifférence, fille/père dans toute sa haine et épouse/mère dans un rapport dominé/dominant. La narratrice trouve son seul réconfort dans le souvenir de sa grand-mère et les contes que celle-ci avait l'habitude de lui raconter. Livrée à elle-même et à son imagination, la narratrice se laisse amoureusement grignoter par une horde de petites bêtes. Elle se lie d'amitié avec un chien et se transforme en une créature hybride, mi humaine, mi-bête. Redevenue humaine, elle vit une histoire d'amour fantasmagorique avec un prince clochard, avatar du Prince Bahadour qui correspond à la figure du Prince Charmant. De cette relation idyllique va naître un enfant monstre qu'elle tue par amour afin de lui épargner les souffrances et les injustices de la vie dont elle a, elle-même, été victime. L'acte de tuer devient un acte d'exorcisation, de libération: acte de non retour qui arrête le cycle infernal de sa vie et du mal imposé par l'autre. L'héroïne se prend en charge et a une vision objective sur ses capacités à se faire du bien: « Mon regard, [dit Mouna] est une lumière qui éclaire l'intérieur de mon sommeil » (22). Pourtant cette introspection sur soi et sur l'autre doit ainsi changer et

Mouna n'a pas le pouvoir de le faire car tous se méfient de son regard « maudit »: « Ma mère s'est mise entre lui [le père] et moi pour le protéger de mon regard » (6).

Dans la société traditionnelle, le désir du père et de la mère soumise est de se débarrasser de cet enfant, car leur descendance est « une sorte de monstre » (30) alors « que toutes attendaient et espéraient la venue d'un garçon qui trainerait derrière lui sa mâle destiné » (29). Nous comprenons alors que les rôles sont établis dans le mépris et la différence:

Les sœurs mariées mais battues revenaient au bercail en pleurs. Mon frère vocifère qu'il ne pouvait nourrir toutes ces bouches inutiles. Elles suppliaient, faisant acte d'adoration envers le seigneur-homme... Mon père grommelait à propos du déshonneur. Les filles, disait-il, c'est une malédiction. (116)

La position du père, « un désert d'indifférence » (50) face à la pensée générale, est le résultat de certains préceptes fondés sur les superstitions au sujet de la naissance d'un enfant infirme qui porte malheur, car il est né avec un bec-de-lièvre: « Ce ne fut plus seulement mon père qui m'attribua la responsabilité de ses déboires. Ce fut le village tout entier. Il fallait bien qu'ils trouvent une source à leur honte. » (17). Mouna, figure du rejet, de l'étrange est condamnée par le regard de l'Autre.

Suivant l'étude de Jung sur la société proprement dite, la figure de l'handicapé articule dans nos textes l'idée que la société est :

Un ensemble compliqué de relation entre la conscience individuelle et la société, elle est adaptée aux fins qui lui sont assignées, une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qu'il mène à son insu, le saisit et s'empare de lui et qui est calculé, fabriqué de telle sorte qu'il vise à créer une certaine impression sur les autres et d'autre part à cacher à dissimuler, camoufler la nature vraie de l'individu. (175)

Mais Mouna s'oppose à cette idée et prévient le lecteur : « je ne suis pas une malédiction. Vous le verrez en suivant mon histoire, je suis une mise en garde » (9). Ce qui porte malheur est l'ignorance qui assujettit la femme infirme à un statut-objet dépourvu de toute humanité. Un sentiment de dégoût, de colère, accompagne la naissance de l'héroïne :

Elle [la mère] ne comprenait pas ce qui c'était passé dans le mystère de son ventre ; à quel moment quelques sorcières l'avaient effleurée de son haleine ou quelques voisines avaient concentré sa jalousie sur le fœtus endormi. (37)

L'interdite, nommée Mouna (la *guenon* en hindi) ou *shetan* (mot arabe pour désigner Satan), n'existe qu'à travers le regard aimant et reconnaissant de sa grand-mère qui se substitue à sa mère « J'ai bu le lait de ma grand-mère, qui est devenue, de ce fait, ma mère » (38). Mouna se recrée une nouvelle famille. Ainsi Mouna a bu du « lait de vieille, avec sa moisissure et son goût de fermentation... » (38). La grand-mère, joue un rôle-protecteur important dans la vie émotionnelle de l'enfant qui est enfermée d'abord dans le grenier avec sa grand-mère, puis dans un four à chaux: « Je m'enveloppais dans le sari qui gardait le doux parfum de grand-mère grenier. Ainsi emmurée, je devenais invisible. Ils m'annihilaient » (33). La figure féminine est assimilée à la figure de l'enfermement et de l'aliénation: figure décrite comme « un lieu fermé et inconnu de tous, le dernier retranchement des choses qui ont basculé de l'autre côté de l'oubli » (20). Le grenier est comparé à une cellule de prison: « Non loin du lit de fer, une cuvette pour mes besoins. Et ce corps balbutie, c'est moi. C'est ainsi. Les aliénés ne peuvent se plaindre, il n'y a personne pour les écouter » (20). Mais cependant, l'enfermement est aussi posé en termes d'opposition: « Je suis dans un espace sans limite et en même temps réduit à quelque chose d'infime parce qu'il n'y a plus de différence » (83).

La mémoire et la fuite restent un échappatoire pour quitter cet espace clos. La grand-mère, à travers le conte du prince Bahadour qu'elle raconte à sa petite-fille, permet à cette dernière de « se diluer dans des songes cohérents et fous... Sans cela, les murs capitonnés ne cesseraient de se refermer sur nous » (21). L'histoire racontée à la manière d'un conte plonge Mouna dans la magie. L'oralité insiste sur le pouvoir de la parole et la transmission des histoires. Mouna interprète ce qui lui est rapporté et s'en sert pour se refaire une vie, une identité. Elle s'approprie le conte transmis de génération en génération. Certes son enfermement, elle le compare au « désert où tout était sec et tari et la terre avait oublié jusqu'à la mémoire de l'eau » (79). L'enfermement permet donc de poser un regard dénonciateur sur l'extérieur, et sur la condition de la femme, les non-dits et les interdits de la société traditionnelle indo-mauricienne. Dénoncer les tabous et les interdits, c'est aussi analyser la mentalité de l'ordre patriarcal complexe, voire contradictoire.

La littérature subversive est définitivement liée au social et ce, en dévoilant un grand nombre de préjugés et de fausses assertions concernant les rôles et les représentations de la femme seule victime directe des tabous ancrés. La figure de l'infirmité est aussi le reflet de la dépersonnalisation de toute une communauté. L'héroïne, transformée en loup-garou se libère du costume imposé, à savoir ses vêtements, elle se retrouve alors dénudée de tout. Le corps nu dévoile ce qui doit être caché: ses sentiments, ses états d'âmes et représente le langage que l'écrivain oppose à celui de la domination. Le silence imposé pousse à une prise de conscience et la révolte semble être la seule issue. Elle finit sa vie dans un asile d'aliénés où, à la fin, elle incarne une figure angélique puis

disparaît du récit, de la diégèse. Le regard-critique fait comprendre à Mouna que le monde extérieur n'est pas à envier: « je riais aussi d'eux car j'avais vu la couleur de l'océan de mes rêves. Alors qu'ils ne voyaient même pas la mer devant eux... Eux ne voyaient rien de tout cela » (38). Alors que la mère voulait tuer sa propre fille, cette dernière, par acte de contestation va se rebeller en la sauvant de la nature qui « se venge » et des « cyclones (qui) frappent l'île (...) en toute saison » (108). Ainsi Mouna protège sa mère et devient « sa digue et son rempart jusqu'au dernier moment... » (82). La révolte joue un rôle protecteur et la perte et de la mort deviennent alors symboles de complémentarité et de fusion tel dans le mythe cosmogonique: « La mort est notre union définitive et on en parlera plus, la mer la boit » (66). La révolte passe aussi par l'écriture à travers le sari de la grand-mère immortalisant son histoire: « Le sari portait l'écriture de toute notre histoire en petite lettre... Tout cela était là, jusqu'à mon rire à moi, lorsque finalement j'ai connu l'amour » (110).

Il est difficile de parler d'individualisation car, dans les sociétés traditionnelles, il faut rester au sein du groupe et se soumettre aux lois imposées. Le regard de l'Autre, figeant la mentalité, obstrue toute évolution visant la souplesse, la reconnaissance de l'être, et l'égalité pour pouvoir jouir de ses capacités en toute liberté. Mouna n'a pas le droit de vie, de parole, et c'est comme si elle était, dans son espace clos, enterrée vivante: « On ensevelit ce qui n'est pas pareil à soi : on le brûle à la chaux vive. On refuse de voir au-delà de l'apparence. Les petites tracasseries du quotidien prennent une ampleur démesurée » (35). De plus, « Mon seul recours était celui de disparaître et de me rendre invisible. De partout, j'entendais leurs voix qui venaient se briser contre mon attente: «

Enfermez la Mouna, mes amis viennent dîner ce soir. Écartez-là, on ne veut pas voir son visage de malchance avant de sortir. Dégage de là, je vais allumer ma lampe de prière » (12-13). La quête du moi altéré, fait l'objet d'une inlassable recherche de tout un peuple. La notion de mentalité fait aussi référence au conscient collectif. Il est difficile de parler d'individualisation, car dans les sociétés traditionnelles, il faut rester au sein du groupe et se soumettre à ses lois. Le regard joue un rôle décisif dans la conduite à suivre de chaque individu. Celui qui ne se plie pas sera marginalisé, donc enfermé, rejeté... Malgré l'enfermement, Mouna réagit, se rebelle et s'adresse à la société toute entière: « Je refuse de mourir d'oubli. Je suis rescapée de tout, y compris du four à chaux. Je partirai d'ici » (62). Si le père est responsable de l'état de décomposition psychique de Mouna, les femmes acceptent leur soumission et deviennent complice de l'homme et les femmes sont alors un agent de rupture.

En revanche, si la femme traditionnelle indo-mauricienne, de par son existence sociale est démunie de tout droit à l'entité de sa personnalisation, l'homme, parallèlement est dépersonnalisé, comme dans le contexte maghrébin, par l'homme lui-même : le regard de l'Autre lui rappelant qu'il doit être fidèle à l'image collective dictée par les tabous et les superstitions.

3.1.4. Le châtiment ultime par le meurtre: *Blue Bay Palace* de Nathacha Appanah

Dave rompt sa liaison avec Maya, contraint de se marier avec une femme de son rang social. Maya entrera à l'insu de tous, dans la maison de Dave et violera ainsi les règles sacrées des castes comme l'a fait Pagli dans le roman d'Ananda Devi avec l'aide de

la mendiante. Maya finira par tuer l'épouse de l'homme qu'elle aime. » L'amour et folie ne font plus qu'un. La protagoniste-victime de son sort devient obsessionnelle. La schizophrénie est déclenchée: « Maintenant, je n'arrive plus à m'en défaire. La nuit, ca se transforme en tam-tams, cris, rires et klaxons... Elle sera toujours l'autre. Celle qui m'a tout pris » (63). Le roman *Blue Bay Palace* met en place la schizophrénie d'une île-beauté à l'image des cartes postales et l'image d'une société profondément marquée par les différentes classes sociales, les castes et les préjugés. De cet enfermement, vont naître la violence le meurtre puis la délivrance par le passage à l'acte. « Je sens alors que je perds la tête, j'ai des envies de sang et de chaos » (80). L'héroïne révèle: « J'ai bondi sur elle. Je lui tire les cheveux et je dis avec le même ton qu'au téléphone... Salope, je vais te massacrer la tête ... Une joie immense m'envahit tandis qu'elle ouvre la bouche pour crier. » (91). Allongée au bord de la plage, sachant que ce qui l'attend est la prison, Maya a rompu les chaînes de l'infériorité. Lors de son étude sur le « désir mimétique » dans *La violence et le sacré*, René Girard fait un lien entre le désir incontrôlé d'appropriation de prendre à l'Autre ce qu'il possède ou ce qui lui revient de droit en le confrontant par la violence. Or il s'agit toujours selon René Girard de « rivalité mimétique » qui met en lumière le cercle vicieux de la colère, de la violence. Le meurtre montre l'interaction, le franchissement de limites imposées dans une intrigue mêlant sentiments et irrationalité. Tuer est l'élimination et l'exclusion de l'Autre ce qui permet de changer une situation pour la rendre plus homogène, juste en éliminant « le bourreau ». Pour René Girard le récit de rapports « d'inclusion et d'exclusion » par le biais de la symbolique intérieur/extérieur met en valeur la complexité des rapports humains et des relations de pouvoir ou hiérarchique (96). Le critique René Girard explique que la notion de mimétisme aboutit à

celle du « mécanisme victimaire », conséquence de toutes pensées religieuses extrémistes. À son paroxysme, la violence se fixe toujours sur une « victime arbitraire » (98) qui fait contre elle l'unanimité du groupe. La victime « bouc émissaire » désignée consciemment ou inconsciemment résulte d'un impératif collectif » (98).

La violence imposée est alors vue par René Girard comme une exorcisation du groupe. La «victime émissaire» qui prend l'expression du « sacrée » est la solution pour trouver la paix et devient par là-même le récit de légitimation. Ainsi, le meurtre constitue un contre-pouvoir dans une société patriarcale indo-mauricienne qui condamne les pauvres et les castes inférieures au tragique destin de soumission. L'initiation aux pouvoirs est présentée comme un rite de passage. D'un côté, les pouvoirs servent à échapper à la condition de subalterne, de l'autre, ces pouvoirs, qui se manifestent par le sang, représentent la nature féminine en dehors de l'ordre imposé (Le Vern 7).

Le roman de Nathacha Appanah *Blue Bay Palace* exprime ainsi toute l'ambivalence de l'exil: déclaration d'amour-haine au pays natal où l'on ne peut rester, que l'on ne peut quitter et qu'il faut tuer pour grandir. Maya, pourtant apaisée, devient le produit de la violence créée par la société elle-même qui enferme les individus dans les castes (espace clos social) et qui interdit toute interaction humaine sentimentale entre les individus. Maya pousse jusqu'au bout son appropriation de la jouissance du crime abject: « une joie immense m'envahit » (91). Julia Kristeva dans *Les pouvoirs de l'horreur* définit l'abject par une ambiguïté du dedans/dehors, moi/autre, sujet/objet en ces termes: « C'est un surgissement d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnant » (10).

Si le résultat aboutit à la même finalité à savoir la libération, Nathacha Appanah, dans ce roman, utilise des moyens radicaux. Nous assistons à une vraie scène de démence qui devient l'élément de rupture et finira par un meurtre. Kumari Issur explique dans son article "Le roman mauricien aujourd'hui" l'audace et la créativité de Nathacha Appanah qui « change complètement de ton, renouvelle la thématique et, loin de perpétuer des stéréotypes ou d'exprimer un espoir démesuré dans la jeune nation, osera pointer du doigt les défaillances du système...» (12).

La démence est selon Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* « celle qui demeure la plus proche de l'essence de la folie » (270). Nous retiendrons sa définition sur la démence dans la citation qui suit :

Sous des noms divers, mais qui recouvrent à peu près tous le même domaine, - dementia, amentia, fatuitas, morosis- la démence est reconnue par la plupart des médecins du XVII^{ème} et XVIII^{èmes} siècles. Reconnue, assez facilement isolée parmi les autres espèces morbides; mais non pas définie dans son contenu positif et concret. Tout au long de ces deux siècles elle persiste dans l'élément du négatif, toujours empêchée d'acquiescer une figure caractéristique... Mais de la folie en général – de la folie éprouvée dans tout ce qu'elle peut avoir de négatif: désordre, décomposition de la pensée, erreur, illusion, non-raison et non-vérité... La démence est donc dans l'esprit à la fois l'extrême hasard et l'entier déterminisme; tous les effets peuvent s'y produire, parce que toutes les causes peuvent la provoquer. (270)

La démence prend plusieurs visages: elle est double, tantôt incontrôlée et sans explication plausible, tantôt désirée, voulue, calculée. Cette citation s'applique à donner les différents effets de la démence, hasard /déterminisme mais la cause reste incertaine selon Michel Foucault.

De façon générale dans les romans de notre corpus, l'acte de tuer est un acte

« anti-infériorité », « une prise de parole » qui permet une rupture parce que la subalterne s'érige contre le silence qui lui est imposé. La scène de meurtre montre une folie furieuse et devient un acte de démence accompagné de manifestations de violence extrême. Dans sa décision d'anéantir ce qu'elle hait, Maya se sent libre. L'analyse de Michel Foucault pourrait résumer le comportement de Maya qui répond à un malaise profond par un comportement qui semble trouver sa source dans un mode mental bien défini:

L'effet logique d'une très cohérente structure: la folie n'est possible qu'à partir d'un moment très lointain, mais très nécessaire où elle s'arrache à elle-même dans l'espace libre de sa non-vérité, se constituent par là même comme vérité. (278)

Si Michel Foucault a déjà expliqué que les raisons de la folie sont difficilement décelées car trop nombreuses, il précise, en revanche, les causes de la folie qui trouvent leur sources dans un espace temporel « lointain » donc mal défini. Nathacha Appanah met en scène un meurtre dont l'acte d'animalité révèle une perte totale de soi. L'effacement de la douleur par le meurtre dans *Blue Bay Palace* par exemple est l'actant « rupture » qui renverse l'ordre pré-établi des castes. L'acte de la protagoniste se nourrit d'une esthétique théâtrale de la folie, car ce geste brutal est la métaphore obsédante de la libération de soi. Ce texte souligne le rapport inéluctable entre l'histoire et l'écriture pour expliquer la relation ambivalente de haine et d'amour entre deux êtres, deux castes.

3.1.5. Le paroxysme de la violence: *Le Sari vert*

Le roman d'Ananda Devi *Le Sari vert* met en scène trois générations de femmes; la mère, la fille Kaveri Bhavani, âgée de 64 ans, « aux yeux de chatte qui lui ont valu le surnom de Kitty quand elle était enfant » (13) et Malika la petite-fille qui a quarante ans.

Cette histoire se déroule à Curepipe à l'Île Maurice et raconte la vie d'un homme, médecin de 80 ans qui se fait appeler « Dokter-Dieu » et qui se meurt progressivement, tout au long du roman, rongé par la maladie, le cancer. Cet homme méprise la femme, bat la sienne ainsi que sa fille Kitty et hait sa petite-fille Malika, sur qui il n'a aucune emprise et dont il se méfie: « Les deux corbeaux femelles, (dit-il) là-bas, récitant leur litanie de rancunes, sont eux aussi une menace : ils représentent la vengeance des faibles » (15). Le narrateur est ce mari-monstre et bourreau à la fois, alors que dans les romans qui précèdent les narratrices sont des femmes. Tout au long du roman, le lecteur se demande si le mari est l'assassin de sa femme qui succombe, semble t-il, après que son mari lui ait renversé une marmite de riz encore chaude sur la tête. Cet homme, sur son lit de mort, ne montre ni regrets, ni remords et justifie chacun de ses gestes extrêmes à l'égard de celles qui l'entourent :

Je sais que cette colère m'a conduit trop loin. [...] Ce qui n'était pas normal, c'était qu'elle refuse, elle, l'ordre établi et s'engage dans cette guerre silencieuse contre moi. C'est cela qui nous a conduits à la destruction. (24)

Le père accuse les femmes de sa famille d'être à l'origine de sa violence. Elles sont responsables du mal généré même si le « Dokter Dieu » reconnaît être allé trop loin dans sa haine envers les siens.

Nous comprenons mieux les propos d'Ananda Devi qui dit lors d'un entretien, reconnaître que ce roman est différent des autres parce que précédemment, elle se mettait dans la peau des victimes alors que dans *Le Sari vert*, il fallait se mettre à la place du bourreau et d'un misogyne: « Quand j'ai trouvé sa voix, j'ai été habitée. Je suis restée

dans la logique de sa pensée, qui allait à l'extrême de la misogynie et de la misanthropie, de cet homme qui a eu une vie difficile et qui a perdu confiance en la vie » (150).

Les romans postcoloniaux francophones, dans un contexte de sociétés traditionnelles patriarcales comme dans *Le châtement des hypocrites* de Leïla Marouane, souvent condamnent la femme à l'enfermement, à l'oppression sociale, physique et psychologique. Ainsi, les thèmes de la violence, de la mort, de la folie sont étroitement liés et se retrouvent d'un texte à l'autre. Lors de l'entretien cité ci-dessus, Ananda Devi dit « qu'elle ne souhaite pas que l'on rattache son propos critique à un lieu et un temps : de telles situations ont existé de tout temps et continuent d'exister. » L'auteure rajoute que « cette vraie violence part d'un point individuel » pour expliquer les grandes catastrophes de ce monde. La tragédie familiale dans le récit est par transposition spatiale une tragédie humaine universelle et produit les mêmes conséquences sur les individus victimes. Nous retrouvons cette violence en Afghanistan par exemple où le fanatisme n'a plus de limite, et est capable de détruire par la haine et la folie. Dans le roman, le fanatisme se retrouve lors des émeutes sanglantes et les divergences raciales à la fin des années 60 à l'Île Maurice :

Nous nous demandions pourquoi le chemin vers la liberté ne pouvait être conquis qu'au prix de tant de vies. Ce petit pays n'avait même pas commencé à exister que, déjà, il se désintégrait. Bagarres raciales, disait la radio. Les slogans haineux retentissaient et les mots se chargeaient de plus en plus de goût acide. La guerre civile semblait imminente. Les forces de l'ordre anglaises et mauriciennes sillonnaient le pays sans parvenir à masquer leurs impuissances. (128)

Cette citation fait référence aux tensions politiques juste au moment de l'indépendance où après les élections organisées par les anglais pour l'indépendance de l'Île Maurice.

