

HÉLÈNE BARTHELMEBS

Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes (EA 4363)

Université de Haute-Alsace

## Femmes et francophones Pour un dépassement des marginalités dans les constructions genrées\*

ABSTRACT: Women and French-speaking Writers. Move Beyond Marginalities in Gendered Constructions

Writing, for female authors, and above all for French-speaking writers, is a transgressive act. The double marginalization provided by these peripheral statuses, when compared to the emblematic figure of the “French writer”, leads to the question of the construction of “decentered” identities. By focusing exclusively on works from (the) Francophone literature (those by Assia Djebar, Anne Hébert and Alice Rivaz), this study of feminine identities and women’s literary constructions analyzes parallel themes inherent to literary female characters: they are simultaneously the reflection of social realities and an ideological deconstruction. The paper also examines linguistic and stylistic features involved in the delineation of feminine writing. French-speaking works generally propose the destruction of frozen identities, reflecting the phenomena more or less marked by transculturation, (such as the deconstruction of literary genres, and the subversion of the cultural heritage of the “dominant”). There are numerous similarities between the situation of the colonized and of women, namely, the stereotypes that transform them into a subculture in which they are seen as objects rather than subjects.

KEY WORDS: Gender Studies, francophone literatures, woman’s writing, 20<sup>th</sup> century literature, norm, transgression.

À partir de 1949, avec la publication du célèbre *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, ont été amorcés de grands changements tant au niveau de la conception sociale et philosophique des femmes qu’à celui de la présence d’auteures<sup>1</sup> sur la

---

\* Je tiens à remercier très chaleureusement Marjolaine Raguin pour nos discussions, riches et agréables, qui ont permis de faire avancer mes réflexions sur ce vaste sujet.

<sup>1</sup> Nous souhaitons préciser ici que, si la féminisation française des noms de métiers, accrédite le mot *auteure* au féminin, il reste très courant d’entendre « auteur-femme » pour les

scène littéraire. Les différents courants qui ont émergé, en particulier lors de la *seconde vague* des années 1970, ont alors proposé de nouvelles pistes de réflexion concernant la condition féminine, notamment en regard de la conceptualisation de l'identité et de l'écriture au féminin ; la littérature représentant, selon les termes de Michel Pierssens, « le ferment d'une crise permanente des savoirs qu'elle mobilise souvent à son insu » (PIERSSENS 13). Ce phénomène apparaît d'autant plus prégnant que la langue française, telle qu'elle existe hors des frontières de la Métropole, se voit investie de manière particulière dans la francophonie et y fait l'objet d'une grande réflexivité : la langue française, qu'elle soit maternelle ou seconde, n'y existe pas en tant que langue unique, perçue comme « naturelle », car aucune confrontation linguistique ne vient ébranler les constructions genrées et sociales véhiculées par la langue elle-même. À cet égard, l'écriture féminine apparaît tout à fait emblématique : si elle a été très longtemps marginale, de la main d'illustres mais peu nombreuses femmes issues de milieux aisés, la littérature de femmes a toujours existé et tend à se développer sur la scène internationale. Néanmoins se pose encore la question de la validité et de la reconnaissance de ces écrits. Dans la quête d'une reconnaissance et d'une identité propre, il s'agit d'envisager les écrits féminins comme une littérature à part entière et non comme une « littérature secondaire », subordonnée aux canons patriarcaux, pour parvenir à une expression au féminin qui soit propre à traduire et à mettre en mots le *Féminin*.