Les émeutes et les arrestations qui en découlent font écho au narrateur, ce mari-monstre et bourreau à la fois. Tout au long du roman, le lecteur se demande si le mari est l'assassin de sa femme qui succombe, semble-t-il, après que son mari lui ait renversé une marmite de riz encore chaude sur la tête. Cet homme, sur son lit de mort, ne montre ni regrets, ni remords et justifie chacun de ses gestes extrêmes à l'égard de celles qui l'entourent: « Je sais que cette colère m'a conduit trop loin. ... Ce qui n'était pas normal, c'était qu'elle refuse, elle, l'ordre établi et s'engage dans cette guerre silencieuse contre moi. C'est cela qui nous a conduit à la destruction » (24). De surcroît, nous saisissons d'avantage la dernière réplique du roman, « il n'y a qu'un nom pour la violence. C'est la violence » (215). Cet homme humilie son épouse, la bat parce qu'il doit posséder sa femme à tout prix et parce qu'elle lui échappe. Pour se révolter, cette dernière se réfugie dans le silence, un silence qui engendre presque la folie du père et qui alimente la violence selon les choix de mots de son mari, comme dans un cercle infernal. Il devient aussi, hanté par la vengeance de sa femme, au-delà de la mort, en tenant de long discours délirants :

J'entends sa haine calme comme le froissement d'un drap clair. Elle me sait à sa portée. Elle m'attend. Elle sait que je ne tarderai pas. Dans la nuit où il n'y a plus personne pour disperser les fantômes, je vis seul avec elle et une peur métallique se glisse en moi. Que se passera-t-il lorsque je mourrai ? (24)

La mort, qui est de plus en plus proche, la maladie est l'actant déclencheur et le coup de théâtre de ce roman, car la situation se renverse et la femme prend le dessus.

À la fin du roman, les personnages féminins cherchent à aller au-delà de leurs traumatismes physiques et psychiques. La vengeance et le désir de vérité deviennent salvateurs ainsi que le passage à l'acte. L'envie de meurtre exprime l'extériorisation de son « moi

meurtri, déchiré » mais pourtant éphémère car Malika retombe sous l'emprise de son grand-père qui la manipule et la terrorise. Kitty est à la recherche de la vérité sur la mort de sa mère puis dialogue avec son père:

Papa, j'en ai discuté avec Malika. Nous devons savoir la vérité et il n'y a que toi qui la connais. Nous trouverons le moyen de l'obtenir. Quoi, vous allez me torturer, c'est ça ? J'aimerais bien voir ça ma pauvre fille ! S'il le faut, dit-elle avec une froideur qui me pétrifie. (119)

La prise de parole de Kitty et de Malika, devient une forme de prise de pouvoir pour les protagonistes. Si tout se passe dans un huis clos, la chambre où le Dokter-Dieu est alité prisonnier de sa maladie, les femmes sont alors libres de leurs mouvements. Elles entrent et sortent en toute liberté, profitant de la faiblesse du malade, comme dans une pièce de théâtre. S'opposant au silence de la mère et de la grand-mère, l'ébauche de la femme moderne indépendante est mise en scène après que le personnage féminin impose son homosexualité face à un homme malade impotent, qui n'a plus de pouvoir sur elle. Malika, arrogante et méprisante à l'égard de son grand-père, lui fait l'éloge de son amie Marie-Rose pour qui « elle a été virée de son école » parce que tout le monde a su qu'elles vivaient ensemble. Elle rajoute: « Et au fait, grand-père, tu sais avec quel argent, nous comptons la créer, cette école? Avec l'argent dont Maman héritera quand tu crèveras » (46). La mort, qui est de plus en plus proche est l'actant déclencheur et coup de théâtre de ce roman, car la situation se renverse et la femme prend le dessus.

Le roman est construit sur plusieurs paradoxes qui mettent en valeur la schizophrénie de la société: le narrateur est médecin et devrait donc être doté d'une mission humanitaire, pourtant il reconnaît que « la violence est une grâce » et il entre ainsi

dans un discours où il se disculpe de toute cruauté quand il bat sa femme pour la première fois: « Quand pour la première fois, j'ai fendu sa lèvre d'autre chose que d'un sourire, elle a commencé à comprendre» (25). Ensuite, il exprime son soulagement: « Je dois avouer qu'à ce tout premier acte que je dois par honnêteté qualifier de violent il y a en moi comme une éruption d'un bonheur triomphal... Je me suis senti libéré de tout un poids de faux semblants» (28). L'acte de violence est la marque de pouvoir justifié. Le seul moment où il montre de la compassion est lorsqu'il fait le choix de guérir un animal plutôt qu'un être humain. Il aidera, au milieu de champs qui brûlent, une vache, dont les quatre pattes ont été sectionnées et qu'il « caresse pour la rassurer » (106):

Je l'ai aidée, a-t-il dit, à mourir d'une piqûre de morphine. Après il ne m'en restait plus assez pour soulager la souffrance d'un homme dont je devais soigner la jambe. À cet instant précis, face à ses yeux impossibles, le choix ne m'a pas semblé difficile. (40)

Alors qu'il est arrêté, pendant les émeutes par des Hindous qui le prennent pour un Musulman, l'homme arrogant, fier, va en l'espace d'un instant se ridiculiser et se voir diminuer. Sa femme lui troue ses caleçons par vengeance et par haine, pense t-il. Les agents de sécurité lui demandent de baisser son pantalon : « Je suis hindou, leur ai-je dit. Prouve-le, ont-ils répondu » (128) et rajoute:

Je me suis vu, baissant mon pantalon devant ces hommes avinés et échauffés par le climat de violence, et exposant à leur regard, non mon pénis, mais mon caleçon troué aux mauvais endroits. ...Je savais les mots qu'ils prononceraient à propos du dokter malbar même pas assez fier pour porter des caleçons corrects. (129)

Nous nous rendons compte, finalement, que cet homme, profondément seul, délire et ose dire tout ce qu'il pense sans aucune réserve et arrive même à se ridiculiser, une fois de plus, lorsqu'il parle de sa fille Kitty:

C'est un visage décati, trop pâle, aux ridules visibles, aux pommettes saillantes, à la peau parcheminée. Rien à voir avec la svelte élégance et la classe naturelle, qui me sont restées, malgré les années. J'ai toujours pensé que j'aurais dû vivre en d'autres temps. En attendant, je dois exercer mes pouvoirs considérables sur ces deux piètres exemplaires d'une humanité qui se décompose debout. (18)

Si la femme est marginalisée, le médecin le devient lui aussi : « Je suis un homme en voie de décomposition » (130). Le médecin se veut être le modèle d'homme à suivre car il se croit irréprochable et critique ainsi la nouvelle génération qui ne véhicule plus ses valeurs dans une société moderne en déperdition (88) qui justifie toute forme de violence:

Notre génération devait grandir vite. Pas comme aujourd'hui, où les jeunes sont des attardés à trente ans et où la vieillesse est un gros mot. Au contraire, dès quinze ans, on était adulte, on avait la responsabilité de sa famille parce que les parents à quarante ans étaient usés comme des chaussures trop portées. (82)

Cette citation explique les changements entre passé-présent en comparant les générations tout en marquant la différences. Dans le passé, les enfants étaient responsables et adulte, travailleurs marqués par le travail. Pour lui la jeune est déséquilibrée et surtout considérée de folle. Pour le Dokter, il n'y a plus d'espoir. *Le Sari vert* est une tragédie contemporaine universelle qui permet au lecteur d'aller au plus profond de sa réflexion sur la violence et la haine, et sur tous les crimes commis contre l'humanité. Nous pouvons donc parler dans *Le Sari vert* de la violence de l'écriture et des actes alors que dans les textes précédents comme dans *Pagli et Moi, l'interdite*, la violence que nous appellerons passive puisque poétique est représentée à travers les délires et non pas par le passage à l'acte.

Cependant, le corps de la mère est recouvert du vêtement traditionnel, le sari, qui prend plusieurs couleurs dans le texte. Le sari vert a toute son importance, symbole fort

qui est le vêtement qui représente la féminité et dessine les formes du corps pour mettre en valeur sa grâce. Le sari est aussi l'étoffe qui enferme, couvre et retient la femme. Il est le fil conducteur de l'histoire et lie tous les autres romans d'Ananda Devi comme un cordon ombilical qui enchaîne les êtres dans la tradition et l'ignorance, à savoir la violence et l'extrémisme. Aussi, la révolte passe-t-elle par l'écriture à travers le sari de la grand-mère immortalisant son histoire : « Le sari portait l'écriture de toute notre histoire en petite lettre... Tout cela était là, jusqu'à mon rire à moi, lorsque finalement j'ai connu l'amour » (110).

3.2. L'écriture: un parcours indispensable

Dans son roman *Le Châtiment des hypocrites*, Leïla Marouane décrit une Algérie à la dérive. La protagoniste principale, Mlle Kosra et Mme Amor, est une seule : celle qui vit en Algérie et l'autre qui se met dans la peau d'une femme mariée. Mlle Kosra est une jeune femme dynamique et moderne. Le roman commence par une tragédie. Le personnage principale est enlevée, séquestrée, violée par des extrémistes Islamiques et marque le moment-rupture dans le roman. Il y a Melle Kosra d'avant la violence et celle qui ne retrouvera jamais sa vraie identité. Une fois libérée et rejetée, elle se donne à la prostitution, sujet tabou dans les sociétés du Maghreb et constitue une transgression morale, religieuse et culturelle.

Le trauma de la protagoniste est aussi une rupture psychique retranscrite dans une narration schizophrénique. Melle Kosra parle d'elle-même à la troisième personne du singulier qui est une mise à distance. Le personnage marginalisé se rapproche son "je"

dans l'acte de tuer son mari Rachid/Richard Amor pour se libérer de toute souffrance passée et de son époux alcoolique et épris d'une autre femme qui tente de la renvoyer à Alger. Le crime vengeresque prend place et elle renaît en femme-active dans un nouveau corps lavé de toute haine. Le personnage de Melle Kosra est en proie à une crise identitaire aiguë qui débouche sur une crise de démence. Par quels moyens le personnage répond-il à la violence qu'il subit ? Melle Kosra répond à la violence en déposant sa douleur intérieure dans un « cahier d'écolier ». Moi-même, j'ai vécu une violence physique concrète, qui m'a longtemps marquée. Dans le roman *Le châtiment des hypocrites*, la femme refoule, tait ses angoisses et se retrouve, au fur et à mesure du processus narratif, transformée en bourreau. De victime, elle se fabrique une nouvelle personnalité, un corps différent, antinomique, elle rompt avec son statut de victime. (Cheniki 1). La thématique du double est inscrite dans la structure du récit. Le carnet suit le même déroulement que le roman. Il est à la fois dépositaire de la violence et le témoin de la vengeance à venir. Le mal subi est « châtié ». Le châtiment est mis en œuvre. Le cahier d'écolier a le même objectif que le roman lui-même. À ce propos, Leïla Marouane dit lors d'un entretien dirigé par Véronique Laurent à la «Maison des Journalistes»: « Par rapport au silence, j'ai refoulé ma propre agression. J'ai refoulé la mort de Faddia jusqu'au livre. En l'écrivant, j'ai eu la sensation de me dégager de mes propres refoulements. Je pensais me raconter moi ». L'écriture devient salvatrice ainsi que le passage à l'acte. Le meurtre aboutit à l'extériorisation de son « moi meurtri, déchiré ». Le non-dit est dit de manière sous-jacente puisqu'écrit dans un cahier. Le journal est le garde-mémoire de Fatima qui veut oublier et confie son secret à l'écrit pour se débarrasser de sa réalité. La structure du roman marque une fois de plus l'ambivalence du

personnage.

Le roman *Le châtime des hypocrites* est composé de deux parties : premier livre, (12 chapitres), deuxième livre (15 chapitres). Les 12 premiers chapitres mettent en place le récit de la souffrance refoulée, le récit des non-dits. Le livre I fait référence à Kafka et le livre II au Coran, en particulier, à Caïn et Abel où Caïn tuera son frère. Le mythe d'Abel et Caïn est symbolique de deux univers divisés et éclatés à l'image de la société représentée par Driss Chraïbi dans *Le passé simple*. Cette histoire fait écho à celle de Madame Amor dans *Le châtime des hypocrites* qui va finir par tuer son mari parce qu'il a lu son journal. Le mystère étant découvert, il va mourir. La mort veut que le secret reste total, ainsi le cahier est symboliquement enterré dans la mort. Lorsque Fatima Kosra découvre que son « cahier d'écolier » n'est plus secret, elle va faire une fausse couche et œuvre à son propre avortement sans rien dévoiler à son mari. Le châtime prend alors place ainsi que le récit de la déchirure et de la folie. La naissance de l'enfant à venir, déjà nommé Alexandre, fils de Rachid/Richard, Fatima/Catie. En France, les deux protagonistes ont opté pour porter des noms français et décide de donner un nom non-arabe à leur future progéniture. L'allégorie du fœtus retiré du ventre maternel est la représentation d'une Algérie qui n'arrive pas à naître à la démocratie. Ce roman montre en quoi la folie des femmes déplace véritablement le monde des idées reçues. C'est ainsi que Leïla Marouane a stimulé une réflexion sur une autre manière d'aborder l'exclusion des femmes dans la société arabo-musulmane. L'héroïne, mademoiselle Kosra, reste l'incarnation d'un vécu collectif dominé par les douleurs de tout un peuple. L'écriture est un parcours indispensable pour la reconstruction de soi.

La folie des textes est une autre manière de dire « Je ». Le « je » passe du « cri du sujet » à un sujet « parlant ». L'ambiguïté identitaire subversive se trouve dans la dénomination de cette écrivaine Leïla Marouane chez qui Birgit Mertz-Baumgartner dans son article " Littérature migrante ou littérature de la migration?" montre, enfin, que :

la violence du quotidien qu'elles décrivent repose grandement sur une occultation de la mémoire, collective ou culturelle, dans la constitution faussée d'une identité nationale usurpée, essentiellement virile, d'où les voix des femmes comme celle de l'histoire ou des cultures multiples de l'espace algérien ont été grandement bannies. (89)

Or « la mémoire culturelle », dit Régine Robin, est potentiellement « polyphonique », et c'est bien à cette revendication féminine d'une polyphonie des voix mémorielles que l'on assiste ici. Leïla Marouane dit à propos des thématiques principales de son œuvre: « Je fais essentiellement un travail sur la mémoire et l'oubli, ou comment trouver le vrai entre les deux personnages à mon image, intrigués par la folie des hommes qui les poussent parfois à des actes irresponsables » (67). La colère pousse Leïla Marouane bien au-delà d'un combat féministe, vers des questions existentielles. Elle évoque le monde méditerranéen comme une contrée où rien n'incite à l'épanouissement de la femme.

Finalement, ce roman montre en quoi la folie des femmes, qui parlent, déplace véritablement le monde des idées reçues. Marouane a stimulé une réflexion sur une autre manière d'aborder l'exclusion des femmes dans la société arabo-musulmane. L'héroïne, mademoiselle Kosra, reste l'incarnation d'un vécu collectif dominé par les douleurs de tout un peuple.

3.3. L'objet de destruction dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui

Dès son premier roman *La voyeuse interdite* histoire qui se situe en Algérie, Nina Bouraoui présente une fille nommée Fikria. Cette dernière souffre de « la froideur » des parents dans un climat familial de peur. Le manque d'affection paternelle la bouleverse tellement qu'elle s'automutile afin de se prouver qu'elle existe. Sa sœur aînée, Zohr, renie sa féminité en se renfermant dans le mutisme et l'anorexie. Fikria a une petite sœur Leyla née « retardée mentale » et qui endure le plus la violence et le rejet parental.

Nina Bouraoui dont le père est algérien et la mère française fait un tableau sombre et impressionnant des conditions déchirantes de la femme dans ce premier roman. Chez elle, l'héroïne va faire l'objet de son propre sacrifice dans un rêve-vengeur. Elle s'automutile en tailladant son « plus intime intérieur » (108). Dans son délire, Fikria se révolte. Elle détruit la source de sa douleur, cause de son confinement. La protagoniste emmurée dans sa chambre, dans un silence « imposé par l'homme de la maison » (23), cherche « à cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendriers » (56) pour oublier le temps qui passe.

Pourtant, dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* de Gilbert Durand, le sens « d'un acte sacrificiel » est un marché où le sacrifié se rend maître, en se rendant quitte du temps passé ou à venir (954). Selon Guy Rosolato, le sacrifice est une commémoration rituelle en refoulant la violence (54). Il porte une fonction cathartique parce qu'elle permet une emprise fantasmatique sur la mort. Fikria combat le mal par le mal. En enterrant sa vie antérieure, elle prétend renaître et le statut de son corps-objet mutilé devient un corps-sujet. Nina Bouraoui

perturbe délibérément et profondément les deux systèmes de valeurs auxquels elle se réfère: le système algérien, qui constitue le contexte du roman, et le système français, contexte de la publication du livre. En utilisant des métaphores qui souillent et pourrissent son texte, l'écrivaine infiltre les pouvoirs de référence en les envahissant d'éléments essentiellement destructeurs, où la folie devient une réécriture de la déchirure.

Le prochain roman publié *Le bal des murènes* met en scène un protagoniste androgyne victime du regard de l'Autre et de sa cruauté. Ce personnage ressemble étrangement à celui d'Ahmed/Zahra de Tahar Ben Jelloun. La problématique de l'identité reste toujours centrale dans les romans. Écrivaine « de l'ici et de l'ailleurs », Nina Bouraoui est à la croisée des chemins pour un nouvel espace littéraire qu'elle tente de définir. Le personnage de Nina Bouraoui, Fikria, est le paroxysme de la douleur intérieure et la non reconnaissance de l'être. Si ce roman a été publié en 1991, cette thématique n'est en aucun cas une exagération en 2017. L'actualité présente trop souvent des femmes agressées, violées, en Inde, dans la République Démocratique du Congo, sans nommer tous les autres pays où il est question de viol, etc.... Le viol est un acte barbare qui empêche la victime de pouvoir s'exprimer car la gravité du vécu traumatique ressenti par la personne est telle que dans l'acte commis, la personne y a souvent laissé son sentiment d'existence.

Combien de pays acceptent dans l'indifférence les crimes contre les femmes défigurées à l'acide ? Parlons aussi du Maroc où une jeune femme s'est suicidée parce que sa famille l'a obligée à épouser son propre violeur. La jeune Amina Al Filali âgée de seize ans s'est suicidée le 9 mars dernier à Larache, au nord de Tanger, en avalant de la mort

aux rats. C'est suite à un mariage forcé avec l'homme qui l'avait violée que la jeune marocaine a décidé de se donner la mort. Les parents d'Amina décident de porter plainte contre son agresseur. Mais la famille de la victime et celle de l'agresseur finissent par s'arranger, et décident de les marier. Leur union est alors prononcée par « le tribunal de famille ». puis il s'ensuivra une vague de consternation et de manifestation dans tout le pays.

3.4 Au-delà de la Méditerranée: pour une nouvelle vie dans *Le voile mis à nu* de Badia Hadj Nasser.

Dans *Femmes, Islam, Occident. Chemin vers l'universel*, Asma Lamrabet explique que le sujet sur le port du voile recouvrant seulement les cheveux est très complexe parce que le problème se pose même en France, d'autant plus qu'il ouvre le débat sur des préjugés au sujet de la femme opprimées par un Islam exacerbé qui réduit « le message religieux à un code vestimentaire » (78). Cette thématique met en exergue la situation de déconstruction du regard sur l'Autre et « l'approche réciproque de l'Altérité » expliquée par (78).

En 2010, le parlement français vote une loi pour interdire le voile intégral. En revanche, le port du voile ou le hijab en arabe qui ne dissimule pas tout le visage, est alors accepté comme signe religieux et ne présente aucune restriction légale, sauf dans les établissements scolaires.²⁹ Si dans les pays musulmans la femme est libre de porter le voile ou la burqa appelé aussi voile islamique qui recouvre tout le corps sauf les yeux, en

²⁹ Dans la même année, une femme s'est vue l'accès de l'opéra interdit parce qu'elle portait un voile « clair » lui cachant les yeux et la bouche. D'autres femmes ont été arrêtées car elles portaient une Burqa tout en conduisant.

France terre laïque, il lui en est interdit en public.

Pour cette auteure, le port du voile a peu d'importance mais plutôt le nouveau sens qu'il prend et l'idée que l'Islam oblige la femme à porter le voile. Il s'agit d'une tradition qui s'est imposée au fil du temps par l'enseignement religieux dû à une mauvaise lecture du texte coranique. L'idée du voile a une toute autre explication. Il s'agit plus de recommandation que d'obligation, car le Coran ne préconise pas la contrainte. L'interprétation du Coran est posée de plain-pied dans cette thématique. Derrière le voile se cache la peur de voir une femme prendre son destin en main.

Badia Hadj Nasser, une des premières voix féminines au Maroc, propose un roman très osé. Dans *Le voile mis à nu* (1985), elle relate la révolte d'une femme, Yasmina, qui rejette le voile en transgressant les tabous tout en menant une vie « d'errance sexuelle », sans jamais trouver l'amour stable à l'instar de sa grand-mère Dada Zaida qui « a aimé des hommes et ne s'est jamais gênée pour parler de ses fredaines et pour en plaisanter » (31). Yasmina refuse de porter les vêtements traditionnels (la djellaba et le Haïk). Ce voile peut être symbolique : « Depuis que j'ai 5 ans, mon père est homme, et je suis une future femme. Entre mon père et moi, il y a un voile. » (68). Ici, le voile est invisible mais devient un axe séparateur des sexes.

Dans *Le voile mis à nu*, Yasmina, encore enfant et sous l'emprise des traditions, admire et ne comprend pas sa mère qui la pousse à s'instruire: « La maman de Yasmina aime étonner et être d'avant-garde. Yasmina admire sa mère, mais en même temps, elle lui en veut de mettre si légèrement en péril les coutumes » (14). En d'autres termes, Yasmina est torturée par l'idée de rejeter les traditions (mariage, respect du code de la famille

enseigné par les tantes et la libération sexuelle, avec des hommes, des femmes, et l'épanouissement intellectuel encouragée par sa propre mère. « Demain, explique la mère à sa fille, les femmes travailleront épaule contre épaule avec les hommes. Nous ne serons plus là, mais nos enfants ne doivent pas se trouver comme des bétas au milieu d'une autre vie » (21). Devenue adulte, Yasmina, quitte Tanger pour se rendre à Paris (terre de liberté) et tente de reconstruire son identité fragmentée élevée à la fois dans les règles traditionnelles inculqués par son père et le désir d'une mère de voir sa fille s'émanciper. La protagoniste dans *Le voile mis à nu* issue d'une famille aisée, va au lycée français de Tanger. Elle est, très jeune, confrontée entre la tradition imposée dans le milieu familiale et l'idéologie occidentale. Il y a, selon les mots de la protagoniste:

deux petites Yasmina: celle qui va au lycée, qui lance ses jambes, se contente de lancer ses jambes, de hurler en jouant aux gendarmes et aux voleurs et celle du jeudi, qui se métamorphose. Mes longs cheveux sont emprisonnés dans une tresse de laine, je porte une robe longue. Je baisse les yeux, j'ai des manières de petite femme. (62)

Ce passage montre la dichotomie des mœurs qui perturbe l'enfant: l'Orient et l'Occident ont du mal à vivre ensemble puisque la conséquence est de choisir l'un ou l'autre mode de vie. La mère le sait et comprend que la femme joue un rôle primordial dans la société. Elle participera autant que les hommes à l'économie du pays et subviendra aux besoins de la famille. La mère pousse sa fille à devenir ce qu'elle aurait voulu être si elle n'avait pas été victime des préceptes traditionnels en gardant son statut de femme soumise.