Nous appuyant sur les travaux de Luce Irigaray, d'Hélène Cixous ou encore de Nancy Chodorow, nous nous livrerons à l'étude de la construction du *Féminin* dans les romans d'Assia Djebar, d'Alice Rivaz et d'Anne Hébert (BARTHELMEBS). En s'attachant exclusivement à des œuvres issues de la littérature francophone, notre étude des identités et des constructions littéraires du *Féminin* tend à analyser parallèlement les thèmes littéraires inhérents aux personnages-femmes, se faisant simultanément le reflet de réalités sociales vécues et de déconstructions idéologiques, et certains traits linguistiques et stylistiques qui participent à une délimitation de l'écriture au féminin. Ces deux aspects nous paraissent indissociables tant la « littérature de femmes » s'appuie sur des identités littéraires éclatées et disparates qui procèdent néanmoins d'un Moi unitaire (BARTHELMEBS 505). En ce sens, la littérature francophone nous paraît être à même de rendre compte non seulement des traits communs de la construction des identités féminines, qui constitueront l'objet central de notre étude, mais aussi des spécificités culturelles qui ne sauraient être négligées.

---

distinguer de leurs homologues masculins, qui eux, se voient désignés sous le terme *auteur*. Néanmoins, ce besoin de spécifier le sexe féminin dès lors qu'il s'agit d'une femme, ce qui n'est pas le cas quand on traite d'un « auteur-homme », nous semble relever d'un classement hiérarchique véhiculé par la langue, sous couvert d'évitement de confusion homophonique.

## L'espace littéraire, lieu de conquête

Écrire, pour des auteures, qui plus est francophones, relève d'un acte transgressif ; la double marginalité que confèrent ces statuts *périphériques*, par rapport à la figure emblématique de *l'écrivain français*, vient interroger la construction d'identités *décentrées*. Ces littératures de la périphérie tendent à cristalliser les stratégies d'écriture genrée du *Féminin* : mettre en mots des identités féminines pour des auteures consiste à (re)penser les genres, au pluriel, et à dépasser les définitions s'appuyant sur l'absence ou le manque, ainsi qu'à envisager les constructions des identités féminines comme un ensemble définitoire. Le thème de la littérature tient une place prépondérante dans notre *corpus* d'étude, générant une véritable mise en abîme des romans ; le processus-même de l'écriture fait l'objet, à la fois, d'une mise en scène littéraire et d'une réflexivité visant à mettre en exergue les spécificités de cet acte, au demeurant masculin.

L'accès à l'écriture dans ces romans de la Francophonie du XX<sup>e</sup> siècle est une question centrale, scandée telle un *leitmotiv*. Les héroïnes de ces auteures-femmes abordent les problématiques inhérentes à l'écriture pour une femme ; questionnements qui touchent non seulement aux interdits sociaux, religieux ou traditionnels, mais aussi à la validité artistique qui est accordée ou non aux écrits féminins, telle Christine Grave, personnage principal d'Alice RIVAZ dans son roman *Jette ton pain* (1979)<sup>2</sup>, à qui il arrive de relire ses cahiers, « non pour juger de leur éventuelle valeur 'littéraire' — car ils ne valent rien ces carnets — mais plutôt pour prendre à distance d'années sa température de l'époque » (56). Cette mise en abîme du *topos* de la littérature de femmes amène à interroger la démarche même des auteures : plaçant leurs personnages, femmes-de-papier, dans une tension par rapport à l'écriture, les auteures mettent en relief une part de leurs propres problématiques. Néanmoins, soulignons-le, par une mise en abîme, les héroïnes finissent par succomber de manière consciente à la « tentation de l'écriture » ; en cela, la déviance de cette démarche est une prise de position, un acte subversif, porteur de revendications claires : l'appropriation d'un champ d'expression traditionnellement masculin. Comme le souligne Hélène Cixous, si le *Féminin* donne naissance à l'acte d'écrire, l'écriture, quant à elle, permet de saisir le *Féminin* :

N'aurait-il pas fallu d'abord avoir les « bonnes raisons » d'écrire ? Et je ne les connaissais pas. Je n'avais que la « mauvaise » raison, ce n'était pas une raison,

<sup>2</sup> Dans l'avant-propos de l'édition de 1999 du roman *Le Creux de la vague*, Erika Scheidgger qualifiera cette œuvre de « premier écrit féministe de la francophonie », soulignant ainsi la portée revendicatrice, et non polémique, de l'œuvre rivazienne. Il n'est donc pas anodin que l'écriture et la littérature soient par ailleurs au cœur de ses œuvres et notamment de *Jette ton pain* d'Alice Rivaz.

c'était une passion, quelque chose d'inavouable, — et d'inquiétant, un de ces traits de la violence qui m'affligeait. Je ne « voulais » pas écrire. Comment aurais-je pu le « vouloir » ?