Badia Hadj Nasser et Leïla Marouane, à travers leurs récits, portent un regard critique sur la politique, la religion et la place faite aux femmes marocaines et algériennes. Dans les deux romans, les protagonistes osent transgresser les interdits à Paris, où elles

connaissent toutes deux une absence de repère. C'est à Paris que Yasmina vivra pleinement sa vie. L'héroïne Yasmina revendique son droit à l'épanouissement sexuel. Ce roman qui marque la rupture par rapport aux précédents est le roman précurseur au Maroc d'une nouvelle revendication en littérature. Badia Hadj Nasser, Leïla Marouane sont profondément marquées par la religion musulmane. Elles ne rejettent pas la religion, mais critiquent la place de la femme en Islam. En effet, ce roman est aussi une critique du port du voile, non pour celles qui ont choisi de le porter mais surtout pour celles qui sont obligées de le porter. À ce propos Yasmina dit: « Nous voulons rencontrer un homme arabe qui accepte de marcher dans la rue avec nous, qui s'assoit à une terrasse de café, avec nous, qui nous parle, qui rejette ce bâillon, le voile » (117). Cette réplique met en scène une ébauche de la femme moderne ou un début d'émancipation. Le silence imposé, sous différentes formes (enfermement, viol, mariage forcé...) pousse à une prise de conscience qui explique que la révolte semble être la seule issue. Cette thématique nous ramène à Tahar Ben Jelloun qui a exprimé avec talent la révolte de Zahra contre sa famille. Les valeurs anciennes, la protagoniste principale va les outrepasser par son comportement rebelle en acceptant de se faire passer pour un garçon. En offrant son corps au consul dont elle ne verra jamais le visage, Zahra devient le porte parole d'une nouvelle génération de femmes qui refuse l'immobilisme des mères: ce qui lui apporte toutes les foudres. Mais elle est libre, amoureuse et aime la vie. Tahar Ben Jelloun dans *La nuit sacrée* les épreuves que connaît Zahra sont parties intégrantes d'un processus qui par transposition spatiale est celui de tout un peuple en lutte pour sa libération.

Cette partie s'est proposée d'analyser la construction de l'identité féminine

individuelle liée au désir d'évasion dans les textes cités. Nous montrerons que l'histoire collective ou « l'inconscient collectif » (terme emprunté à Jung) comme tel que le conçoit Pierre Bourdieu est à l'origine de « l'aliénation identitaire » des protagonistes féminins. Nous avons vu par quelle trajectoire migratoire les héroïnes tentent d'échapper à leur monde aliénant et trouver leur « vrai moi ».

L'exil ou la migration réelle ou imaginaire sont l'unique possibilité pour exister. Elles ne pourront se reconstruire qu'en échappant à leur univers incarcéral. Les héroïnes doivent inmanquablement passer par une crise identitaire et la déconstruction de soi pour se réinventer et se réaliser. Nous avons vu que la prise de parole et l'acte d'écriture deviennent des stratégies d'évasion ou de migration qui s'imposent comme deux formes de démarches indispensables à la reconnaissance de soi puisque le sujet féminin pourra ainsi « s'écrire » pour exister. Les stratégies adoptées par les personnages féminins sont complexes, plurielles: l'identité des personnages est « plurielle et migrante » et fait écho à l'écriture migratoire au niveau narratif des romancières de notre corpus. Nous entendons par « migration narrative » une écriture dont les modalités s'éloignent de la narration classique tels le récit oscillographe incluant la pluralité des instances narratives, la réitération, la discontinuité du récit, le récit fragmentaire: un ensemble de procédés qui produit une écriture polyphonique dont l'objectif poursuivi consiste à comprendre, en partie que, ce qui peut-être convenu d'appeler la polyphonie constitue une notion qui tient lieu de la quête de l'identité. La multitude de voix est l'écho du discours fou dans le texte. La folie représentée par la polyphonie est tantôt destructive, tantôt constructive. Dans la réalisation de soi. Nous assistons aussi à des instances spatio-temporelles décrites par un

va-et-vient ou un récit oscillographe incessant entre deux temps (alternance de temps grammaticaux entre présent et passé) et une atemporalité (temps unique). Nous avons vu dans les chapitres précédents que les personnages féminins narrateurs sont porteurs d'une violence subversive qui exprime un refus de leur aliénation.

CHAPITRE 4. UNE ÉCRITURE POLYMORPHE

La littérature postcoloniale accorde une importance primordiale au narrateur qui est omniprésent, c'est-à-dire à un personnage qui sait tout de l'histoire. Sa place dans la narration est privilégiée, ce qui contraste avec la place qu'elle a au sein de la société traditionnelle. La focalisation zéro est très symbolique et pratiquée dans les littératures postcoloniale. Nous verrons que l'autoreprésentation participe à la destruction du modèle classique linéaire et uniforme que le personnage principal est toujours obsédé par une quête de soi. Ces deux dernières décennies rompent avec le récit-classique linéaire. L'écriture participe avec la nouvelle génération d'écrivains à une nouvelle création esthétique et à un usage de la langue et une structure romanesque de plus en plus recherchés dans l'élaboration d'un système hétérogène pour se distinguer du roman classique qui ne présente pas dans le choix de l'écriture un style éclaté. En effet, la nouvelle écriture ou le nouveau genre propose un jeu de l'écriture fragmentée et subversive.

L'écriture des romans de notre corpus est à la fois l'expression de la dualité ou de l'ambivalence entre prose et poésie, fiction et réalité, poétique du « beau » et poétique du « laid » et participe à l'esthétique du texte. Ainsi, la théorie du « beau » et du « laid », selon Théodor Adorno, donne un pouvoir de suggestion: « Le laid devient dynamique et son contraire, le beau est un tout étant nécessaire » (72). Ces deux notions alors complémentaires mêlent une poétique du beau aussitôt reléguée à une écriture de la terreur: l'écriture, recherche de l'esthétique, « Le laid » correspondrait à la violence du texte, et « le beau » à la poétique. Cette notion, laid et beau, renvoie au principe de

destruction et renforce le sens des mots. Dans *Les théories esthétiques*, Théodor Adorno explique que chaque oeuvre d'art renferme un "contenu de vérité" propre et que le critique cherche à déchiffrer. Pour Théodor Adorno, l'espace littéraire n'est pas prétexte à une application de théories philosophiques ou sociologiques, il est lui-même philosophie et instrument de connaissance. Le laid est une partie indispensable et intégrante de l'œuvre. Mouna, dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi appelle parfaitement ce principe dans la scène où son père, dit qu'il faut « l'écartier, (pour) ne plus voir son visage de malchance » (13) avant l'arrivée des invités:

Alors, je m'écartais de la lumière, je me voilais de noir. L'obscurité était douce et sèche, elle soignait mes plaies, guérissait mes blessures, lissait mes traits monstrueux, me faisait telle que m'avait voulue ma mère. Noir-ami, seule avec lui je survécue à la révélation de mes cinq ans. (13)

Dans les romans francophones nous assistons, par moments, à une véritable destruction de la langue française. Au niveau des figures de style, les œuvres postcoloniales utilisent la parodie, la répétition, la métaphore : elles se servent aussi de l'intertextualité (par exemple nous trouvons dans plusieurs romans le même thème de l'exil) qui est un thème dominant dans les romans postcoloniaux parce qu'il affirme et confirme la pluralité identitaire des textes pour instaurer une sorte de dialogue entre les textes.

L'écrivain de l'Océan Indien et du Maghreb se retrouvent en présence d'autres langues qu'il inclut dans son écriture. C'est ainsi qu'il crée sa propre singularité, son propre imaginaire. Le procédé d'introduction de mots ou des phrases arabes et créoles va être récurrent dans les œuvres. Cette imbrication d'une langue dans l'autre ancre souvent le récit dans le réel car souvent les termes choisis évoquent le quotidien. Cette part de réalité

ne perturbe en rien la démarche de l'irréel dans le texte que nous évoquerons dans les prochaines parties de ce chapitre. À ce sujet et à juste titre, Crystel Pinçonnat, dans son article "La langue de l'autre dans le roman beur" sur le roman beur maghrébin, dit que l'emploi de termes d'une autre langue n'interfère en rien dans la dynamique de compréhension du texte et qu'ils peuvent: « faire surgir la part de merveilleux que recèle le réel. À travers eux, c'est la grille de perception maghrébine du monde qui s'exprime: notion de mektoub [...], présence de djouns [...] ou superstition liée au rhaïn » (945).³⁰

L'œil des personnages enfermés promène leur regard sur la dualité des choses pour en extraire l'union des contraires. Le mélange de la fiction et du réel marque le passage d'un monde vers un autre, dans un lieu particulier où les comportements sont contradictoires. Par l'usage des métaphores, l'ambiguïté, le désordre mental et comportement mental sont portés au paroxysme et le mélange entre français et créole ou français et arabe met l'emphasis sur un discours hybride. Les images utilisées par les auteurs font intervenir des termes opposés ou contradictoires qui éclatent dans les oxymores. L'oxymore est une figure qui consiste à allier deux mots de sens contradictoire à l'intérieur d'un même syntagme pour leur donner plus de force expressive: amour-haine, vie-mort, lumière-ténèbre. Mettre une phrase pour releir l'idée. Nous tenterons de voir en quoi ces romans redéfinissent la thématique littéraire de la folie et repositionnent l'importance de la structure narrative qui ouvrent à des genres nouveaux hybrides. L'univers romanesque devient dès lors le lieu où foisonnent de nombreuses voix au

³⁰ Mektoub en arabe signifie le destin, djouns le démon, les esprits malfaisants et rhaïn, l'oeil. Ici il s'agit du mauvais oeil dont il faut se protéger.

service d'une esthétique.

D'après le dictionnaire *Petit Larousse Illustré*, la polyphonie se décline comme « une écriture à plusieurs voix, obéissant aux règles des contrepoints ». Elle s'articule autour de deux notions: « poly » qui renvoie à l'idée du multiple et de « phone » qui signifie la voix. En effet, la polyphonie renvoie à de nombreuses voix qui retentissent dans un même espace. Nous allons établir le constat selon lequel l'écriture des romans, dans l'ensemble, participe d'une certaine hybridité qui implique l'idée d'un mélange, de la rencontre au moins de deux éléments opposés, si ce n'est qu'il admet que ces derniers coexistent. L'écriture de ces romans met en exergue des structures langagières qui ne sont pas toujours de la même origine culturelle. Homi Bhabha et Françoise Lionnet ont conclu que les romans postcoloniaux s'inscrivent dans le schéma de l'hybridité générique à travers de nouvelles thématiques, narrations et styles d'écritures semble la règle pour les oeuvres postcoloniales dont la vocation historique des auteurs peut engendrer un changement de genre littéraire.

Cependant, dans les chapitres précédents, nous avons montré le caractère ambivalent, contradictoire des rapports entre homme et femme dans les sociétés traditionnelles, cette partie s'attache à montrer le caractère hybride de l'écriture utilisé par certains auteurs du corpus. Il faut toutefois rappeler que même si les auteurs n'écrivent pas de la même façon, il existe quelques convergences en termes de thèmes et de choix stylistiques. La citation de Béatrice Didier tirée de son étude *L'Écriture-Femme* nous semble pertinente sur la différence dont les hommes et les femmes écrivent:

Certes les femmes n'avaient jamais écrit exactement comme les hommes ; si elles utilisaient le même langage, elles l'utilisaient autrement ; souvent plus librement [...] tout grand écrivain, homme ou femme, s'affranchit du langage et des stéréotypes de son temps ; disons simplement qu'ils s'en affranchissent différemment. Et la femme peut-être plus spontanément parce que ces stéréotypes précisément n'ont été faits ni par elle, ni pour lui permettre de s'exprimer. (31)

Les femmes témoignent donc d'une préférence pour une écriture qui imite la parole et privilégie les images (32), d'un rejet fréquent de certaines règles de grammaire (38), et d'une attirance pour des genres tels que le merveilleux et le fantastique (20).

4.1. Pluralité de la narration

Les protagonistes féminins veulent assumer toutes les facettes de la réalité en tant que femme. La confusion mentale du sujet féminin en proie au malaise existentiel est à l'image de la confusion identitaire qui brouille les pistes dans les récits. Nous le voyons dans l'emploi des répétitions et dans la multiplication des pronoms personnels sujets qui se relaient dans une quête interminable d'où l'émerge d'une identité nouvelle en marge de celle héritée. La narratrice, dans les récits de notre corpus, Pagli d'Ananda Devi, Melle Kosra dans *Le châtiment des Hypocrites* et Maya dans *Blue Bay Palace* de Nathacha Appanah, qui s'exprime à la première personne cherche à reconstituer par séquences sa propre histoire et par transposition spatiale celle de toutes les autres protagonistes femmes.

Le « je » de la première personne du singulier est le « lieu de la subjectivité du narrateur » et l'espace de la divulgation de la parole et de la position du scripteur. Au premier niveau du fait littéraire (extradiégétique), il apparaît qu'un sujet-parlant/écrivain prend comme projet, l'écriture du texte. Être ancré dans un milieu social lourd d'un certain

passé, ce sujet-parlant émet un discours social à travers son oeuvre et ses personnages, qui à leur tour effectuent un discours social au deuxième niveau (intradiegétique) dans un discours social qui se heurte sans cesse à l'Autre. Aussi, examiner l'alternance entre la première et la troisième « personne » de la narration,³¹ permet de mettre en relief l'enjeu du récit face à l'univers de la folie. Ainsi à travers la mise en place de leurs récits fictifs, nos romancières s'insurgent contre le pouvoir et nous incitent à découvrir les mutations de celles qui, malgré toutes les violences, peines et douleurs qu'on leur inflige restent encore debout, c'est à dire qu'elles continuent leur combat dans l'espoir d'un devenir meilleur, à l'image de la mère de Yasmina dans *Le voile mis à nu* de Badia Hadj Nasser.

4.1.1. Réalisation de soi entre fragmentation et recomposition

Dans *Pagli*, la protagoniste principale, comme déjà dit, souffre à cause de sa condition de femme écrasée par le poids des traditions. C'est en ces termes qu'elle définit sa propre ambivalence :

Pagli. Deux syllables qui se collent à moi. Deux ailes huilées de marins qui m'enveloppent. Deux moi dissociées, l'une donnée à l'amour, l'autre nourrissant sa rage. Je passé de l'une à l'autre, voltige sans filet, culbute sur mes pierres veinées de sang et me perds totalement dans mon propre corps démembré. Pagli. C'est moi. (31)

La répétition du chiffre deux rappelle l'image de l'androgynisme Ahmed/Zahra de Tahar Ben Jelloun. Pagli se définit comme un être schizophrène qui se décrit tantôt libre, amoureuse, tantôt meurtrie dans son corps ensanglanté. Le personnage se cherche dans son identité. Le psychanalyste Daniel Sibony dans son étude *Entre-deux: L'origine en partage* constate

³¹ Selon G. Genette, cette distinction relève de celle existant entre le narrateur *homodiegétique* et le narrateur *hétérodiegétique*. (Genette *Figure III*, 252).

que l'entre-deux joue le rôle d'un espace stratégique de la construction identitaire qui privilégie la question de l'origine et dit à ce propos:

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. (11)

Cette citation explique que les deux entités, ou les deux pôles opposés sont en contact, donc nécessaires pour trouver un équilibre. Cette question de l'entre-deux peut s'exprimer en littérature de diverses manières, par l'identité hybride que nous verrons dans le prochain sous-chapitre. Le contexte postcolonial attache une importance considérable au concept Métissage-Hybridité car ces deux termes rappellent la notion de violence dont l'individu postcolonial a hérité. De même, la fragmentation du moi dans le passage du roman *Pagli* cité ci-dessus était déjà annoncée par les mofines, garantes des traditions ancestrales hindoues qui ont prédit à Pagli « un avenir fragmenté comme une vitre cassée ...» (43). Jeeveeta Soobarah-Agnihot explique « la dimension schizophrénique » de l'identité de Pagli par la répétition de « deux » ce qui crée « un certain dialogisme problématique à l'intérieur du personnage » (178).

Dans une narration à focalisation interne, les narratrices sont avant tout homodiégétique. En effet les protagonistes principales racontent l'histoire dans laquelle elle participe: elles sont à la fois témoin et autodiégétique car protagoniste. Le « je » présente un roman autobiographique. En revanche, le récit présente ce que nous appelons une narration oscillographe. Nous entendons par narration oscillographe, la variation des

pronoms personnels utilisé par les protagonistes principales. Dans *Pagli*, la protagoniste prend la parole dès le début de l'histoire et s'adresse à elle-même et se tutoie. Le personnage se dédouble pour devenir une entité car « je est tu », Pagli et Daya sont le même personnage. Ce n'est que vers la fin du roman que nous connaissons le vrai nom de Pagli : «Daya. Oui, c'est ton nom » (143); «Tu es Daya la pitié de la terre» (145).

Le passage dans le chapitre « Daya» est très déstabilisant car nous sommes en présence d'un monologue schizophrène de Pagli s'adressant à Daya avec l'alternance du pronom personnel sujet. Malgré sa situation de subalterne, la narratrice tente de se détourner de son malheur. L'enfant qu'elle a ou qu'elle imagine avec le créole Zil joue un rôle primordial :

Cet enfant qui m'est venu ainsi dans l'absolu, je le vois, et son sourire d'étoile, comme le tien, illumine le monde. Sa peau de sucre de canne caramélisée au soleil de décembre, ses cheveux bouclés et noirs, ses lèvres charnues, ses yeux rêveurs [...] cet enfant de l'île et de Zil et de moi est le miracle issu de nos corps accolés et de nos sources mêlées et de nos sangs glorieusement pareils. (93)

Cette naissance est née de la symbiose de deux êtres qui ne font plus qu'un. Toutes contraintes et séparations ethniques et linguistiques disparaissent. L'enfant à venir est la symbolique de la re-construction identitaire de Pagli et de l'île-femme, miroir de la protagoniste:

J'écoute l'enfant qui naît en moi. Je l'entends chanter et rire. J'entends son avenir, j'entends ses états d'âme. Déjà, une personne, un être, une créature. Je n'en suis que l'enveloppe, la cosse. Il ne m'appartient pas. Je le garderai au chaud jusqu'à ce qu'il soit temps pour lui d'arriver. (139)

L'enfant, né du délire/imaginaire de Pagli fait écho au besoin d'une construction

identitaire de l'île. Nous retrouvons ce processus de fragmentation et de recomposition dans *Pagli* dans la scène de la mort de la protagoniste principale ensevelie dans la boue. Il ne s'agit pas ici d'une disparition réelle mais c'est le symbole d'un recommencement, d'une nouvelle génération ou communauté capable de vivre avec ses différences.

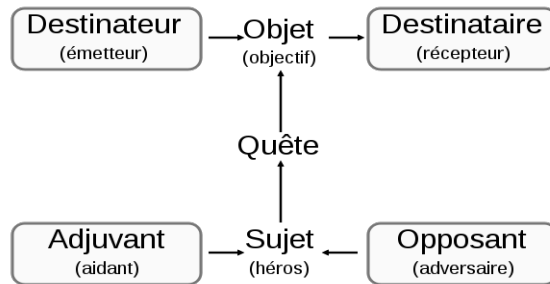
Le roman *La voyeuse interdite* qui est divisé en quatre parties propose une autre conception de la reconnaissance de soi. Le récit passe de la narration «je» à «elle», «nous» de la partie I à III du roman, puis finit par l'emploi de l'utilisation de la troisième personne du singulier «elle». Toutes les protagonistes qu'elles soient réelles ou imaginaires jouent un rôle dans l'histoire rapportée et prennent à un moment donné en charge la narration. Comme dans *Pagli*, le nom de la narratrice n'est donné qu'à la quatrième et dernière partie du roman (103). Nous savons qu'une troisième personne « elle », s'imbrique dans un « je » comme dans *Le Châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane. « Elle et je » sont une même personne et la narratrice est homo-intradiégétique car elle sait tout de Fikria. Cette dernière finit par prendre en charge la parole. L'auteure raconte l'histoire d'un échec, celui de l'impossibilité, pour une jeune fille musulmane dans un pays musulman, de trouver une issue heureuse à son enfer familial et à son ennui existentiel. Cette identité est révélée au lecteur au cours du dernier chapitre. Cette « identification suspendue » s'explique d'abord par la forme de narration employée, qui est de type homodiégétique; ensuite, par le fait que l'héroïne ne soit jamais appelée par son prénom au cours du récit. La révélation de ce prénom se fait de façon détournée.

Fille du vent de Nadia Chafik est le roman où les termes « fou, folie, l'asile » abondent. Comme Fikria qui utilise un cahier d'écolier pour déposer toute ses tourments,

Faïza fait la même chose pour s'adresser à l'homme qu'elle aime. En effet, la folie est exprimée dès les premières pages du récit qui est à la première personne du singulier en alternance avec la troisième personne du singulier. La confusion est très présente et met le lecteur en difficulté: « une voix me dit, Faïza n'est plus, Faïza, c'est toi. » (36), puis « Je suis Ambre ». (47). L'écriture marque le chaos psychologique du personnage et révèle le désordre perpétré par le système patriarcal qui ne reconnaît pas le droit à la liberté de s'épanouir en tant que femme. Faut-il passer par la reconnaissance de l'Autre pour se réaliser? Les personnages-narratrices se trouvent face à un dilemme identitaire car elles tentent d'être elle-mêmes dans un groupe qui les rejettent et avec lequel elles n'ont rien en commun.