CIXOUS, GAGNON, LECLERC 16—17

Les motivations de l'écriture sous-tendent l'ensemble du questionnement de nos auteures : il s'agit de créer une place particulière à la littérature féminine en la démarquant de l'écriture masculine sans basculer toutefois vers la marginalité qui condamnerait ces écrits à être catégorisés dans une sous-classe de la littérature traditionnelle. Dans *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia DJEBAR, la portée subversive de l'écriture au féminin se teinte d'une connotation divine, car elle est avant tout synonyme de pouvoir :

Elle ne se voile donc pas encore ta fille ? [...]

Elle lit ! répond avec raideur ma mère.

Dans ce silence de gêne installée, le monde entier s'engouffre. Et mon propre silence.

« Elle lit », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant, je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique...

254

La portée subversive du seul verbe « lire » suffit à définir l'espace de l'écriture comme lieu de liberté, comme signe manifeste de l'autonomie et de l'indépendance. C'est une même vision de l'écriture émancipatrice que nous retrouvons dans le personnage de Christine Grave qui rêve d'écrire et de se réaliser dans cette activité, mais à qui il faudra attendre l'âge de cinquante-sept ans et le décès de sa mère pour franchir ce pas. Ces tentatives antérieures d'accéder à la littérature se solderont par des remarques amères :

Car oui, a-t-elle été assez découragée et principalement par l'homme dont elle a longtemps prisé et placé très haut la culture et les jugements esthétiques, Puyeran, certes, très entier et tranchant dans ses opinions et ses goûts, n'admettait que le génie d'un Shakespeare, d'un Goethe, d'un Marcel Proust.

67

Seuls des auteurs-hommes font partie de cette petite liste d'écrivains majeurs de la littérature européenne. Par ailleurs, son amant, Puyeran, restera muet après avoir lu son manuscrit, fuyant la demande de Christine. Le silence de ce professeur de Lettres symbolise à lui seul la mésestime dont sont entourés les écrits féminins ; pour une femme, ce ne sont — au mieux — que des occupations, et non un travail à part entière, comme le souligne Alice Rivaz à travers le discours parental. Cette division sexuée de l'acte créateur se retrouve dans l'allusion à l'étymologie du mot « texte » qu'Alice Rivaz développe avec brio : la

mère s'attache à la conception d'un *patchwork* (fragments de tissus) et Christine se cache pour « coudre » ses différents écrits (fragments de textes), ses moments de vie.

Or, prendre la parole en accédant à l'écriture, c'est affirmer une voix qui, au demeurant, appartenait au silence. Ce faisant, c'est aussi affirmer une identité propre et remettre en cause le découpage des genres. La polysémie en langue française, bien connue, entre « genre » en tant que « catégorie littéraire d'analyse » et « genre » entendu comme « sexe social » nous permet une transition aisée vers l'étude des canons littéraires. Les œuvres de notre *corpus* mêlent adroitement les procédés d'écriture, allant parfois jusqu'à rendre ardue toute forme de classification. Chez Assia Djebar, les littératures orales viennent infiltrer le texte écrit, comme le laisse entrevoir le titre *Oran, langue morte* qui préfigure une langue qui demeure persistante à l'écrit ; d'ailleurs, l'auteure elle-même parlera d'« écrire [...] en creux » (48) qui se définit donc par sa propre absence. Dans notre *corpus*, *Les Enfants du sabbat* constitue un autre exemple frappant du fait qu'il se situe à la ligne de crête entre roman fictionnel et roman fantastique, ce qui permet à Anne HÉBERT de jouir d'une grande liberté narrative :

L'oraison mène à tout, à condition de pouvoir en sortir indemne. Aller et venir librement, du couvent à la montagne de B..., de la montagne de B... au couvent. Faire la navette dans les temps, des années trente aux années quarante. Soeur Julie accomplit ce voyage, de plus en plus facilement, sans que personne ne s'en doute, durant l'heure de méditation quotidienne, agenouillée à la chapelle, parmi ses compagnes.

71

Mais surtout, Anne Hébert se livre à un travail d'historienne et prend soin de stipuler ses sources en appendice : elle y précise les sept ouvrages relatifs à la sorcellerie qu'elle a consultés pour l'écriture de cette oeuvre. Les références à la sorcellerie s'éclairent donc sous un jour nouveau, la sorcellerie au féminin relevant d'une aspiration non seulement à la crédibilité la plus parfaite — ses sources sont à la vue de tous et légitiment l'écriture de ce *topos* — mais aussi à la construction d'un *Féminin* en marge.

S'il est incontestable que l'ensembles des écrits étudiés sont des romans, ils ne sont pas uniquement romanesques, le lyrisme et la poésie y trouvent leur place, allant jusqu'à transformer le texte ; les éléments propres à l'autobiographie et au genre du journal intime émaillant des textes de fictions, et les trames narratives se voient tordues, distendues et retravaillées pour exprimer, jusque dans leurs formes, une vision particulière et singulière. Les canons traditionnels de la norme littéraire sont intégrés par nos auteures qui en jouent, créant un texte-palimpseste qui articule plusieurs éléments.

### “Die Sprache ist das Haus des Seins”<sup>3</sup>

La langue représente le point de convergence de notre *corpus* ; ainsi, les spécificités inhérentes à chaque aire géolinguistique, et plus encore aux individualités, constituent différentes facettes constitutives d’identités féminines plurielles. Les œuvres francophones recèlent généralement la destruction d’identités figées, rendant compte de phénomènes de transculturation : déconstruction des genres littéraires, subversion de l’héritage culturel du *dominant*, etc., autant d’éléments qu’il est possible d’appliquer aux femmes et à leurs œuvres. Les traits communs entre la situation des femmes et celle des colonisés s’avèrent nombreux, notamment en raison des stéréotypes qui amènent à les considérer comme une sous-culture où elles, et ils, sont plus objets que sujets. Or, conquérir le statut de sujet s’appuie sur un investissement particulier de la langue qui, de fait, est avant tout une construction patriarcale<sup>4</sup>.

Procédons ici à un bref détour vers la place qu’occupent *les français* étudiés. Tout d’abord, et par ordre alphabétique, la relation à la langue d’écriture trouve dans la culture algérienne une résonance particulière : le français est la langue de l’Autre, du colonisateur, mais aussi une langue laïque dans laquelle il est possible de se dire. La tension entre attraction et répulsion se traduit par une quête identitaire jusque dans la langue. En Suisse fédérale, la volonté de plurilinguisme est clairement revendiquée et la Suisse n’a pas connu réellement de conflits linguistiques, bien que le suisse allemand y soit majoritaire. En 2001, le français y était parlé par 20,4% de la population. Concernant le Québec, il convient de relever que la rivalité entre langue française, minoritaire, et langue anglaise a fait partie intégrante de l’État canadien. À partir des années 1960, suite à la création du gouvernement québécois, on assiste à l’affirmation d’une identité nationale des francophones du Québec : le français populaire y est nommé « joual » (déformation québécoise du nom commun « cheval », qui désigne les spécificités phonétiques et lexicales du français canadien). Depuis la loi adoptée en 1969, le statut des deux langues est égalitaire au Canada, même si dans les faits, le bilinguisme demeure unilatéral, et le français reste minoritaire.