De son côté, Algirdas-Julien Greimas a proposé un schéma narratif: dans tout système signifiant, comme le récit, il existe une structure qui prend appui sur ce que font les personnages en tant que forces agissantes, d'où le concept d'actant, une notion qui, à la différence du terme de personnage, recouvre à la fois des êtres concrets et abstraits. Le schéma actanciel permet de faire une analyse et une étude sur les relations des personnages entre eux. Le personnage principal est le sujet et sa quête l'objet. Les adjuvants sont des personnages dont l'objectif est d'aider le sujet à accomplir sa quête. Enfin, comme le mot l'indique, les opposants du personnage principal sont les ennemis ou les éléments négatifs qui rendent la quête difficile voire impossible. Le schéma actanciel permet de nous rendre compte du rôle que jouent les actants et de leur relation pour comprendre la fonction de la narration d'un récit, par acte. Le sujet et l'objet sont situés sur l'axe du désir (vouloir quête ou objet de désir). Le sujet est ce qui est orienté vers un

objet dans une relation et ceux qui nous intéressent, les adjuvants, sont situés sur l'axe du pouvoir. Greimas relie de façon significative les trois axes actantiels: le sujet, le destinataire, et le destinataire³²



Dans les romans, le schéma actantiel selon Greimas, nous permet de mieux comprendre les divergences et convergences des deux aires géographiques de notre corpus. Nous nous rendons compte que les héroïnes, c'est-à-dire les sujets de la diégèse, sont aussi elles-mêmes les destinataires car toutes ont le même objectif: la quête d'identité, le désir de justice et de liberté. Parallèlement à ce qui est racontée, du réel au rêve, de nouveaux schémas actantiels s'imbriquent. La protagoniste principale devient un sujet différent avec un nouveau destinataire: la rencontre de l'amour dans *Moi, l'interdite*, *Pagli*, dans *Fille du vent* avec l'enfant Ambre enfin retrouvée. Tous les sujets ont le même objet, de plus conjoint, car lié par le désir réciproque. *Pagli* vit un amour idyllique avec Zil, Mouna rêve de rencontrer le prince Bahadour qui l'aimera à son tour et Faïza qui vit un amour fusionnel avec sa fille.

³² "Le schéma actantiel: Le schéma actantiel (ou modèle actantiel) rassemble l'ensemble des rôles (les actants) et des relations qui ont pour fonction la narration d'un récit, par acte." Il a été créé par A. J. Greimas en 1961.

En revanche les mères qui ne se battent pas pour aider leurs filles deviennent des non-actantes passives. Leur silence est alors complice du pouvoir. Voici une application pour nous rendre compte de l'intérêt d'une telle analyse dans le cadre de ce travail :

Constituants du schéma actantiel	
Le sujet (personnages principaux)	Les narratrices : Fikria (<i>La voyeuse interdite</i>), Daya (<i>Pagli</i>), Mouna (<i>Moi, l'interdite</i>), Fatima (<i>Le châtement des hypocrites</i>), Faïza (<i>Fille du vent</i>), Maya (<i>Blue Bay Palace</i>)
L'objet de la quête	La reconnaissance de soi par soi et les Autres. Enfin, elles ont en commun le désir de trouver l'amour complémentaire.
Le destinataire	Ce qui les pousse à agir, c'est le sentiment d'enfermement, d'injustice, et de souffrance, l'instinct de survie, l'amour.
Le destinataire	Le sujet est le destinataire dans les récits de notre corpus. Il aboutit à sa quête mais toujours dans le rêve, le délire et atteint ses objectifs grâce à la folie et/ou à la démence.
Les opposants	Les Autres : le père, la société, le mari, les mofines. tous ceux qui sont coupables de la situation d'exclusion et de marginalisation des narratrices, la honte, le déshonneur.
Les adjuvants	Ce sont tous les personnages fictifs des romans: Le prince Bahdour (<i>Moi, l'interdite</i>), Zil (<i>Pagli</i>), Ambre (<i>Fille du vent</i>) mais aucun adjuvant chez Leïla Marouane. Nathacha Appanah et Nina Bouraoui

Le schéma actantiel permet d'analyser les relations des actants et de dégager un ensemble de règles fixes qui s'appliquent à tous les récits de notre corpus et de mettre en relation les

personnages des récits relevant de la structure de la quête. L'adjuvant aide le sujet à réaliser son désir, tandis que l'opposant y fait obstacles. Le manque d'adjuvant ou personnages fictifs chez Leïla Marouane et Nina Bouraoui se transforme en révolte, vengeance, délire... L'objet de la quête ne peut être réellement atteint que par l'acte de violence extrême, mais pourtant chaque personnage atteint à des degrés différents leur désir d'injustice du moins leur prise de conscience de la société qui les assujettie.

Parallèlement à ce schéma, les romans ne suivent pas le schéma classique narratif. Dès l'incipit de chaque roman, nous nous rendons très vite compte que la situation initiale ne présente pas une situation normale où tout va bien. La description des personnages reste très vague, les détails sont donnés au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire. Nous avons davantage de descriptions psychologiques que physiques.

La vie des narratrices est perturbée dès le début du récit. Leurs situations de subalternes, d'aliénées les poussent par un élément déclencheur: ici, la soumission et l'enfermement à la quête d'un équilibre dont la mission passe par un parcours initiatique. Le déroulement de l'histoire se passe dans la folie, le délire et la démence qui font partis de la condition *sine qua non* pour se libérer. En revanche, celles qui n'ont pas quitté leur lieu natal sont victimes de leur sort. Mais le point en commun pour toute est la fuite dans le rêve puis la mort qui rétablit l'équilibre de l'histoire: ce qui permet un recommencement, une nouvelle histoire proposée par les héroïnes.

Les œuvres analysées dans cette thèse abordent le problème de la présentation de l'image de soi et la prise de parole du protagoniste principal se reconnaît aussi par la pluralité des voix: l'identité hybride se construisant à partir de contact avec d'autres

identités. La focalisation interne est la prédominance des récits narratifs.

4.1.2. Hybridité identitaire

D'après *Le Petit Larousse illustré*, le terme hybride provient du latin hybrida «bâtard, de sang mêlé» (503). L'hybridité relate l'histoire des peuples qui ont connu la colonisation, l'esclavage, la déportation, l'immigration massive, l'exil forcé et qui par conséquent n'appartiennent plus à une culture homogène et singulière mais à une pluralité des cultures. Il convient en revanche de rappeler que le terme d'hybridité revient à Homi Bhabha.

Homi Bhabha pour évoquer l'hybridité en terme de brassage culturel parle de « inter-national » ou de « culture's hybridity » :

For a willingness to descend into that alien territory-where I have led you-may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an inter-national culture, based not on the exoticism or multi-culturalism of the diversity of culture, but on the inscription and articulation of cultures's hybridity. (56)

Cette citation éclaire sur la problématisation de la question de l'identité nationale et du concept de culture d'État-nation qu'il faut considérer plutôt comme une hybridité culturelle. Le concept d'hybridité est, dans le discours postcolonial, lié à la notion de culture et de race. Françoise Lionnet emploie le terme de métissage même dans ses écrits en anglais pour parler de la notion d'hybridité dans les romans francophones. Dans *Postcolonialism Representations: Women, Literature, Identity*, elle considère aussi que le concept de l'hybridité et de la culture sont indissociables. Nous comprenons mieux que le concept de métissage ne peut s'analyser sans donner une définition de l'identité qui évolue

sans cesse à cause de différentes influences culturelles. Françoise Lionnet reconnaît la difficulté de définir la notion identitaire en ces termes: « The global mongrelization or métissage of cultural forms creates complex identities and interrelated if not overlapping spaces » (7).

Dans son recueil *Cale d'étoiles Coolitude* pour Khal Torabully la notion de métissage et de partage se retrouve en terme de coolitude de la façon suivante :

Coolitude: parce que je suis créole de mon cordage, je suis indien de mon mat, je suis européen de la vergue, je suis mauricien de ma quête et français de mon exil, je ne serai toujours ailleurs qu'en moi-même parce que je ne peux qu'imaginer ma terre natale. Mes terres natales. (105)

Le métis, lui, est défini par le même ouvrage comme un sang-mêlé, « qui est issu de croisements de races différentes» (632). Les littératures postcoloniales sont des littératures de crise, de remise en cause qui s'accompagnent aussi bien de malaise et de tension que de renouvellement. Le métissage identitaire est de façon intrinsèquement lié au métissage linguistique.

4.2. Diglossie-bilinguisme

Diglossie, bilinguisme sont aujourd'hui autant de termes pour signifier le métissage linguistique comme étant une rencontre féconde des codes et des cultures respectivement représentés par l'idée de contact et de conflit. Selon *Le Petit Larousse illustré*, la diglossie renvoie à une situation de bilinguisme d'un individu ou d'une communauté dans laquelle une ou deux langues a un statut sociopolitique inférieure: « coexistence, dans un même pays, soit de deux langues différentes, soit de deux états d'une

même langue, l'un savant, l'autre populaire » (315). Cette définition reprend celle du sociologue grec Jean Psichari (1854-1929), premier à s'être intéressé au concept de diglossie dans son article *Le Mercure de France* à partir de la situation linguistique de la Grèce. Psichari définit ainsi la diglossie comme une configuration linguistique dans laquelle deux variétés d'une même langue sont en usage, mais un usage déclaré parce que l'une des variétés est valorisée par rapport à l'autre: le katharevoussa est seule langue écrite et le démotiki, langue de l'oral parlée par la majorité des Grecs.

En 1959 aux Etats-Unis, Charles Ferguson, dans un article « *Diglossia* » paru en 1959, emprunte le terme de diglossie à Psichari pour en proposer une analyse légèrement différente en s'inspirant de contextes linguistiques comme celles des pays arabes, la Suisse alémanique, Haïti, ou la Grèce. Pour Ferguson, la diglossie s'exprime en terme de complémentarité. Il catégorise « haut » (*high*) la langue soutenue, et « basse » (*low*) celle utilisée dans la vie quotidienne.

Pour Joshua Fishman qui s'est penché sur le rapport diglossie-bilinguisme, le bilinguisme est la capacité d'un individu ou d'un groupe à parler deux langues à la fois alors que diglossie est l'utilisation de deux langues dans une même société révélant certains clivages sociaux entre des groupes utilisant des codes différents de langage tout en faisant des usages différents. Nous nous intéressons dans ce travail à la définition de diglossie proposée par Fishman qui met en lumière l'échange, le dialogue permanent entre la langue de « l'Autre » l'ex-colonisateur et soi même, l'ex-colonisé qui ne sont plus en opposition mais complémentaires et qui s'imbrique l'une à l'autre.

4.2.1. Diglossie et pouvoir par la langue

Nous allons voir que l'utilisation de plusieurs langues résulte d'un rapport de force et de pouvoir comme le conçoit aussi Jean-Louis Calvet qui élabore la problématique du pouvoir par la langue dans un contexte colonial:

- à langue dominante unique ; le français est par exemple la langue officielle dominante qu'aucune autre ne peut remplacer sur le territoire de la France, malgré l'existence d'une bonne trentaine de langues minoritaires;
- à langues dominantes minoritaires ; au Maroc, le berbère est statistiquement dominant et en Algérie, il représente une grosse minorité, tandis que l'arabe officiel et le français occupent les mêmes positions qu'au Maroc ;
- à langue dominante minoritaire ; le français se retrouve en position dominante officielle sur des territoires, en Afrique, où il se trouve en face de deux, quatre ou beaucoup plus de langues nationales, cette langue n'étant parlée que par à peu près 10% des locuteurs...
- à langues dominantes alternatives ; dans des régions comme la Réunion, la Martinique, la Guadeloupe ou la Guyane, le créole, langue influencée par le français y est la langue première, mais n'est pas une langue de prestige et le français est plus répandu en proportion qu'en Afrique francophone, ce français pouvant être remplacé dans ses fonctions officielles par une autre langue ;
- à langues dominantes régionales ; la Suisse ou la Belgique présentent des exemples de bilinguisme officiel (français/flamand pour la Belgique), alors que chacune de ces langues est archi dominante dans chacune de leurs régions francophones et flamandes respectives. Le français coexiste avec le flamand ou avec d'autres langues, l'allemand, l'italien, le romanche...³³

Cette citation montre une multitude de diglossie qui implique une multitude d'identités et de sens. La diglossie permet de comprendre les phénomènes micro-sociolinguistiques ainsi que leurs représentations. Dans tous les cas, le langage fonctionne comme marque

³³ C.f. le lien internet vers l'article "La guerre des langues et les politiques linguistiques"
<<http://www.leconflit.com/article-27053652.html>>

d'appartenance. Markus Arnold dans sa recherche impressionnante et excellente répartie en deux tomes de mille pages sur *Écritures de violence et d'interculturalité: enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise* fait l'analyse des langues présentes à l'Île Maurice. Pour cela, il a utilisé deux tableaux récapitulatifs de Baggioni et De Robillard (100) pour illustrer «les enjeux ethnolinguistiques entre *être et paraître*: la gestion de la Babel insulaire »³⁴ (Arnold tome II, 125).

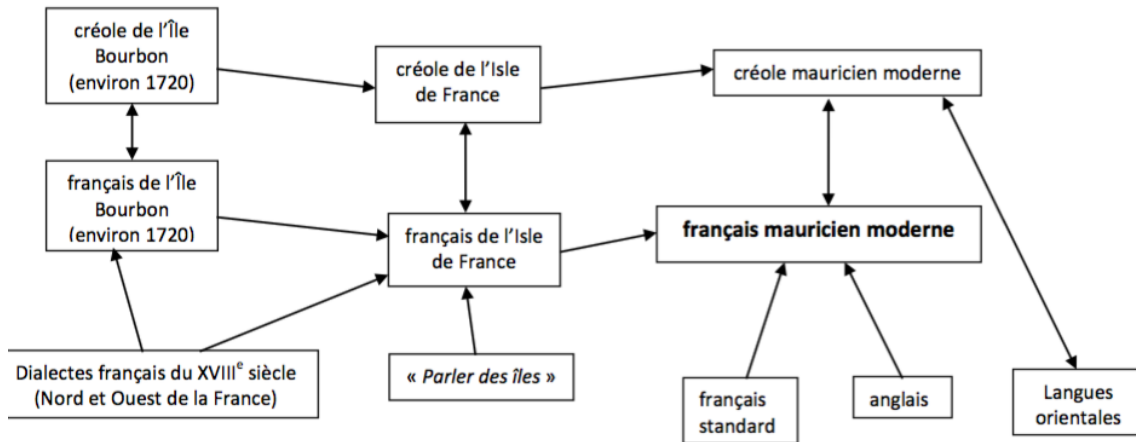
Catégorisations ethniques et langues			
Catégorie ethnique ¹⁷⁸	Langue maternelle et/ou usuelle	Langue ancestrale de fait	Langue ancestrale (généralement) revendiquée
<i>Hindi-speaking</i> ¹⁷⁹	créole	bhojpuri	Hindi
Tamoul	créole	tamoul	Tamoul
Télégou	créole	télégou	Télégou
Marathi	créole	bhojpuri/marathi	Marathi
Musulman	créole	bhojpuri/gujerathi/ourdou	arabe/ourdou

Chinois	créole	hakka/cantonais	mandarin/hakka/créole
Blanc	français	français	français
Gens-de-couleur	français/créole	français/créole	français
Créole	créole	créole	Créole
Indo-chrétien	créole	bhojpuri/hindi/tamoul/télégou/marathi	hindi/tamoul/télégou/marathi/créole

Nous comprenons à la lecture des résultats ci-dessus la complexité de cet espace insulaire où la langue est représentative des rapports de force (au niveau politique,

³⁴ Il s'agit du titre d'une partie de la thèse de M. Arnold très significative dans l'utilisation de la situation ethnolinguistique à l'Île Maurice et qui nous intéresse dans le cadre de notre recherche.

économique et sociétal) qui crée le commutisme mauricien. Mais quelle est la langue majoritairement parlée et qui lie toutes les communautés? Markus Arnold utilise le schéma suivant créé par Baggioni et De Robillard pour expliquer l'utilisation de la langue créole et de sa place par rapport aux autres langues présentes dans le pays.



(d'après Baggioni & De Robillard 1990 : 100)

Le tableau ci-dessus montre que la langue la plus parlée est le créole, pourtant considérée comme représentant « une situation de minorité »³⁵ due à la dévalorisation de son statut linguistique. Des écrivains comme Chamoiseau et Devi ont le mérite de rendre au créole toute sa légitimité et sa force symbolique dans leurs discours imaginaires et narratifs.

Les explications qui précèdent montrent que les sens multiples d'une œuvre

³⁵ Carpooran donne la définition suivante sur la notion de minorité : « [U]ne minorité linguistique est un groupe autochtone, muni de la citoyenneté de l'État, qui a pour langue maternelle et/ou usuelle une langue autre que la (ou les) langue(s) officielle(s) et/ou socialement prestigieuse(s) de cet État » Carpooran 2003, 81, cité par Markus Arnold.

résultent des possibilités infinies du langage :

[...] l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique : le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens. (Markus 50)

Le choix d'un langage n'est pas esthétique, mais idéologique (Barthes 33). Or, les rapports de domination, d'appartenance et de hiérarchie se transmettent par le langage. La supériorité du français comme langue universelle n'est pas niée. Léopold Sédar Senghor , dans *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'universel*, montre qu'il est aussi passionné par la langue française que par l'identité sénégalaise autonome. Il décrit les avantages de cette langue non seulement dans le lien qu'elle crée avec le reste du monde, mais aussi à propos de la morphologie et de la syntaxe, par lesquels: « le français nous offre, à la fois, clarté et richesse, précision et nuance » (81).

4.2.2. De la créolité: langue *diffractée* mais recomposée

Pour Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Éloge de la créolité* (1989), la créolité se définit comme un « monde diffracté mais recomposé, un maelström de signifiés dans un seul signifiant: une Totalité (27). Cette notion de totalité se retrouve dans l'écriture de Chamoiseau, les oxymores abondent, addition des contraires : L'esclave est le « déshumain grandiose » (22), L'esclave est à la fois « irruption interne et immobilité externe », « c'était un minéral de patiences immobiles » (17) « une chute en abyme et une élévation » (58), une voix « virile et maternelle » (74), une « obscure clarté » sort tout droit des livres d'école (80). Le serpent androgyne qui est nommé

l'innommable, le Sans-Nom est « (...) totale de toutes fécondations et toutes stérilités » (89). Toutes ces ambiguïtés répondent à la dualité de l'esclavage et de la colonisation et donne à l'écriture un espace de création ambiguë mise en parallèle avec l'espace-langue. Le lieu naturel ou imaginaire fait écho au « lieu de la langue » et « au lieu de reconstruction de soi ». Patrick Chamoiseau pense qu'il est important pour la nouvelle génération de « repérer les lieux importants: d'œuvrer à la construction de notre imaginaire, dit-il, à la construction de l'autonomie de notre littérature » (47). Dans l'entretien conduite par Élise Gauvin "Un rapport problématique", Patrick Chamoiseau explique que le rapport entre le français et le créole est problématique: « Lorsque j'étais enfant je pensais en créole...On mélangeait les deux langues et il y avait des fautes de français...Tout le monde avait une peur terrible de faire « un carreau » c'est-à-dire de créoliser. » (36). Cette citation rappelle le besoin de mimétisme des écrivains qui avait une admiration pour les productions de la métropole. En effet, une majorité des écrivains martiniquais ou guadeloupéens du XVIIIe et XIXe siècles s'installeront en France pour ne plus jamais revenir dans leur île natale par rejet de leur propre identité. Les exemples dans le roman *L'Esclave vieil homme et le molosse* abondent tels : « zayyonn » (65), « zayon » (100), « zinzolant » (114), « fiap » (42), « zinzole » (84), « Mahoganis-gwan-feuilles » (90) «rôdailler», «mélancombiner», «il parlait», «des choses éparses, déjetées, reconstruites». «notr'homme», «quelque chose de djok », mots en créole ou expressions imbriquées dans la langue française.

Les lieux, dans le roman, représentent ce que Patrick Chamoiseau appelle, lorsqu'il parle de l'interaction du français et du créole, « d'une conjonction de plusieurs

influences » (37). Le lieu de la pierre-vivante du vieil homme qu'il trouve à la fin du roman et celui de la plantation marque le processus d'hybridité de métissage. Cette forme de dualité est aussi marquée par l'habitation qui « se situe dans le nord du pays, entre le flanc d'une montagne-volcan et les bois très épais » (19). Cet endroit est entouré doublement: les champs de cannes-à-sucre qui « s'achèvent sans grâce contre la muraille des bois. » (19), espace clos impénétrable, « opaque » comme « l'opaque substances de cette masse d'hommes qui ne sont plus des hommes, qui ne sont pas des bêtes...(26), où le maître Béké a tous les pouvoirs, pouvoirs transmis au molosse.

Le second lieu fait référence aux grands bois où le marron ne peut jamais s'échapper complètement, puisque ceux qui s'enfuient, meurent dans l'île. Alors que le vieil homme est le premier à retrouver le nouveau monde imaginaire, il entend le molosse qui le ramène à la réalité d'homme-esclave sans aucun horizon pour se libérer. La forêt devient un espace de purification, du retour aux origines, une résurrection qui les poussent à s'enfuir et où les esclaves « projettent ainsi, dans leur matrice fiévreuse, une renaissance, à dire un différé de leur propre existence » (23). Dans *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, le vieil homme finit par prendre la parole parce qu'il joue un rôle de catalyseur. La quête du Graal qui a une fonction cathartique, la pierre-monde, est par transposition spatiale, un retour aux ancêtres et l'esclave vieil homme devient un personnage mythique, le libérateur parce qu'il est « le plus ancien des arbres anciens, et sans âge envisageable » (24). C'est pourquoi il emploie le « je » émetteur-narrateur de façon isolée et ponctuelle, comme pour prendre son destin en main :

Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées

derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses... froissées...Je. (89)

Le vieil homme s'octroie le statut d'un être-libre, d'un être-pensant, parce qu'il devient la mémoire collective: « Il connaît haine et peur, éprouvés mille histoires venues d'Afrique, mille narrations ramenées des oublies amérindiens... » (47). Le protagoniste se métamorphose en un « je » qui se libère. Ainsi il trouve sa propre puissance qui le guide vers un avenir qu'il peut envisager. A la fin du roman, l'écrivain en appelle à « un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire. (133)

Puis le conteur et l'écrivain ne deviennent plus qu'un dans le chapitre « Les os » en pensant à « un nègre marron » mort à « l'aplomb de la pierre ». Tout deux se dotent d'une mission, celle d'être témoin de l'Histoire qu'il ne faut pas oublier: « J'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l'unique sortie s'effectue par l'Écrire. Écrire. Je sus ainsi qu'un jour j'écirais une histoire, cette histoire, mêlées, nos mémoires emmêlées » (145). L'écriture est espace de liberté. Patrick Chamoiseau donne la raison pour laquelle il écrit et explique pourquoi il raconte cette histoire pleine de brutalité. Ainsi, l'Histoire fait partie de sa propre identité, et fait partie de chacun de nous :

Les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère. Peu de littérature se tient à ce propos. Pourtant, ici, *terres amères des sucres*, nous nous sentons submergés par ce nœud de mémoires qui nous acre d'oublis et de présences hurlantes. (17)

Le langage poétique met en place un univers merveilleux. Ces écritures oniriques,

fantastiques décrivent un monde surnaturel (la forêt maléfique) ou hallucinatoire et relèvent de la métaphore ou les énergies sont puisées dans la nature hostile et protectrice. Il incarne les valeurs de la stabilité et le désir de partir. L'esclave vieil homme et la nature ne font plus qu'un. Il recouvre son corps « d'humus puis de tuf » (91), « mangeait de la terre » (91), son « corps découvrait l'appétit des racines ». L'esclave vieil homme « un inépuisable bambou » (17) fait face à la violence pour vivre ou mourir en homme-libre. Cette esthétique de l'écriture introduit le livre comme espace de diffraction et de recomposition

4.2.3. La double langue dans *Pagli de Devi*

Le métissage linguistique est une rencontre enrichissante des cultures. Pour Ananda Devi, dans un entretien dirigé par Patrick Sultan, la question des langues n'est pas un problème et elle affirme, en effet, à ce sujet :

[...] Le français m'est venu naturellement en tant que langue d'écriture parallèlement à l'apprentissage de la lecture dans cette langue. Je puis ainsi dire que le français a grandi avec moi et en moi et que j'ai grandi avec le Français.

À l'Île Maurice, trois langues sont en contact naturellement: l'anglais, le français et le créole dans une même phrase. Ananda Devi intègre volontairement le créole dans ses récits. La langue créole représente le quotidien et crée un edynamique tout au long du récit. Dans *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, la double langue marque la double face dichotomique et irréconciliable de l'île: l'île exotisante et l'île-prison (291). Ananda Devi met en scène un univers où le surnaturel et le quotidien sont sans cesse en interaction comme pour mieux dépasser les "frontières" entre fini et infini, le

désir de dépassement, du fini vers l'infini, l'enfermement de la cazotte poule (*Pagli*) et du four à chaux (*Moi, l'interdite*).

Dans *Pagli* tous les titres des chapitres sont en français suivi du créole : *L'enfant effrité* (zenfan desire), *L'enfant que je n'ai pas eu* (zenfan mo pann ena), *Sucre glace* (gato lamarye)... Dès l'incipit du premier chapitre, le texte est écrit entre prose classique et apport créole: « Ce chant qui me vient du bleu des ombres, je ne sais si tu l'entendras » (13); « Un chant d'amour apaisant et euphorique peut se muer en un chant de souffrance que tu n'entendras pas et qui se prolongera bien au-delà du temps » (147). C'est en créole que Misty lors de sa fausse couche qui « était à terre, abandonnée comme un naufrage » (96), rassure Daya est lui dit: « Pena nayen, to pa bizin per » « N'aie pas peur » (96).

On peut parler du texte fou dans *Pagli* qui mélange habilement le français et le créole pour créer un texte plurilingue et un regard pluriel sur la société. Le texte d'Ananda Devi assume sa part d'un discours diglossique certain. Par cette façon de faire, c'est comme si l'écrivaine avait conscience de la difficulté que pourrait éprouver un lecteur au contact de ces derniers. Aussi l'auteure cherche à exprimer une nouvelle réalité mauricienne. Le choix de notre corpus nous permet de nous rendre compte de la rupture entre l'écriture formelle traditionnelle et l'écriture hybride. Le créole joue un rôle primordial dans les romans d'Ananda Devi car elle impose cette langue comme l'égal du français et non comme une langue subalterne. Le roman *Pagli* est un excellent exemple. Le créole est presque toujours présent dans chaque page du roman. En général, l'auteur prend soin de faire la traduction insérée juste après l'utilisation de la langue créole. Pour Valérie-Magdelaine dans son article *Comment la littérature mauricienne francophone se*

dissocie-t-elle des nouvelles normes antillaises?, l'alternance des langues chez Ananda Devi exprime la reconnaissance de l'Autre ou « l'ouverture vers l'Autre »: « Le jeu sur le créole corrobore l'ouverture de Pagli sur un monde extracommunautaire et sur l'amour qu'elle porte à Zil, Créole-île » (160). Le créole devient la condition *sine qua non* pour la recomposition identitaire.

4.2.4. Le mélange des langues comme source d'identité au Maghreb

La situation linguistique du Maghreb est souvent décrite comme une situation diglossique, avec deux variétés d'arabe: une catégorie haute, l'arabe standard ou classique selon le concept de Ferguson et une variété basse, les « dialectes » qui sont l'arabe marocain, algérien, et le berbère. Le français, moins présent après la vague d'arabisation des années 80, garde toujours une place importante dans bien des domaines; à l'université, dans les affaires et les finances, la presse... Nous nous intéressons à Blanc et Hamers parce qu'ils expliquent que l'emprunt d'une langue est un élément d'une langue intégrée au système linguistique d'une autre langue (75-80). L'intégration linguistique et l'emprunt lexical en littérature font l'objet d'un intérêt de plus en plus important. Nous verrons dans cette partie quel est le statut de l'arabe et du français au Maghreb. Puis, nous nous intéresserons au « mélange arabe maghrébin-français » très présent dans les romans. En dernier lieu, nous chercherons à mettre en valeur l'apport du français à l'arabe maghrébin. Lorsque nous parlons d'emprunt, nous évoquons l'idée de contact entre les langues.

Au Maghreb, il faut rappeler que l'arabe maghrébin est la langue quotidienne et le français se trouve accepté, inséré réinventé: Une automobile se transforme en « tanobila ».

Dans la société marocaine, l'arabe dialectal, pour ne prendre que cet exemple, est très lié à l'identité marocaine dans le vécu des gens. En revanche, le français est la langue de la bourgeoisie et de l'enseignement privé. Nous avons donc dans certains milieux intellectuels et économiques de nombreux bilingues qui ont une connaissance parfaite des deux langues. Ils pratiquent le mélange des langues. Les écrivains se retrouvent dans une telle situation où ils insèrent avec éloquence l'arabe dans le texte, de surcroît dialectal. En revanche, le français reste la langue dominante de l'écrit et de la modernité. Est-elle représentative de l'identité maghrébine? La langue est-elle plus importante que le verbe? Elle représente l'identité d'un pays. Le français est le support de l'écriture pour « dire mieux ». Cette « nouvelle langue », l'opposant à « l'écriture classique » dans un désir de langage soutenu et « sage » se réalise sur le plan lexical, sémantique, et syntaxique.

4.2.4.1. Maghrébinisation du français au Maghreb

Le français appartient à l'Algérie, au Maroc ou à la Tunisie. Mais ce français se voit parfois maghrébiniser, dans sa prononciation, dans sa structure ou dans son esprit. Il faut bien sûr rappeler l'existence d'un français d'Algérie du temps de la colonisation, aussi appelé « pataouète ». C'est avant tout un parler populaire, mais il a subi une influence de l'arabe maghrébin. Nous avons choisi d'analyser quelques exemples dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun où les paroles des conteurs sont présentes pour attirer l'attention de l'auditoire, « amis du bien »... « O gens de biens ». Ces deux expressions relèvent de la tradition orale arabe. Nous sommes plongés de plein fouet dans le quotidien marocain: Fatima « enveloppée dans une djellaba blanche » incarne la femme traditionnelle dans son habit marocain.

La difficulté d'intégrer la langue arabe traduite en français dans le texte écrit en français relève de la difficulté des deux langues à s'imbriquer l'une dans l'autre dans l'harmonie et la continuité du langage. Cette discontinuité, en littérature, serait indicative de l'état physique et psychique du personnage principal Ahmed-Zahra dès sa naissance. Dans une scène située au cirque Zahra, le nom donné à Ahmed, joue le rôle d'une danseuse travestie. L'animateur incite ainsi les gens à acheter un billet de loterie: «Errbeh...un million...millionne...talvaza...» (119). Ici, il s'agit de l'arabe dialectal et plus précisément du marocain qui utilise beaucoup de termes français prononcés avec un accent arabe: tel Talvaza signifie télévision, un million est prononcé millionne. Sur le plan lexical, le mélange de mots marocains dans le roman de Tahar Ben Jelloun et de mots français plonge le texte dans un décor réaliste. Par exemple, on trouve aussi « sadaka » mot désigné en Islam signifiant le don. Le lecteur est sans cesse plongé dans le dilemme entre « franciser l'arabe dialectal marocain » et « maghrébiniser le français » pour s'adapter au décor quotidien du Maroc. Cette dualité des langues n'interfère en rien dans l'affirmation de cette littérature, née d'un métissage culturel au Maghreb. Être bilingue, voire plurilingue, doit être considéré comme une richesse, un plus, et non un handicap. Nous avons vu que, malgré tout, l'arabe dialectal est la langue de l'humour, du partage, de l'échange.

L'univers multilingue que les langues mettent en place par leur coexistence demande à être prolongé par une conscience du multiculturalisme qu'il entraîne et de l'esprit d'ouverture et de tolérance qu'il nécessite et implique « des signes de la diglossie » (Gauvin 1997, 5). De part et d'autre de ce face à face emblématique, l'emprunt cristallise

cet espace partagé et donne au Maghreb par le jeu de la dynamique sociale et linguistique les contours d'une nouvelle forme d'expression qui emprunte à l'hétérogénéité ce qu'elle a de plus expressif mais nécessairement ce qui doit être partagé avec l'autre. (5-8)

Le monde arabe est très complexe avec la présence de l'arabe classique, de l'arabe moderne standard, identique dans tous les pays arabes et l'arabe dialectal, sujet à des variations, non seulement entre les différents pays, mais aussi entre des régions à l'intérieur d'un même pays. Le français, pour les auteur(e)s maghrébin(e)s de langue française, était considéré comme étant la langue du colonisateur. Après l'indépendance, la littérature maghrébine de langue française est toujours utilisée par un nombre considérable d'écrivains et surtout chez les auteurs femmes pour dénoncer plus librement le poids de la religion, le système patriarcal, le corps, la sexualité sujet extrêmement tabous.

Nous prenons pour exemple, les œuvres d'un écrivain comme Kateb Yacine qui s'engage à utiliser les langues populaires algériennes dans son théâtre répondent au phénomène de diglossie. En effet, la langue est un enjeu parce que tout écrivain francophone crée une nouvelle langue à ceci d'exemplaire où le français est sans cesse en mutations (Gauvin 5).

Cependant, l'analyse des noms des personnages et des noms des lieux dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun nous permet de confirmer qu'il y a effectivement phénomène diglossique dans ce dernier par l'analyse des noms des personnages et des noms des lieux. C'est ce que nous observons dans le passage qui suit où le locuteur affiche son ignorance suite à une lecture de versets coraniques :

Je ne reconnu pas tout de suite la poésie d'Abû-l-Alâ al-Ma'arri. J'avais lu

durant mon adolescence Risalat al Ghufraan, mais je ne me souvenais pas de ces vers. Dans la soirée, un des enfants vint vers mon cavalier et lui dit : - Alors, Cheikh, comment as-tu trouvé l'enfer (181)

Nous nous trouvons devant une structure phrastique qui allie à la fois le français et des expressions de la langue arabe. Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité des consciences indépendantes. De plus, dans le roman *La nuit sacrée*, Zahra raconte comment chaque matin l'Assise réveille son frère le consul avec des baisers, des fleurs et des mots qui relatent une relation ambiguë. Tahar Ben Jelloun n'hésite pas à faire des reproductions littérales:

Ma gazelle, mon foie
Ma tendresse, mon Cœur
Ma belle, mon prince,
Lumière de mes yeux
Ouvre tes bras...(72)

« Mon foie » signifie « mon Cœur » (72) dans la langue des sentiments. C'est un terme emprunté au marocain dialectal; « ma gazelle » signifie « ma jolie ». En revanche, seul un arabophone comprend ces énoncés parce qu'ils sont des traductions littérales de l'arabe dialectal au français, de l'oral à l'écrit.

Tahar Ben Jelloun passe d'une langue à l'autre dans ses romans. Mohammed Jibril dans un article *Les écrivains marocains* explique le changement de langue de la façon suivante:

L'écrivain francophone puise sa force dans la séduction et la violence du texte. Le changement de langue permet avant tout un changement de discours. Ces écrivains passent la langue française au crible, de leur mythologie, de leur colère, bref de leur personnalité propre. (cité dans Boideferre 898)

Pour ce qui est des romans que nous examinons, la tendance est accordée à l'élément

linguistique ou à l'acte d'énonciation. Tahar Ben Jelloun explique la manière dont il utilise la langue française,

Ne me dites pas pourquoi j'écris en français mais comment j'habite cette langue. Certes, c'est encore une histoire d'amour, une histoire où les conflits sont violents et fréquents. Rien n'est acquis. La séduction est un travail quotidien, une exigence plus qu'esthétique. (Cité dans Boisdeffre 898)

La langue n'est pas vécue en termes d'opposition mais de complémentarité même si la langue peut être la marque d'une mémoire du passé colonialiste. La langue est le refuge pour dire. L'hybridité de la langue réunit le concret et l'onirique, le politique et la poétique, devenant un paradoxe qui joue avec les antinomies (masculin/féminin) pour mieux subvertir la perspective dominante. La « double langue » ouvre ainsi la voie à une véritable pluralité et à l'esthétique. Roland Barthes explique dans *Le degré zéro de l'écriture* que l'écriture porte en elle sa propre histoire (54) et cette histoire est double. Le français est la mémoire d'un passé car le langage n'est jamais « innocent » (56). Parler de complémentarité, c'est aussi évoquer le compromis entre une liberté de l'écriture et une mémoire par l'utilisation de la langue de l'Autre/le colon.

4.3. Esthétique de la poétique

4.3.1. Entre réalisme magique et fantastique

Le terme « réalisme magique » apparaît pour la première fois dans le domaine de la peinture dans les années 1920, en Allemagne et aux Etats-Unis et essaie de se rapprocher d'avantage à la réalité tout en y intégrant le niveau symbolique pour dire des vérités indiscibles. Il n'est pas simple de définir le réalisme magique puisqu'il n'est ni interprété ni vécu de la même manière selon les cultures. Si en occident le terme réalisme

magique évoque le mélange entre réel et fantastique, ce concept va de plus en plus s'appliquer à la littérature dès les années 30, il est désormais lié à l'histoire de la décolonisation. Le réalisme magique présent dans notre corpus, se définit comme un genre dans lequel « l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif » comme le présente Marie Vautier, dans son article "La révision postcoloniale de l'histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo"³⁶.

Dans les œuvres réalistes magiques, on a l'impression que le conteur/narrateur maîtrise sa propre version des événements, et que le défi qu'il pose à l'Histoire offre la promesse d'une ré-vision du passé qui n'est pas dominée par une attitude contestataire ou cynique. Le roman réaliste magique ne rejette pas en soi, il s'intéresse à l'Histoire, mais sa façon de redire le passé lance un défi à la version traditionnelle de l'Histoire--version inspirée à l'origine par l'élément colonisateur. C'est ainsi que les œuvres réalistes magiques vont de pair avec les théories du postcolonialisme, tandis que, à mon avis, l'appellation "réel merveilleux" caractériserait mieux les œuvres de la décolonisation.

Cette citation explique que le réalisme magique non seulement explique la remise en cause, par le surnaturel, des pouvoirs dominants, mais aussi cherche à recréer une identité postcoloniale. Le réalisme magique peut être un genre littéraire ouvrant à « un discours historiographique » dans les textes dits postcoloniaux où certains personnages « magiques » du récit apparaissent dans un va et vient dans le récit. Ce critère peut éclaircir les analyses à venir et établir des ponts entre les auteurs du corpus. L'essor du réalisme magique a lieu dans les années 1960 aux pays nouvellement décolonisés, notamment en

³⁶ Né en 1941 à Montréal, François Barcelo publie son premier roman en 1981 *Agénor, Agénor, Agénor et Agénor*, puis plus d'une trentaine chez Hexagone et il va ainsi écrire une trentaine de romans difficile à catégoriser tant ils diffèrent les uns des autres. Il voyage beaucoup et relatera dans ses récits le souvenir de ses voyages et les thèmes qu'il choisit sont très nombreux, comme *cadavres* en 1998 est un roman policier, s'intéresse à la littérature de la jeunesse.

Amérique latine. Dans ce contexte postcolonial, le réalisme magique s'engage à « dire le réel que le réalisme traditionnel ne saurait désormais rendre » (Granel 135).

Benoît Denis, dans son article intitulé "Du fantastique réel au réalisme magique" apporte un éclairssissement de ce qu'il situe « du côté de la haute littérature » caractérisé par « une esthétique de la modernité »:

... le réalisme magique se laisse traditionnellement définir par une double confrontation : avec le fantastique d'une part, avec le réalisme de l'autre. En effet, le réalisme magique se distingue du fantastique classique en ce que le surgissement de l'irrationnel ou de l'extraordinaire n'y est pas appréhendé sous le mode d'un conflit frontal entre la réalité communément admise (le rationnel) et autre chose qui la nie (le surnaturel, l'irréel) ; la perspective du réalisme magique est au contraire synthétique, et unifie au sein d'une vision et d'une perception « particulière » du réel, c'est-à-dire singulière et subjective, des catégories généralement opposées : le rationnel et l'irrationnel, la réalité et le rêve, le réel et l'imaginaire, tout l'effort de l'esthétique magico-réaliste consistant en un dépassement des antinomies ainsi constituées pour proposer une appréhension renouvelée du monde. En cela, le réalisme magique s'oppose à l'esthétique réaliste-naturaliste et s'érige en une entreprise de connaissance qui, dans une perspective spiritualiste, cherche à saisir le mystère immanent du monde et à proposer une vision du réel élargie à des aspects habituellement récusés par le réalisme rationaliste.³⁷

Cette citation nous permet de mieux comprendre l'interaction entre réalisme magique, fantastique et merveilleux. Dans le réalisme magique, les faits surnaturels sont souvent liés à la résistance aux paradigmes dominants. Ces faits surgissent des croyances qui donnent toute la force à la résistance. La magie peut même assurer la survie, littérale ou figurée, des opprimés et surtout la notion de réalisme magique permet la valorisation de la femme en tant qu'individu qui se bat pour un devenir meilleur. La magie est une force

³⁷ C.f. le lien internet vers l'article "Du fantastique réel au réalisme magique." *Textyles* [En ligne] 21 | 2002. <<http://textyles>>

pour la femme car elle se reprend en main et la magie lui donne du pouvoir pour résister à l'oppresseur.

Selon Tzvetan Todorov, le fantastique confronté à des événements surnaturels, oscille entre des explications naturelles et surnaturelles. Il s'agit soit d'imagination, de folie ou de rêve du personnage (Il s'agit de fantastique) soit d'existence d'un monde avec des lois magiques (il s'agit du merveilleux). Le fantastique se définit par une hésitation constante (Todorov 1870, 29). Le mot « fantastique » vient du grec « phantastikos » qui est :

[...] la faculté de créer des images mentales, par opposition aux perceptions construites par l'intermédiaire des sens. Ces images, qu'aucune information sensorielle n'a suscitées, relèvent de l'irréel et de l'illusion et ne peuvent prétendre à la vérité. (Dubost 31)

Le fantastique impose au lecteur une incertitude constante entre l'interprétation et la représentation dans le texte. Pagli vit une amitié magique et entre en communication par télépathie avec une sorcière nommée Misty. Les forces de la nature protègent Misty du mauvais œil des villageois en pliant les arbres autour de sa cabane. En effet, le fantastique qui sert à rompre avec l'idéologie bourgeoise dominante, positiviste et réaliste, se caractérise par l'intrusion d'un phénomène dans la réalité de la fiction, phénomène qui y demeure étranger, voire impossible. Nous y trouvons un sens subversif pour reprendre l'idée de Rosemary Jackson dans *Fantasy: The Literature of Subversion*, qui dit en ces termes: « Les textes fantastiques ne sont jamais « innocents » d'un projet idéologique » (122). Dans son opposition à la logique binaire et à la rationalité, le fantastique est une littérature des marges, mais aussi de révolte. (122)

4.3.1.1. Un univers onirique: un monde trouble mais certain

Le langage poétique dans *Pagli* met en place un univers merveilleux, onirique, fantastique qui décrit un monde surnaturel ou hallucinatoire et relève de la métaphore où les énergies sont puisées dans la nature hostile et protectrice. Les protagonistes d'Ananda Devi, *Pagli* ou *l'Interdite*, incarnent le mieux, dans cet univers onirique, les valeurs de la stabilité et le désir de partir pour s'unir totalement à la nature et ne faire plus qu'un avec elle. Dans sa déraison, *Pagli* décrit avec force la naissance symbolique du cyclone qui la vengera :

...Et puis le vent aussi est entré en moi et m'espace et aère ma peau, insupportable, souffle sa fraîcheur dans tous mes recoins avant de devenir une tempête qui me soulève et étale mes cheveux dénoués en lianes autour de ma tête. Et puis l'eau, tout à l'heure, sortira de moi, je prendrai mes eaux pour faire naître le cyclone et, enfin, je serai libre de brûler-ma dernière incarnation sera le feu jailli ébloui de mes reins. (115)

Le mari de *Pagli* l'enferme dans un four à chaux parce qu'elle a une aventure avec Zil, l'ami du mari de *Misty*, figure magique de la sorcière. Pour se venger, *Pagli* provoque par la colère un cyclone et finit par trouver la mort, enfouie dans des eaux boueuses. Ananda Devi inclut l'irréel dans un contexte réel. *Pagli* et *Moi, l'interdite* sont d'emblée à la frontière du fantastique et du réalisme magique. Les mises en abyme constantes dans *Moi, l'interdite* et dans *Pagli* font écho à la démente de leur entourage. Fiction et réalité ne cessent par conséquent de se superposer dans les deux romans. Dans *Moi, l'interdite* par exemple, la narratrice met en parallèle sa propre aventure avec l'histoire tragique et légendaire du prince Bahadour et de la princesse Housna à laquelle elle s'identifie. Dans son analyse *Aspects du mythe* (1963) sur les grandeurs et les décadences des mythes, Mircea Eliade dit que l'homme des sociétés archaïques « ne fait que répéter indéfiniment

le même geste archétypal. En réalité, il conquiert infatigablement le monde, il l'organise, il transforme le paysage naturel en milieu culturel» (176). Ces symboles ou marques symboliques apportent une dimension mythique au personnage.

Le fantastique exprime une quête de sens au-delà du monde connu. Loin d'être nostalgique pour le passé ou l'ailleurs, il se concentre sur les lacunes du présent. Son rôle est d'inquiéter, de briser la façade des réalités courantes. Le fantastique est la voix de l'Autre et remet en cause le monde réel, ce qui suscite un certain inconfort. Le fantastique est subversif, surtout chez les femmes et les protagonistes qui deviennent ainsi un vrai mystère magique.

La magie elle-même fonctionne comme langage pour véhiculer l'indicible, en s'appuyant sur des faits surnaturels, sur des images et sur le silence comme contre-pouvoir féminin. Même avec le recours à l'irréel, certains faits restent inexprimables. Ainsi, la narratrice de *Pagli* refuse de rapporter une scène de viol, comme si toute tentative de description minimisait les vastes implications de cette agression sur son corps et sur son âme. Elle explique que pour la comprendre véritablement: « Il faudrait entrer à l'intérieur de moi et là, sentir, voir, écouter. Et on saurait. Je n'en dirai pas plus » (53). Ce silence invite le lecteur à se rapprocher davantage de la protagoniste, à travers la communication non verbale, augmentant ainsi son engagement avec le texte. Le silence qui est intime est aussi un refus: un refus du langage qui est toujours partiel, inaccompli, fragmentaire, rempli d'imprécisions, de distorsions. Le silence est le fruit de la communication établie et du climat de confiance entre lecteur et auteur. La subversion dans le réalisme magique n'est pas démonstrative mais subtile, voire silencieuse.

4.3.1.2. *Cocos-de-mer (et autres récits de l'Océan Indien): un dialogue intraocéanique et surréel*

Le métissage, déjà au cœur de son précédent roman *Comme un vol de papang* (1998) semble être un thème cher à la réunionnaise Monique Agénor. En 2000, elle publie, *Cocos-de-mer et autres récits de l'Océan Indien*, un recueil de sept nouvelles, guidées par les mythes et les légendes, qui ont pour cadre l'île de Madagascar (*filis de la nuit*), les Comores (*Hadidja*), l'île de la Réunion (*La maison de Wencheng* et *Ravines à malheurs*), l'île Rodrigues (*Les larmes du solitaire*) et l'île Maurice (*Les fous de Bhowani*).

Les croyances populaires semblent relier toutes ces îles de l'Océan Indien pour montrer leur héritage culturel commun. Nous chercherons à faire des liens, avec d'autres écrivains de la littérature de l'Océan Indien où nous verrons comment les mythes sont une constante dans la littérature de cette partie du monde. Des personnages des îles de Madagascar, la Réunion, Maurice, Seychelles, et Rodrigues se trouvent confrontés et mêlés à des événements étranges qui rappellent de vieilles légendes reléguées au fin fond des mémoires. *Cocos-de-mer et autres récits de l'Océan Indien*, se déploie selon deux axes, apparemment opposés: le mythe et le réel. Monique Agénor montre que les mythes et les rites sont si ancrés dans l'imaginaire des peuples insulaires qu'ils y puisent leur force et leur résistance. Ainsi, ils peuvent lutter secrètement ou symboliquement contre toutes les formes de civilisation imposée.

La nouvelle de l'île des Seychelles raconte la légende des cocos-de-mer. Leur odyssée les aurait conduits de la corne de l'Afrique jusqu'aux Seychelles, en passant par

les côtes indiennes. Le mythe finit par rejoindre le réel. Il faut en effet noter que les légendes, les mythes, les superstitions régissent le quotidien des habitants insulaires de cette région du monde: à chaque île, ses rites et ses croyances:

Le Malheur était entré dans la case une nuit de cyclone...Le fils tant désiré par le père et pour la venue duquel il avait parlé à l'étoile du matin, pleure sous les arcs-en-ciel, prie le Dieu Zanahary et les ancêtres de lui accorder un tel bonheur. Né, une nuit de cyclone, sous le mauvais signe du destin... (10)

Le bébé, bien enveloppé, dans une peau de cabri,..., devra être déposé à l'entrée du parc à zébus. Si l'enfant devait mourir, il deviendrait divinité. S'il devait survivre, il deviendrait roi de la tribu. (11)

La première nouvelle « fils de la nuit » qui se passe à Madagascar, raconte l'histoire d'un père qui doit sacrifier son fils, né une nuit de cyclone, afin d'épargner sa famille et son village, du malheur causé par cette naissance. L'auteure nous présente un rite de manière poétique, humaine: « un espoir se glissa dans la vie du père » (11) mais aussitôt relégué au drame de la superstition. Ce passage rappelle le sacrifice d'Isaak ou sacrifice d'Abraham dans la bible dans l'épisode de Genèse, 22, 1-19. Dans Genèse 22,2, on lit : « Dieu dit [à Abraham] : Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac ». Nous avons le même sacrifice dans le célèbre film « Quand les étoiles rencontrent la mer » réalisé en 1996 par Raymond Rajaonarivelo dans lequel l'enfant ne mourra pas mais restera handicapé pour toujours. À Madagascar, la tradition veut que dans les villages des hauts plateaux de Madagascar, lorsqu'un enfant naît, il doit passer une nuit entière au milieu d'un parc à bestiaux pour savoir s'il survivra à cette épreuve. Kapila a survécu mais est demeuré boiteux. Après la mort de son seul ami, il revient au village pour se venger. Selon une croyance ancestrale, un enfant, né le jour d'une éclipse, doit subir l'épreuve du parc à boeufs: mourir piétiné ou vivre au petit matin et donc devenir un homme comme tous les

autres. Kapila survit à l'épreuve mais reste boiteux. Arraché à son village par sa mère adoptive, il grandit en ville, connaît la misère. A la mort de son meilleur et seul ami, il part, sans espoir, à la découverte de son village, qui l'avait condamné dès sa naissance... Dans le roman d'Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Mouna, née avec un bec de lièvre, apporterait selon les traditions malheurs au village. Les villageois disent qu'elle porte « le signe de Shetan » (8). Monique Agénor présente les contradictions entre croyance et réalité de manière émouvante où le père, respectueux des traditions, sacrifiera son fils mais de douleur perdra la raison. Nous faisons un constat amer sur le poids des traditions qui a un impact sur le bon développement de la société en question. Nous mettons l'accent sur l'importance du culte des ancêtres dans la société malgache. Une grande partie de la population continue à pratiquer ce culte. Il est source d'une certaine cohésion et d'harmonie sociale. La pratique de plusieurs coutumes locales liées aux ancêtres semble enfin agir négativement sur le progrès économique et social de Madagascar.

Le personnage Dadabe de Michèle Rakotoson devient le mythe de la force et du courage. A sa mort Dadabe, médecin, ne lègue aucun savoir sur la médecine aux villageois. Ce texte fait une critique acerbe sur le manque d'engagement du pouvoir pour améliorer les situations sociales, économiques des îles de l'Océan Indien. *Dadabe* est un roman de la mémoire, de l'errance, de la quête de la lumière intérieure: « La mémoire se perd mais vit à travers les voix, les sons, les odeurs.» (13)

L'île de Madagascar présente une situation de trouble, de pauvreté où le progrès est ralenti à cause des mentalités. La nouvelle de Michèle Rakotoson permet d'annoncer

son prochain ouvrage *Le Bain des reliques*. Ce récit présente un rite très important pour Madagascar et fait ainsi référence au mythe de la création du monde, des ancêtres (85). Il décrit une cérémonie religieuse, raconte un événement sacré. On déterre les morts pour se rapprocher de ses propres ancêtres. L'angoisse de la fin du monde est présentée dans ce roman qui fait la description d'un peuple sous l'emprise de la superstition des ancêtres. L'imaginaire devient salvatrice contre la peur du lendemain: « La mémoire ne meurt jamais » (27).

Dans *Voyage à Rodrigues*, J.M.G. Le Clézio évoque le mythe du trésor: quête d'un monde originel. Ce roman fait référence au mythe de Jonas avalé par la baleine (64) et à la toison d'or (60-64) avec le bateau Argo. Chez J.M.G. Le Clézio, les traces du retour aux sources sont plus diffuses et ne sont souvent que prétexte à la recherche de l'absolu.

La nouvelle « Les larmes du solitaire » à Rodrigue, dans *Cocos-de-mer* de Monique Agénor, raconte l'histoire d'un jeune rodriguais, né à La Réunion. Quittant son île natale pour se rendre sur l'île de ses origines, ce jeune homme rencontre une touriste hollandaise, Priscilla, pour qui il sera un simple guide. Elle lui raconte son rêve étrange: « Les habitants s'étaient réincarnés dans les corps des solitaires et ils avaient recréé autour d'eux l'île d'autrefois avec ses forêts, ses cascades, ses fleurs, ses plants, la douceur du climat » (105). Le rêve raconte le "mythe du paradis perdu" où tout semble parfait avant la déportation des rodriguais à l'Île Maurice. Les ancêtres ont communiqué avec Priscilla. Elle devient un messager pour le peuple rodriguais :

Ils pleuraient, elle a dit. Ils [les solitaires] versaient des larmes sur Rodrigues, qui allait être rayé de la carte du monde, s'ils ne prenaient pas

leur destin d'hommes et de femmes, en mains, s'ils ne reconstruisaient pas patiemment sur les ruines laissées par les blancs (105).

Ce rêve fait appel à une prise de conscience de tout un peuple pour reconquérir leur île natale. Les ancêtres jouent un rôle primordial dans l'inconscient des habitants de l'île. Ainsi l'image du paradis perdu est une constante de cette littérature. Les villageois donnent l'interprétation suivante du rêve :

Mais d'autres, très vieux ou très jeunes, et ça, ça m'a fait plaisir, se sont laissé aller à me dire que mon histoire avec Priscilla, avec l'âme du mort et les solitaires en larmes, eh ben, ils y croyaient. Que c'était sûrement un petit signe de nos ancêtres. Qu'il nous fallait maintenant décoller, raconter la vague, pour essayer de redonner aux Rodriguais la place qui leur revient dans leur propre pays. (106)

Cette citation montre que l'histoire « la vague », est liée à la mort. Les ancêtres envoient un message positif et d'espoir pour la reconstruction du peuple Rodriguais. Le rêve, comme la mort tentent d'apporter une solution salvatrice. L'originalité de Monique Agénor, est de nous faire découvrir toutes ces îles, en quelques pages, en mettant en scène quelques différentes facettes de la diversité culturelle de l'Océan Indien. C'est dans un climat « sans lutte » qu'elle rappelle, dans la nouvelle "Cocos-de-mer", des thèmes communs et fondamentaux tels la colonisation, le métissage, la quête des origines dans toute la littérature de l'océan indien. La Réunion et l'Île Maurice ont en commun la quête de l'origine car toutes deux ont perdu tout repère et la recherche d'une origine perdue est véhiculée par les figures des ancêtres.

Au fil des siècles, les migrations ont façonné les visages particuliers de chaque île. Ces îles partagent le souvenir commun d'être entrées dans la mouvance française. Mais pour les personnages de ses nouvelles, le métissage est synonyme de déchirement. Dans

ce contexte insulaire, parler de métissage, c'est évoquer la colonisation c'est-à-dire parler d'une histoire douloureuse faite de domination et de violence.

Les différences raciales, le pouvoir de la domination, le colonialisme ont créé l'esclavagisme. Monique Agénor nous présente, dans la nouvelle "L'île de La Réunion (*Ravine à malheurs*)", ce thème, en mettant en scène deux ancêtres particuliers: deux âmes errantes, Madras-la-soie et Chapeau-la-paille (le maître et l'esclave).

Le chapeau de paille de vétiver appartient à Grand-Mère Kall, l'esclave autrefois précipitée du haut de la Ravine à malheurs par des Blancs chasseurs d'hommes. [...] Depuis, elle erre. Le madras de soie rouge appartient à Mme Desbassyns, l'esclavagiste la plus renommée du globe terrestre. Elle avait son tombeau à la Chapelle pointue. Mais la foudre l'a fendue en deux, et Mme Desbassyns se retrouve, elle aussi sans sépulture. Elle erre. (63)

L'histoire de ces deux femmes est une, et elles seront à tout jamais mêlées l'une à l'autre dans l'incompréhension. Kumari Issur dans un article intitulé " La recherche des origines dans le roman réunionnais et mauricien" cherche à comprendre « les structures de l'imaginaire collectif » (179) de l'Île de la Réunion et de l'Île Maurice. Elle évoque dans son étude au travers de romans des deux îles « les ancêtres par le biais de la littérature» (179) telle Madame Desbassayns (1995) de Jean-François Samlong car celui-ci nous intéresse plus particulièrement. Dans le passage qui suit, nous assistons à un dialogue ou un règlement de compte entre une esclave et Madame Desbassyns dans un contexte théâtral.

Chapeau-la-paille : Madame Desbassyns, je vais essayer causer français, pas pour vous faire plaisir, seulement pour que vi comprend bien ce que je veux dire à vous. Parce que, depuis le temps que vous vivez et hantez La Réunion, plus de deux siècles, maintenant, vous l'a jamais fait l'effort de

comprendre le créole, et encore moins de le parler.... Vous avez jamais voulu vous abaisser à parler la langue des esclaves. (63)

Madras-La-soie : Peuple noir, je ne tolérerai pas plus longtemps votre inadmissible encerclement. Nous ne sommes pas au tribunal. Nous essayons seulement de nous comprendre, si toutefois il est possible de se faire comprendre d'un peuple obsédé par de vieilles rancœurs. (64)

Madame Desbassyns qui a vraiment existé est importante dans la mémoire de l'Ile de la Réunion. Il s'agit d'un personnage à la fois remarquable pour une majorité des colons et extrêmement mauvaise pour les esclaves qui travaillent sur ses terres. La confrontation ci-dessus est donc un règlement de compte avec le passé esclavagiste. Monique Agénor remémore, par le choix d'une telle figure historique ce qu'Issur Kumari appelle un ancêtre « collectif » (180) ou aussi « un personnage que la mémoire collective a conservé et assimilé et qui existe à l'horizon historico-mythique du lecteur » (188). C'est dans une écriture poétique, imagée, métaphorique que Monique Agénor, qui sur fond historique ou de croyances ancestrales, donne l'occasion aux lecteurs de s'interroger sur l'identité culturelle et l'origine métissée des îles de L'Océan Indien.

Dans les nouvelles de Monique Agénor, nous trouvons un autre point en commun avec les romans de notre corpus grâce à la langue créole, très présente, par exemple, dans le dialogue entre Madame Debassyns qui utilise un langage soutenu et l'esclave s'exprimant en créole. En revanche, comme bien d'autres écrivains, Monique Agénor a choisi d'écrire en français pour s'assurer un lectorat qu'elle ne trouverait pas si elle écrivait en créole. Mais elle intègre au français du vocabulaire et des expressions imagées. Monique Agénor choisit la prose poétique pour s'exprimer. Dans ce qui est dur et laid, elle sait y mêler la beauté. Tout en mettant en place des thèmes difficiles, telles la

colonisation, la quête identitaire, les inégalités sociales... elle n'oublie jamais d'y mêler poétique et lyrisme.

Nous pensons qu'il est possible d'appliquer la théorie « du beau et du laid » de Théodor Adorno dans *Théorie de l'esthétique* sur les textes de la littérature de l'Océan Indien en général. Le fantastique est lié aux rites et aux traditions. Dans cette littérature, le récit fantastique est à la fois le conservatoire de ces peurs et une manière d'en jouer, de les apprivoiser. Les différentes nouvelles de Monique Agénor dans *Cocos-de-mer et autres récits dans l'Océan Indien* rappellent aussi la diversité culturelle et le passé commun ou pas des îles.

4.3.1.3. Le rêve: création esthétique et subversive

Le rêve et le réalisme magique parlent souvent le même langage qui peut transformer des vies individuelles en mythes (Oliva 172-173). Certaines cultures attribuent autant de réalité aux événements oniriques qu'à ceux qui surviennent à l'état éveillé:

[...] c'est en effet un trait typique de comportement, dans les sociétés archaïques, qu'une expérience de rêve soit considérée comme actuelle et réelle. Ainsi, si quelqu'un a rêvé qu'il se trouvait au ciel et s'y entretenait avec un aigle, il se sentira autorisé à raconter la chose le lendemain matin comme un fait concret, sans ajouter que cela a eu lieu pendant son sommeil. (Oliva 17)

Les grands thèmes des rêves varient très peu d'une culture à l'autre mais se construisent différemment. Le rêve éclaire l'ambivalence de l'identité vécue par les personnages, la folie dans le rêve est bien sources d'angoisses chez les protagonistes et n'est pas toujours salvateur. Nous pouvons donc penser que l'expérience du délire a une

réalité à part entière dans le rêve. Si le rêve permet l'évasion, l'imaginaire d'un monde meilleur, il est aussi porteur de message, d'espoir et d'esthétique. Certaines métaphores, qui de façon générale sont à valeurs descriptives et évocatrices, dans le réalisme magique trouvent leur place, chargées de symboles subversifs :

Les rêves, comme le réalisme magique, aiment l'hyperbole et l'utilisent extensivement. Les rêves sont une littérisation magique des métaphores. Comme les écrits réalistes magiques, ils matérialisent les métaphores. Dans les rêves, nos souffrances affectives deviennent des plaies saignantes et des maladies de cœur, nos crises prennent la forme de ruines et de tremblements de terre, et les soucis subconscients qui nous rongent deviennent des rats. (Oliva 173)

Nous comprenons en lisant cette citation que dans le rêve, la métaphore se réalise alors que l'événement surnaturel a une valeur symbolique mais ils sont tous deux indissociables: le surnaturel étant relégué à la métaphore. Il s'agit, dans le réalisme magique, de «métaphore incarnée» parce que la métaphore peut devenir métamorphose. Cette métamorphose a alors une valeur réelle et symbolique. Cette concrétisation est parfois appelée « métaphore incarnée ». Il s'agit ici d'une association voulue créée pour véhiculer un message précis parce que la métaphore dans le rêve permet de se réaliser en tant qu'individu. Par les rêves, ainsi que par des moyens magiques, une histoire plus représentative d'un peuple, par transposition spatiale est recrée. Or, nous constatons que les auteurs de notre corpus insistent sur la fonction du réalisme magique pour critiquer d'une façon indirecte leurs sociétés. Nous prendrons un exemple qui est un emblème du fonctionnement de l'écriture androgyne du texte *L'enfant de sable* dans son ensemble où le père qui veut à tout prix un héritier mâle fait un rêve: qui lui annonce la réalisation de son vœu le plus cher:

(Le père) fit un rêve : tout était à sa place dans la maison, il était couché et la mort lui rendit visite. Elle avait le visage gracieux d'un adolescent. Elle se pencha et lui donna un baiser sur le front. L'adolescent était d'une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt, celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt, celui d'une jeune femme légère et évanescence. Il ne savait plus qui l'embrassait, mais avait pour seule certitude que la mort se penchait sur lui malgré le déguisement de la jeunesse et de la vie qu'elle affichait. (20)

Ce passage est la métaphore du prélude de la naissance d'Ahmed-Zahra, englobant la métaphore de la mort. L'expression de l'ambivalence et de l'ambiguïté est renforcée par les couples dialectiques dans la citation précédente: apparaître/évanescence, homme/fille, mort/jeunesse, mort/vie. L'intérêt de cette citation réside dans le fait que le personnage mi homme-mi femme est absent comme tel du passage et que malgré tout, on retrouve les caractéristiques formelles et thématiques, voire archétypales de l'androgynie dans le récit. Pour pouvoir penser une telle androgynie, il faut prendre en compte les éléments du passage du rêve.

Il s'agit d'un rêve du père qui manifeste à la fois son désir d'avoir un garçon et ainsi de défier la mort et un espace magique où il lui est révélé le genre auquel appartiendra l'enfant à venir. La mort est personnifiée et dans son geste de baiser le front, l'image maternelle se manifeste. Dans son rapport au père, la mort semble témoigner d'un fantasme oedipien. C'est ici que l'androgynie, la duplicité se mettent en place où la mort et l'adolescent ne font qu'un, « elle » se greffant en un « lui ». Le dédoublement du visage annonce de manière programmatique la quête du sujet androgyne que sont Ahmed-Zahra et son parcours dans le récit. L'image du fusionnel réunit des oppositions comme le passé et le futur, la mort et l'immortalité, la maternité qui donne la mort « le baiser de la mort » et la paternité qui décidera le sexe de l'enfant. Le subterfuge est dévoilé par la réalisation

oraculaire alisation oraculaire dans *L'enfant de sable* « Hadj Ahmed va avoir un garçon» (24).

La métaphore spatiale devient un moyen pour exprimer la démarche intérieure. La démarche extérieure du personnage, tout ce qui lui arrive, devient le résultat, l'image et le reflet de la démarche intérieure. S'il y a discontinuité dans l'itinéraire, il y a continuité et jonction entre intérieur et extérieur car l'extérieur est reflet de l'intérieur. Dans *Le réel et son double*, Clément Rosset explique que le réel et son double fait disparaître les différences où la notion du double exprime un aporisme: « être à la fois elle-même et l'autre qu'elle double » (18). Cette citation fait ainsi référence à l'image de l'androgynisme utopique dans *Le banquet de Platon* (Platon 53-55).

Le caractère hybride de l'écriture par l'imbrication des langues et par le choix de certaines figures rhétoriques dans une recherche de l'esthétique. L'auteur s'oppose au roman traditionnel en remettant en cause, comme le dit Abdelkebir Khatibi les critiques déjà existantes et permettent à l'élaboration d'une nouvelle critique dans une esthétique de la transgression. Nous retrouvons l'idée du rêve éveillé dans *La voyageuse interdite* de Nina Bouraoui dans la quatrième et dernière partie du roman (aucune des parties n'a de titre).

Fikria prétend renaître et suite à sa mort elle accède au deuxième volet de son expérience initiatique : sa renaissance. La protagoniste revient sur les derniers moments avant « qu'une camionnette » ne viennent la chercher. Celle-ci débute par la vision d'une clairière et d'une Nature qui regorge de lumière, de soleil, d'odeurs suggestives ; une véritable « ronde végétale » (112) se dessinant comme un « hymne à la vie » (112) la

berce « J'étais derrière une clairière brûlée par le soleil du mois d'août dont les bords sont cendre et alpha, levés vers le ciel, les épis secs picotent mes mollets, la sécheresse [...] Mousses, fourmis affectueuses, vers rosés, plantes grasses » (112). Cette citation montre l'effervescence naturelle et végétale qui rejoint ce commencement primordial où l'univers a vu le jour pour la première fois et implique, selon Eliade, un rêve d'une autre vie (25). Fikria redoute son avenir: c'est pourquoi sa rêverie végétale finit en cauchemar. Elle comprend que l'absence d'issue heureuse à son enfer quotidien l'oblige à se soumettre à la fatalité de son destin. Elle demeure prisonnière des rets de la monstruosité familiale et sociale et de la tyrannie de la tradition arabo-islamique. Tout effort pour y échapper est vain, d'où cette image ultime de l'héroïne, abattue, vaincue: « Plaquée contre le sol, je ne pouvais pas bouger, une toile épaisse recouvrait ma peau, l'araignée du mal me punissait (...) » (126). L'araignée que la protagoniste ne quitte pas du regard est pour elle « petit animal menaçant où convergent les forces maléfiques » (39): ce qui représente, « le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau » (37). La tentative de Fikria de régresser à la béatitude prénatale échoue, ce n'est pas le sein maternel qu'elle atteint mais une toute autre réalité : l'affirmation de l'emprise de sa génitrice sur son corps et sur son avenir: « Soudain, la terre accoucha par césarienne d'un monstre noir, fluide et odorant : une nappe de goudron jaillit sous les pieds sous les pieds des danseurs et se dressa en colcrete, dure et infranchissable » (112). Le fait que Fikria soit nue dans sa chambre (105) accentue encore la symbolique de la naissance car la nudité renvoie à un modèle intemporel. Ainsi, ce rêve s'érige, d'après la narratrice, comme un « présage ». Il marque sa destinée sans appel : son mariage arrangé par sa mère avec un vieillard, ses noces sanglantes, son corps ravagé par la violence et l'usure qui se

transforme en un « corps noir au ventre béant» (114). Cet épisode prémonitoire signale la victoire des forces aliénantes de la monstrosité familiale et la capitulation de Fikria.

Un autre rêve qui nous interpelle est celui qui fait écho au voyage d'île en île dans *Cocos-de-mer*. Pagli songe d'une île irréaliste « Agalega » (72) où elle vivrait avec son amant Zil jusqu'à la fin de sa vie des moments heureux :

Agalega, îles de brises et de corail, de rochers et d'écume. Lavées par les rythmes de l'océan. Par la grâce et la brûlure de leurs soleils. Îles de ma dernière heure, de ma dernière vie.

Je garde au chaud mon rêve d'Agalega. Je ne veux pas l'abandonner. Tant que l'espoir me reste, je continuerai de le nourrir et de le grandir en moi. Et si un enfant mort-né, tant pis. Le lait qui coulera de mes seins sera pour toi. (72)

Cette partie a montré que le surnaturel et le naturel font écho aux voix féminines: ce qui nous a permis de rappeler le rôle des femmes dans les romans du corpus étudiés, mais surtout que le merveilleux et le fantastique se nourrissent d'imaginaire pour exister et vivre. Parallèlement à ce passage, l'auteur embrouille le lecteur. Dans le chapitre " Boue / Labu", Pagli, enfermée dans un poulailler, ne sait plus distinguer le réel de l'irréel lorsqu'elle évoque Zil:

Je ne sais plus si je t'ai rêvé et si je suis enfermée depuis des années dans cette cage, me croyant libre. Je ne sais pas si tous les gris qui m'entourent ont jamais été tachés de la couleur de ta nuit. Je ne peux plus croire. Cette pluie qui me dissout, c'est bien moi, transparente et sans substance. Ces nuages au ventre lourd et stérile. Ces orages sans qui que ce soit les entende (126).

Cette citation explique la présence du thème redondant de la figure la mort qui accentue le délire de Pagli et sa dégénérescence avant sa propre mort.

En revanche, Leïla Marouane propose tout d'abord un roman linéaire dans un récit

autobiographique où la narratrice Melle Kosra semble connaître tout du personnage dont elle parle avec des analepses (188) retour en arrière car la narratrice met l'accent sur le souvenir du traumatisme de la séquestration en Algérie. Or, nous comprenons que cette même narratrice change de pronom personnel pour s'adresser au lecteur. Le récit est jonché de scènes de rêves qui viennent rompre la linéarité du récit. C'est en France qu'elle peut prendre la parole sans intermédiaire. Les écrivaines de ce corpus sont toutes à la croisée des langues, et des représentations esthétiques. Elles tentent de combler des manques et l'imaginaire vient combler le malaise existentiel.

CONCLUSION

À travers quelques exemples de textes appartenant au Maghreb et à l'Océan Indien, nous avons analysé le lien entre la folie, la crise identitaire des protagonistes femmes. Ensuite, nous avons tenté de montrer que la folie, dans notre corpus, s'inscrivait dans une démarche postcoloniale parce cette dernière s'intéresse à la subalternité de la femme, doublement colonisée de part l'héritage coloniale et soumise au patriarcat. La définition des identités postcoloniales est encore très présente au Maghreb et à l'Île Maurice où la question identitaire ne peut se séparer de la réalité socioculturelle. La problématique de la libération féminine est au cœur d'une lutte plus globale.

La première partie de cette recherche a voulu présenter le contexte politique et historique, au Maroc, en Algérie et à l'Île Maurice, et l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivaines. Longtemps les études littéraires se sont intéressées aux romans antillais, aux Caraïbes, à la créolisation pour finalement se rendre compte qu'il existe une autre littérature insulaire, à savoir les îles de l'Océan Indien. Les romans de notre choix donnent place à une littérature de la dénonciation où la fiction et la réalité se confondent.

Nous avons débuté ce travail avec le triptyque: révolte, violence, pouvoir. A l'issue de cette recherche, nous nous sommes rendu compte plus que jamais qu'ils sont intrinsèquement liés. Les romans du corpus choisis sont marqués par la violence du discours fictionnel présenté par le choix de la représentation des figures féminines, des mots, de la syntaxe... mais aussi par la symbolique du corps, à la fois un sujet d'écriture et un objet sur lequel on écrit.

Certaines formes de délire peuvent être ainsi considérées par l'entourage comme des phénomènes d'origine surnaturelle, ou superstitieuse telle la possession par les esprits, bons ou mauvais. De la folie découle la violence dans des textes qui montrent qu'il faut se battre contre toute sorte d'aliénation même s'il est difficile de lutter contre toute forme de domination. Ces signes de colère ouvrent le débat sur la question de l'identité, des identités dans un contexte de mondialisation.

Les narratrices ne veulent pas prendre la place de l'homme mais ont pour nouvel objectif d'être un agent de changement et de rupture à part entière dans la parité et le pardon. C'est là que la mémoire individuelle et collective prend place. La problématique dans le récit prend sa source de la réalité des sociétés patriarcales.

Le deuxième chapitre de notre travail a dégagé une pluralité de personnages en mal existentiel et atteintes de blessures qui remontent à une période lointaine de leur vie. Il s'ensuit une crise de folie sociale. Ce chapitre s'est intéressé à la critique sociale à travers la représentation du corps, l'identité imprégnée de morale religieuse, le thème de la mort et de l'enfermement. La fonction sociale est tout ce qui serait à l'origine de la violence, de la folie.

Dans le troisième chapitre, l'analyse de cette étude a permis de constater que l'enfermement n'est pas un frein à la quête d'une nouvelle identité puisque c'est là qu'intervient la folie. L'espace, dans les romans étudiés, suscite plusieurs réflexions en littérature: la façon dont l'espace est représenté et le rôle qu'il joue dans la compréhension du texte. C'est ainsi qu'il est un actant déterminant dans l'histoire racontée. La sexualité,

l'amour, la recherche du désir sont le signe de la sensualité et les questions taboues sont renversées par une audace langagière qui renonce à l'interdit pour s'ouvrir à l'espace de liberté, de soi et de l'autre. Les personnages ont tantôt montré de l'agressivité, tantôt de la soumission avec toutefois une petite lueur de révolte. Nous avons constaté que la folie est un thème essentiel et nécessaire puisque redondant dans les romans principalement écrits par des femmes pour mieux exprimer le mal de la société postcoloniale: la folie s'inscrivant dans une démarche d'engagement mais qui varie d'une auteure à l'autre. Le troisième chapitre a essayé de répondre à la question suivante: en quoi la folie est une stratégie d'évasion et de libération pour les protagonistes féminins incarcérées? Pour survivre, les personnages femmes se cherchent pour trouver leur moi intérieur. Les protagonistes défient respectivement tous les interdits: le patriarcat, ses tabous, la sexualité, la religion. Ce chapitre a montré comment les protagonistes s'insurgent refusant toute condition subalterne et toute soumission à l'ordre patriarcal. Elles incarnent l'image de la femme libre et prennent le récit en charge. C'est pour défier tous ces aspects de violence que ces femmes de plume donnent voix à ces narratrices, héroïnes de romans à qui elles octroient le pouvoir de la parole et leur permettent de dénoncer l'indicible. Le voyage/errance mental et/ou géographique les libère et leur permet de prendre leurs destins en main.

Au terme de cette analyse dans le dernier chapitre, nous nous sommes attachés à relever d'autres points de recoupements sur le plan textuel. Les héroïnes s'expriment toutes même les plus faibles et toutes les voix engendrent la pluralité des voix par l'alternance du jeu des pronoms sujets qui se relaient et qui donne toute la force des textes

de notre corpus. Les nombreux monologues intérieurs s'ouvrent sur des méta-récits pour dénoncer l'injustice, leurs souffrances et s'imposer contre l'ordre dominant.

Ainsi, en dehors de l'aspect thématique commun aux écrivaines face à la condition féminine et à l'accablante réalité de la société traditionnelle, nous avons noté que l'usage de la métaphore, des images suggestives, du délire et des récits oniriques, entrent dans le cadre des techniques envisagées pour mettre en place les divers aspects de la violence. Ce processus littéraire au travers de la mémoire et des souvenirs a pour fonction de combler les manques, de faire taire les mensonges et de calmer les traumatismes. La confusion mentale du sujet féminin en proie au malaise existentiel est à l'image de la confusion identitaire qui brouille les pistes qui se reflète dans les récits respectifs avec l'emploi des répétitions et la multiplication des pronoms personnels sujets d'où émerge une nouvelle identité. C'est là que l'imaginaire trouve son importance car l'écriture libère la pensée pour aboutir à une écriture nouvelle. Notre regard s'est arrêté sur les formes textuelles privilégiées par les auteures, les modes de narrativité, les pratiques énonciatives ou discursives, les tendances thématiques, esthétiques dont la spécificité permettrait de postuler l'apparition d'une véritable écriture féminine au Maghreb et dans l'Océan Indien. Cela nous donne ainsi l'occasion de mieux re-connaître un champ nouveau en tenant compte du rapport existant entre le contexte et l'identité des créatrices de textes littéraires.

Au début de cette recherche, nous avions cru qu'il serait plus évident de classifier les différentes formes de folie du récit pensant que le choix de deux aires géographiques proposerait davantage de divergences. Au fil du temps et des relectures, ce qui nous a frappés était qu'il y avait plus de points en commun que de divergences dans l'analyse des

textes malgré les différences culturelles et géographiques. Notre intérêt s'est penché plus sur le discours subversif du texte et sur l'étude du texte. Chaque roman a sa particularité mais semble être relié par un même fil conducteur aux autres romans du corpus. Les frontières entre écrivaines n'existent pas car tous les protagonistes communiquent entre elles et partagent leur vrai combat. Notre étude n'a pas pu prendre en compte toutes les nouvelles auteures du Maghreb et de l'Île Maurice. Nous avons en revanche voulu apporter le plus de précisions possible sur les romans choisis pour mieux saisir la pertinence du choix du sujet de cette recherche. Faire une analyse comparée entre d'autres auteures du Maghreb et de l'Océan Indien est donc loin d'être achevé car les thèses qui traitent simultanément ces deux aires géographiques sont quasi inexistantes. Nous avons aussi évoqué dans notre introduction la notion d'empouvoirement, prise de pouvoir dans la construction de soi et avec l'Autre qui mériterait l'attention d'une nouvelle recherche prolongement de cette étude, qui pourrait inclure d'autres aires géographiques comme le Québec, les Antilles et l'Asie. Ces écrivaines ne veulent pas publier des romans «frontières|» car elles considèrent avant tout que leur littérature est universelle, dans la mouvance d'une littérature émergente. Au-delà de la dénonciation des différences des sexes, les écrivaines de notre corpus revendiquent la politique de marginalisation et remettent en cause l'inertie et l'hypocrisie des pouvoirs en place. Toutes les protagonistes, malgré leur combat, leur folie, leur désir de vengeance ou de changements des mœurs se retrouvent face à une injustice indestructible. La violence des textes trouve sa cause dans des contrées lointaines. Pour Françoise Lionnet dans *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, le meurtre ou le passage à l'acte n'est pas soudain mais provient après de longues années de souffrance, de solitude et des tentatives de survie

(133). Le crime perpétré par plusieurs protagonistes de notre corpus est un acte punitif pour recréer leur dignité baffouée. Françoise Lionnet parle de symptôme du crime d'un système contre la femme dans les romans qui justifie l'idée d'auto-justice des protagonistes pour assurer leur survie (106). Nous comprenons mieux la pertinence de ce travail dans l'analyse comparative entre deux régions éloignées. Les écrivaines ont en commun le même désir de l'écriture dans une progression commune. Nous avons tenté de démontrer que la révolte ne peut passer que par le thème de la folie autour duquel véhiculent ceux de la mort, de l'enfermement, la quête initiatique...et les rêves et les cauchemars servent à libérer leur inconscient d'un trop plein d'aliénation qui ne peut être extériorisée que par la violence.

En revanche, pour mieux distinguer les points convergents et divergents entre le Maroc, l'Algérie et l'Île Maurice, il serait intéressant de développer une étude détaillée des origines de ces sociétés sachant que le lien entre le Maghreb et par extension à l'Océan Indien sont les mythes qui approfondirait la compréhension de l'identité de ses peuples avec le mythe de l'entité au Maghreb et le mythe du paradis perdu de l'Île Maurice.

RÉFÉRENCES

Corpus

Agénor, Monique. *Cocos-de-mer (et autres récits de l'Océan Indien)*. Paris: Le Serpent Plumes, 2000. Print.

Appanah-Mouriquand, Nathacha. *Les Rochers de Poudre d'Or*. Paris: Gallimard, 2003. Print.

-----, *Blue Bay Palace*. Paris: Seuil, 2004. Print.

Ben Jelloun, Tahar. *L'enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985. Print.

---, *La nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987. Print.

Bouraoui, Nina. *La voyageuse interdite*. Paris: Seuil, 1991. Print.

Chafik, Nadia. *Fille du vent*. Paris: L'Harmattan, 1995. Print.

Chamoiseau, Patrick. *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Paris: Folio, 1999. Print.

Devi, Ananda. *Eves de ses décombres*. Paris: Gallimard, 2006. Print.

---, *Moi, l'interdite*. Paris: Dopper, 2000. Print.

---, *Pagli*. Paris: Gallimard, 2001. Print.

---, *Le Sari vert*. Paris: Gallimard, 2011. Print.

Humbert, Marie-Thérèse. *À l'autre bout de moi*. Paris: Stock, 1979. Print.

Le Clézio, Jean-Marie-Gustave. *Le chercheur d'or*. Paris: Folio, 1988. Print.

---, *La quarantaine*. Paris: Folio, 1997. Print.

Marouane, Leïla. *Les Châtiment des hypocrites*. Paris: Seuil, 2001. Print.

Hadj Nasser, Badia. *Le voile mis à nu*. Paris: Éditions de l'Arcantère, 1985. Print.

Ouvrages de références

Adorno, Théodor. *Théorie esthétique*. Paris: Edition Klinksieck, 1989. Print.

- Aït Sabbah, Fatna. *La femme musulmane dans son inconscient*. Paris: Albin Michel, Collection « Espaces Libres », 2010. Print.
- Andezian, Sossie. *Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine*. Paris: CNRS Éditions, 2001. Print.
- Anozie, Sunday. *Sociologie de la littérature africaine*. Paris: Edition Aubier, 1970. Print.
- Anzieu, Annie. *La femme sans qualité*. Paris: Dunod, 1989. Print.
- Appanah, Nathacha. *La noce d'Anna*. Paris: Gallimard, « Continents noirs », 2005. Print.
- . *Le dernier frère*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2007. Print.
- Arnold, Markus. "Écritures de violence et d'interculturalité: enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise" (Tome I et II). Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2012. Web. Consulté le 17 juin 2016.
- Ashcroft Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1961. Print.
- . *L'eau et les rêves: Essai sur l'imaginaire de la matière*. Paris: Cortis, 1973. Print.
- Balghadi, Farouk. "Réalisme et esthétique fictionnelle dans la littérature maghrébine et négro-africaine." Thèse de Doctorat, Université de Nice Sophia-Antipolis. 1998. Print.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972. Print.
- . *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. Print.
- . *S/Z*. Paris: Seuil, 1975. Print.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. 2 Vols. Paris: Gallimard, 1976. Print.
- Bechter, Beate, and Birgit Metz-Baumgartner. *Subversion du réel: Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2002. Print.
- Ben Haddou, Halima. *Aïcha, la rebelle*. Paris: L'harmattan, 1982. Print.
- . *L'orgueil du père*. Paris: L'Harmattan, 2010. Print.
- Beniamino, Michel. *La francophonie littéraire: essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan, 1999. Print.
- Ben Jelloun, Tahar. *Moha le fou, Moha le sage*. Paris: Seuil, 1978. Print.

---. *Harrouda*. Paris: Denoël, 1973. Print.

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri. *Paul et Virginie*. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1919 (1788). Print.

Benzakour-Chami, Anissa. *Images de femmes-Regards d'hommes*. Casablanca: Wallada, 1987. Print.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London; New York: Routledge, 1990. Print.

---. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 2008. Print.

Bonn, Charles. *Le roman algérien de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1985. Print.

---. *La littérature algérienne et ses lectures*. Ottawa: Naaman, 1974. Print.

---. *Problématiques spatiales du roman algérien*. Alger: Entreprise Nationale du Livre, 1986. Print.

Boudjedra, Rachid. *La répudiation*. Paris: Denoël, 1969. Print.

---. *L'insolation*. Paris: Denoël, 1972. Print.

Bouhdiba, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*. Paris: PUF, 1975. Print.

---. *À la recherche des normes perdues*. Tunis: Maison Tunisienne de l'Édition, 1973. Print.

Bouraoui, Nina. *Poing mort*. Paris: Gallimard, 1992. Print.

Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Fayard, 1982. Print.

---. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998. Print.

Bourget, Carine. *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Karthala, 2003. Print.

Boussejra, Houria. *Les impunis ou les obsessions interdites*. Rabat: Marsam, 2004. Print.

---. *Le corps dérobé*. Casablanca: Afrique Orient, 1999. Print.

---. *Femmes inachevées*. Casablanca: Afrique Orient, 1999. Print.

Bragard, Véronique et Srilata Ravi. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris: L'Harmattan, 2011. Print.

Bragard, Véronique. *Transoceanic Dialogues. Coolitude an Caribbean and Indian Ocean*

Literature. Brussels: P.I.E Peter Lang, 2008. Print.

Brahimi, Denise. *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde Arabe et aux Antilles*. Paris: Tierce, 1991. Print.

Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris: Rocher, 2002. Print.

Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. Print.

Calmes, Alain. *Le roman colonial en Algérie avant 1914*. Paris: L'Harmattan, 1984. Print.

Campbell, Joseph. *Puissance du Mythe*. Paris: Oxus, 2009. Print.

Carpooran, Arnaud. *Île Maurice: des langues et des lois*. Paris: L'Harmattan, coll. "Langues et Développement", 2003. Print.

Cazenave, Odile. *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan, 1996. Print.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme. Suivi du Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine, 2004 (1955). Print.

Chamoiseau, Patrick, Raphaël Confiant, et Jean Bernabé. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989. Print.

Chebel, Malek. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris: PUF, 1984. Print.

Chikhi, Beïda. *Les romans d'Assia Djebar*. Alger: OPU, 1990. Print.

Choukri, Mohamed. *Le pain nu*. Paris: Seuil, 1997. Print.

Chraïbi, Driss. *Le passé simple*. Paris: Denoël, 1954. Print.

Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djebar, écrire, transgresser, résister*. Paris: L'Harmattan, 1997. Print.

Dehon, Claire L. *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 2002. Print.

Dejeux, Jean. *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française. 1945-1977*. Alger : SNED, 1981. Print.

---. *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Paris: Karthala, 1984. Print.

---. *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1986. Print.

---. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994. Print.

Dejeux, Jean, Lahcen Benchama, et Robert, Jouanny. *L'œuvre de Driss Chraïbi*. Paris: L'Harmattan, 1995. Print.

Devi, Ananda. *Le voile de Draupadi*. Paris: L'Harmattan, 1993. Print.

---. *Soupir*. Paris: Gallimard, « Continents noirs », 2002. Print.

---. *Joséphine le fou*. Paris: Gallimard, « Continents noirs », 2003. Print.

---. *Eve de ses décombres*. Paris: Gallimard, 2006. Print.

---. *Indian Tango*. Paris: Gallimard, 2007. Print.

Djaout, Tahar. *Écrivains Francophones du Maghreb*. Paris: Seghers-Laffont, 1985. Print.

Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel, 1999. Print.

---. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel, 2002. Print.

---. *Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1996. Print.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1981. Print.

Durand, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris: PUF, 1963. Print.

---. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1998. Print.

---. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1967. Print.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. Print.

El Khayat Bennai, Ghita. *Le monde arabe au féminin*. Paris: L'Harmattan, 1985. Print.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1971. Print.

---. *Les Damnés de la terre*. Paris: François Maspéro, 1961. Print.

Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978. Print.

Ferguson, Charles A. *Language Structure and Language Use: Essays*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1971. Print.

Fisher, Dominique. *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*. Paris: L'Harmattan, 2007. Print.

Fishman, Joshua A. *Sociolinguistique*. Paris: Nathan, 1971. Print.

Foucault, Michel. *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, 1961. Print.

---. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Print.

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1980. Print.

Gafaïti, Hafid. *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion: autobiographie et histoire*. Paris: L'Harmattan, 1999. Print.

---. *Les femmes dans le roman algérien*. Paris: L'Harmattan, 1996. Print.

---. *La diasporisation de la littérature postcoloniale, Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Paris: L'Harmattan, 2005. Print.

Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala, 1997. Print.

Genette, Gérard. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972. Print.

---. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. Print.

---. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. Print.

Gallimore, Rangira-Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, Le Renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997. Print.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *The Mad Woman in The Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979. Print.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset et Fasquelle, coll. « Hachette Littératures », 1972. Print.

Glissant, Édouard. *Poétique de la relation (Poétique III)*. Paris: Gallimard, 1990. Print.

---. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996. Print.

---. *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*. Paris: Gallimard, 1997. Print.

Gontard, Marc. *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981. Print.

---. *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993. Print.

Granel, Nicholas Martin. *Le Réalisme merveilleux*. Paris: L'Harmattan, 1998. Print.

Hadj-Moussa, Ratiba. *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Paris: Publisud, 1994. Print.

Helm, Yolande Aline. *Malika Mokeddem: envers et contre tout*. Paris: L'Harmattan, 1995. Print.

Hermann, Jules. *Les Révélation du Grand Océan*. Paris: Broché, 2016 (1927). Print.

Héritier, Françoise. *Masculin-féminin I: La pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996. Print.

---. *Masculin-féminin. II: Dissoudre la hiérarchie*. Paris: Odile Jacob, 2002. Print.

---. *De la violence, Tome I et Tome II*. Paris: Odile Jacob, 2005. Print.

Houari, Leïla. *Zeida de nulle part*. Paris: L'Harmattan, 1985. Print.

Huughe, Laurence. *Ecrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris: Publisud, 2001. Print.

Issur, Kumari R., and Vinesh Y. Hookoomsing. *L'océan indien dans les littératures francophones*. Paris: Karthala, 2001. Print.

Jean-François, Bruno Emmanuel. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Amsterdam/New York: Chiasma 32 Rodopi, 2013. Print.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London and New York: Routledge, 2003 (1981). Print.

Joubert, Jean-Louis. *Littératures francophones du monde arabe*. Paris: Nathan, 1994. Print.

---. éd. *Littératures de l'Océan Indien: histoire littéraire de la francophonie*. Vanves: EDICEF, 1991. Print.

Jung, Carl Gustave. *Dialectique du moi et de l'inconscience*. Paris: Gallimard, 1964. Print.

Khatibi, Abdelkebir. *Le roman maghrébin*. Rabat: Société Marocaine des Editions Réunies, 1979. Print.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980. Print.

---. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais », 1988. Print.

---. *La haine et le pardon*. Paris: Fayard, 2005. Print.

Lacoste Dujardin, Camille. *Des mères contre des femmes: Maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris: La Découverte, 1985. Print.

Lamrabet, Asma. *Femmes, Islam, Occident. Chemin vers l'universel*. Casablanca: La Croisée des chemins, 2011. Print.

Landowski, Eric. *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique*. Vol 2. Paris: PUF, 1997. Print.

Laroui, Abdallah. *L'idéologie arabe contemporaine*. Paris: Maspéro, 1967. Print.

Le Vern, Hélène Jacquemin. *Le sang des femmes*. Paris: In Press, 2002. Print.

Lionnet, Françoise. *Autobiographical voices. Race, Gender, Self-portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Print.

---. *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*. Ithaca: Cornell University Press, 1995. Print.

---. *Écritures féminines et dialogues critiques: Subjectivité, genre et ironie. Writing Women and Critical Dialogues: Subjectivity, Gender and Irony*. La Pelouse: L'Atelier d'écriture, Collection « Essais et critiques Littéraires » 2012. Print.

---. *Le su et l'incertain. Cosmopolitiques créoles de l'Océan Indien*. Paris: Kindle, 2014. Print.

---. *Décalages et interlocutions critiques chez Marie-Thérèse Humbert, Nathacha Appanah et Ananda Devi*. Maurice: l'Atelier d'écriture, 2012. Print.

Madelain, Jacques. *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris: Sindbad, 1983. Print.

Mallem, Leïla. "La folie féminine et ses représentations romanesques dans quelques œuvres algériennes et libanaise *Le Sommeil d'Eve* (M. Dib), *La Pluie* (R. Boudjedra), *Les*

jardins de Cristal (N. Ghalem), *La Voyeuse interdite* (N. Bouraoui), *Histoire de Zahra* (H. El Cheikh) ", Thèse de doctorat, Université Paris-XIII, 1999. Print.

Man, Michel. "La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans *Le Baobab fou* et *La folie et la mort* de Ken Bugul." Thèse de doctorat, University of Missouri-Colombia, 2007. Web. Consulté le 6 octobre 2017.

Marouane, Leïla. *La jeune fille et la mère*. Paris: Seuil, 2005. Print.

---. *La fille de Casbah*. Paris: Julliard, 1996. Print.

---. *Ravisseur*. Paris: Julliard, 1998. Print.

---. *Les criquelins: Suivi de Le sourire de la Joconde*. Paris: Fayard 2004. Print.

---. *La jeune fille et la mère*. Paris: Seuil, 2005. Print.

Masson, Denise. *Le Coran*. Traduit de l'arabe au français par Denise Masson. Paris: Gallimard, 1967. Print.

Matbout, Fadela. "L'univers romanesque de Tchicaya Utam'si et de Tahar Ben Jelloun : étude de deux imaginaires contrastifs et complémentaires". Thèse de doctorat, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1998. Print.

Meddeb, Abdelwahab. *Le palimpseste du bilinguisme*. Paris: Denoël, 1985. Print.

---. *Ecrivains francophones du Maghreb*. Paris: Seghers, 1985. Print.

Memmi, Albert. *Portrait du Colonisé: Précédé Du Portrait du Colonisateur*. Paris: Jean- Jacques Pauvert, 1966. Print.

---. *Decolonization and the Decolonized*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Print

Mernissi, Fatima. *Rêves de femmes: Une enfance au harem*. Paris : Albin Michel, 2000. Print.

---. *Le harem politique, Le Prophète et les femmes*. Paris: Albin Michel, 1987. Print.

---. *Sexe, idéologie, Islam*. Paris: Tierce, 1983. Print.

Mimouni, Rachid. *Tombéza*. Paris: Stock, 1989. Print.

Mokeddem, Malika. *L'interdite*. Paris: Grasset, 1993. Print.

Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999. Print.

---. *Les études littéraires francophones: État des lieux*. Lille: Presses de l'Université de Lille 3, « coll. UL3, Travaux & Recherche », 2003. Print.

Mouralis, Bernard. *Littératures africaines et Antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique*

et de l'Occident. Paris: Honoré Champion, 2011. Print.

M'Rabet, Fadéla. *L'Algérie des illusions. La révolution confisquée*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1972. Print.

---. *Une femme d'ici et d'ailleurs, essai autobiographique*. Paris: Éditions de l'Aube, 2005. Print.

Mead, Margaret. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Claudia Ancelot et Henriette Étienne. *L'un et l'autre sexe*. Paris: Gallimard, 1988 (1948). Print.

Ngandu, Nkashama Pius. *Écriture et discours littéraires: Études sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan, 1989. Print.

Nisbet, Anne-Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980. Représentations et fonctions*. Sherbrooke: Naaman, 1982. Print.

Orlando, Valérie. *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls: Seeking Subjecthood Through Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean*. Landham, MD: Lexington, 2002. Print.

---. *Nomadic Voices of Exile. Feminine Identity in the Francophone Literature of the Maghreb*. Athens: Ohio University Press, 1999. Print.

Patel, Shenaz. *Le portrait Chamarel*. Saint Denis de La Réunion: Éditions Grand Océan, 2002 (2001). Print.

---. *Sensitive*. Paris: Éditions de l'Olivier. 2003. Print.

---. *Le silence des Chagos*. Paris : Éditions de l'Olivier. B2005. Print.

Platon. *Le Banquet ou de l'amour*. Traduction de Victor Cousin. Paris: Styvpress, 2012. Print.

Prosper, Jean-Georges. *Histoire de la Littérature Mauricienne de Langue Française*. Rose Hill (Maurice): Éditions de l'océan Indien, 1994 [1978]. Print.

Psichiari, Jean. *Un pays qui ne veut pas sa langue*. Paris: Mercure de France, 1928. Print.

Rakotoson, Michèle. *Dadabé*. Paris: Karthala, 1984. Print.

---. *Le Bain des reliques*. Paris: Karthala, 1988. Print.

Ravi, Srilata. *Rainbow Colours. Literary Ethno-Topographies of Mauritius*. Plymouth, MA: Lexington, 2007. Print.

Ricoeur, Paul. *Soi-même, comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. Print.

---. *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris: Seuil, coll. « Points essais », 1985. Print.

---. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, coll. « Points essais », 2000. Print.

Robillard (De), Didier. *Contribution à un inventaire des particularités lexicales du français de l'île Maurice*. Vanves: EDICEF-AUPEL, 1993. Print.

Robin, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire du texte, 1993. Print.

---. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003. Print.

Rosset, Clément. *Le réel et son double*. Paris: Gallimard, 1976. Print.

Rosolato, Guy. *Le sacrifice*. Paris: PUF, 1997. Print.

Said, Edward. *Réflexions sur l'exil*. Traduit de l'américain par Charlotte Woillez, Paris: Actes Sud, 2008. Print.

---. *Orientalism*. New York: Vintage, 2003 (1979). Print.

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1976. Print.

Séfrioui, Ahmed. *La boîte à merveilles*. Paris: Seuil, 1954. Print.

Segarra, Marta. *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris: Lettres du Sud, Kathala, 2010. Print.

Senghor, Léopold. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris: PUF, 2015 (1948). Print.

---. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris: Seuil, 1977. Print.

Sibony, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris: Seuil, «Points/Essais », 1991. Print.

Schneider, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1985. Print.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Taylor & Francis, 1987. Print.

---. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*.

Cambridge MA and London: Harvard University Press, 1999. Print.

---. *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke: Macmillan, 1988. Print.

Tcheuyap, Alexie. *Esthétique et folie dans l'oeuvre Romanesque de Pius Ngandu Nkashama*. Paris: Harmattan, 1998. Print

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Print.

---. *Mikhaïl Bakhtine: Le Principe Dialogique*. Paris: Seuil, 1981. Print.

Torabully, Khal. *Le livre du départ, 3ème volet, Cale d'étoiles Coolitude*. Saint-Marie, La Réunion: Azalées, 1992. Print.

Toussaint, Auguste. *Histoire de l'Île Maurice*. « Que sais-je? ». Paris: PUF, 1974. Print.

Tyagi, Ritu. *Ananda Devi: Feminism, Narration and Polyphony*. Amsterdam/New York: Chiasma 32 Rodopi, 2013. Print.

Wallot, Hubert. *Entre la compassion et l'oubli : la danse autour du fou. Survol de l'histoire organisationnelle de la prise en charge de la folie au Québec depuis les origines à nos jours. Tome I : la chorégraphie globale* (préface de Camille Laurin). Beauport, Canada: MNH, 1998. Print.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth, 1929. Print.

Ziethen, Antje. *Géo/Graphies postcoloniales: la poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais*. Wissenschaftlicher Verlag Trier: Tier, 2013. Print.

Articles

Agnihotri, Jeeveeta-Soobarah. "Folie des sens et folie des langues: Le Plurilinguisme, stratégie d'écriture dans Pagli d'Ananda Devi." *Nouvelles Études Francophones* 23, 1 (printemps 2008): 175-183. Print.

Arnold, Markus. "Contre-violence et corporalité chez des écrivaines mauriciennes anglophones et francophones contemporaines" In Bragard Véronique et Srilata Ravi, eds. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris: L'Harmattan, 2011, 217-238. Print.

Baggioni, Daniel, et Didier de Robillard. "Île Maurice: Une francophonie paradoxale." *Journal of Pidgin and Creole Languages* Vol 9: 2 (1994): 362-366. Print.

Ben Jelloun, Tahar. " Ce qui est reconnu dans le clan, la communauté." *Jeune Afrique*

Plus 7 (mai 1983): 65-67. Print.

Bonn, Charles. "Le roman maghrébin et son espace intertextuel." *Présence Francophone* 26 (1985): 25-33. Print.

Bozzetto, Roger. "Littérature, émerveillements et critique littéraire." In Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie, Jean-Claude Marimoutou, Carpanin, et Bernard Terramorsi. éds. *Démons et merveilles. Le surnaturel dans l'Océan Indien*. Saint-Denis: Université de La Réunion (2005): 25-39. Print.

Bragard, Véronique. "Cris des femmes maudites, brûlures du silence: la symbolique des éléments fondamentaux dans l'œuvre d'Ananda Devi." *Notre Librairie* 142 (octobre-décembre 2000): 66-73. Print.

Chevrier, Jacques. "Calixthe Beyala : quand la littérature africaine féminine devient féministe." *Notre Librairie* 146 (octobre-décembre 2001): 24. Print.

Chraïbi, Driss. "Je suis d'une génération perdue." *Lamalif* 2 (15 avril 1966) : 41- 43. Print.

Cixous, Hélène. "Castration and Decapitation" *Signs: Journal of Woman in Culture and Society*, 7, 1 (automne 1981): 41-55. Print.

Devi, Ananda. "La littérature mauricienne de langue française." Entretien réalisé par Alessandro Corio. *Francoфонia* 48 (printemps 2005): 145-167. Print.

Gagnon, Madeleine. Numéro spécial. "Mon corps dans l'écriture." In Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon, et Pierre Halen. Éds. "Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone." *Études Françaises*, 37, 2 (hiver 2001): 13-31. Print.

Hamers, Josiane F., et Michel Blanc. " Bilingualité et bilinguisme". *Language Problems and Planning* 10, 1(1986): 75-80. Print.

Issur, Kumari R. "Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi." In *Les Représentations de la déviance*. éd. Corinne Duboin. Paris: L'Harmattan (Cahiers CRLH 13), 2005: 203-208. Print.

Jibril, Mohamed. "Les écrivains marocains: Le verbe et la parole." *Lamalif* 91 (octobre 1977): 20-25. Print.

Khatibi, Abdelkebir. "Le Maghreb comme horizon de pensées." *Les Temps Modernes* 375 bis (octobre 1977): 8-15. Print.

---."Poétiques croisées du Maghreb." *Revue Itinéraires et contacts de cultures* 14 (printemps 1991): 30-37. Print.

Laroche, Maximilien. "Violence et langage dans les littératures d'Haïti et des Antilles françaises." *Présence Francophone* 111 (1978-79): 16-19. Print.

Lionnet, Françoise. "Créolité" in the Indian Ocean: Two Models of Cultural diversity, *Yale French Studies* 82, 2 (1993): 101-112. Print.

Lohka, Eileen. "De la terre à la terre, du berceau à la tombe: L'Île d'Ananda Devi. " *Nouvelles Études Francophones* 23, 1 (printemps 2008): 155-162. Print.

Marouane, Leïla. "L'écriture au bout du désir." Entretien réalisé par Ahmed Cheniki. *Le quotidien d'Oran* 18 novembre 2001: 12-17. Print.

Naciri, Rabéa. "Le mouvement des femmes au Maroc." *Nouvelles Questions Féministes: Revue Interdisciplinaire Francophone* 2, 33 (2014): 151-165. Print.

Pinçonat, Crystel. "La Langue de l'autre dans le roman beur. " *The French Review* 76, 5 (April, 2003): 941-951. Print.

Raharimanana, Jean-Luc. "Moi l'interdite." *Notre Librairie* 142 (octobre-décembre 2000): 74-75. Print.

Ramharai, Vicram. "Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head." *Callaloo* 16,1 (Winter 1993): 132-152. Print.

---. "La littérature créole depuis l'indépendance." *Notre Librairie* 114 (juillet-septembre. 1993): 56-62. Print.

---. "Ananda Devi. "Repenser l'identité de la femme mauricienne." *Notre Librairie* 146 (2001): 105-107. Print.

Tenkoul, Abderrahman. "Poétiques croisées du Maghreb." *Revue Itinéraires et Contacts de Cultures* 14 (printemps 1991): 30-37. Print.

---. "Mythe de l'androgynie et textes maghrébins." *Revue Itinéraire et Contacts de Cultures* 10 (printemps 1990): 56-59. Print.

Torabully, Khal. "Esclaves et coolies: pour un rapprochement des mémoires." *Africultures* 67, 2. Numéro spécial: "Esclavage: enjeux d'hier à aujourd'hui" (2006): 101-109. Print.

Sources internet

Appanah-Mouriquand, Nathacha. "Les Rochers de Poudre d'Or." Entretien, novembre 2003. <<http://www.indereunion.net/actu/NMA/intervnam.htm>> 30 mai 2017.
Consulté le 5 décembre 2015.

Benoît, Denis. "Du fantastique réel au réalisme magique." *Textyles* [En ligne] 21 | 2002.
<<http://textyles>> 15 août 2005. Consulté le 19 juin 2017.

Bruno, Jean-François. "L'écriture de la déportation chez les écrivaines mauriciennes contemporaines: entre mémoire de la violence et violence de la mémoire." (co-authored with Evelyn Kee Mew). *Les Cahiers du GRELCEF* 3 (2012): 103-21.
<http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_03_numero.htm>. Consulté le 19 mars 2016.

Calvet, Jean-Louis. "La guerre des langues et les politiques linguistiques, Hachette littératures.", collection Pluriel, 1999; Sauzet, Patrick. *La diglossie : conflit ou tabou*, texte disponible sur Internet : <<http://www.leconflit.com/article-27053652.html>> Consulté le 22 mars 2017.

Lien vers le Centre international Maroc: La perspective de genre dans le processus de Justice transitionnelle.
<http://www.foundationforfuture.org/en/Portals/0/PDFs/Maroc%20long_report_A4-FR-web.pdf> Consulté le 6 avril 2014.

Devi, Ananda. Entretien dirigé par Olivier Barrot pour son livre "Le Sari vert". "Je suis un homme et je suis en voie de disparition" 25 septembre 2005.
<<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/le-sari-vert-d-ananda-devi-15439>Olivier Barrot. A.D>. Consulté le 28 mai 2015.

Djebar, Assia. "La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue"(19). Citée par Kathryn Melic "L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire : Assia Djebar ou le blanc de l'écriture." *Mots Pluriels* 17 (Avril 2001)
<<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP.html>>

Etoke, Nathalie. *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique*. Paris: L'Harmattan, 2010. 04 Aug. 2015
<<http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/autres/l-ecriture-du-corps>>
Consulté le 11 décembre 2016.

Jean-François, Emmanuel Bruno." Jean-Luc Raharimanana ou l'expérience de la violence." in *Loxias*, 30. 08 septembre 2010
<<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6366>. > Consulté le 22 août 2017.

Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie. "Une mise en scène de la diversité linguistique : Comment la littérature mauricienne francophone se dissocie-t-elle des nouvelles normes

antillaises? " *Glottopol Revue de Sociolinguistique* (Mars 2009), 181 <www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>. Consulté le 15 janvier 2016.>. Consulté le 19 septembre 2017.

Marouane, Leïla. Entretien dirigé par Véronique Laurent. La revue mensuelle féministe belge *Axelle* Hors Série • juillet-août 2016
<<https://autricesecarlatelacie.files.wordpress.com/2016/07/axelle-hs-2016-14-15-leila-marouane.pdf>> Consulté le 6 déc 2016.

Ramharai, Vicram. "La littérature féminine à Maurice à l'époque coloniale et la violence symbolique", *Loxias* 37 (12 juin 2012)
<<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=70>> consulté le 6 septembre 2017.

Ravi, Srilata. "Le Mauricien indépendant d'information et d'opinion." 20 mai 2013
<<http://www.lemauricien.com/article/srilata-ravi-la-litterature-mauricienne>.>. Consulté le 13 septembre 2017.

Sultan, Patrick. "Ruptures et héritages; entretien avec Ananda Devi." 3 Août 2000
<<http://orees.concordia.ca>>. Consulté le 3 décembre 2015.

Vautier, Marie. " La révision postcoloniale de l'Histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo." 16, 2 (1991).
<<https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/8140/9197>>. Consulté le 23 janvier. 2016

VITA

Fouzilla holds both her Licence and Maîtrise de Lettres Modernes from the University of Nice Sophia-Antipolis, and her M.A. in Francophone Studies from the University of Louisiana at Lafayette. Fouzilla's publications include an article "Ecriture androgyne et discours subversif dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*." *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*. 1 (automne 1996): 201-210.

Fouzilla has more than twenty years of experience teaching French working with a range of students from Elementary school to adult. After 15 years teaching French as a Foreign Language with CODOFIL (Council for the Development of French In Louisiana) in Louisiana public school districts, she moved to Louisiana State University prior to joining WIS (Washington International School) as a French and Humanities teacher.