Ainsi, la dimension interculturelle, plurielle, renvoie l’écriture de ces auteurs à leurs relations à l’Altérité. Le français paraît être le lieu privilégié pour la (ré)écriture de Soi, car en tant que langue de l’altérité, la langue véhiculaire marque déjà une première mise en tension identitaire en inscrivant le Soi par le biais du *différent*. Il semble que l’usage de la langue d’expression procède d’un

<sup>3</sup> « La langue est la demeure de l’être » (HEIDEGGER 313).

<sup>4</sup> Voir notamment les travaux de la philosophe et linguiste Luce Irigaray, *Parler n’est jamais neutre* (1985), *Je-Tu-Nous : Pour une culture de la différence* (1990) et *Sexes et genre à travers les langues* (1990).

cheminement identitaire marquant une altération fondamentale du Moi. Lise Gauvin avait proposé dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (1997) de remplacer la terminologie de *littératures mineures* par celle de *littératures de l'intranquillité*<sup>5</sup> (GAUVIN 1997 : 10), désignation d'autant plus prégnante qu'elle rend compte d'interlocutions internes. « La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont » (KHATIBI 34). Les éléments allogènes aux textes littéraires traditionnels déconstruisent le rapport à la langue, plus encore dès lors qu'on s'attache à la francophonie, amenant à la construction d'un véritable *métadiscours* reposant sur une « esthétique du divers » (Victor SEGALÉN), dans laquelle les idiomes s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement.

La résurgence des langues secondes correspond dans l'écriture djebarienne à la trace de la présence des idiomes maternels, constitutifs du Moi, qui se répondent de manière dialogique et réflexive. La langue littéraire, « paternelle » pour reprendre les termes djebariens (DJEBAR 1995 : 11), entre en collision avec la langue maternelle, celle de l'émotion ; or, l'écriture nous semble être avant tout émoi et bouleversements : « Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le *diktat* paternel » (76). Néanmoins, nos auteures n'hybrident pas la langue française : les dialectes et régionalismes ne connaissent que peu d'affleurements, qui figurent d'ailleurs en italiques et se surajoutent au texte francophone, jouant habilement de la particularité linguistique et culturelle :

*Derra* : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne par ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil !

DJEBAR 1997 : 134

L'écriture d'Assia Djebar semble s'accorder avec les théories de Jacques Derrida montrant que le français n'est jamais constitué d'une seule langue<sup>6</sup>. Le « trouble d'identité » (DERRIDA 37) se retrouve dans le *Quatuor algérien*<sup>7</sup>, tant le lien avec la langue d'expression se tisse sur des rapports flous et conflictuels, car « [elle] pourrai[t] dire : 'nouvelles traduites de...', mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain » (DJEBAR 1980 : 7). Il n'est donc pas possible d'envisager l'œuvre dje-

<sup>5</sup> La désignation *Littératures de l'intranquillité* provient de Pessoa, comme le précise Lise GAUVIN dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens* (10).

<sup>6</sup> Voir *Le Monolinguisme de l'autre* (1996). « Dans cet ouvrage Derrida réfléchit d'une façon très personnelle sur le rapport entre la langue maternelle et le pays de naissance en partant de ses propres expériences comme Juif dans l'Algérie des années 1940, sous le régime de Vichy » (HUSUNG 43).

<sup>7</sup> La quadrilogie djebarienne s'ouvre avec *L'Amour, la fantasia* (1985) puis se développe avec les œuvres *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) ; le quatrième *opus* est toujours en cours d'écriture.

barienne, en dépit de l'usage nettement prépondérant du français, comme des romans écrits exclusivement en langue française : le lecteur se voit placé face à une multitude d'expressions de soi, qui tendent à faire de la langue véhiculaire un langage complet.

Cet imaginaire linguistique se voit traité aussi par le biais du dialogisme dans le roman *Les Enfants du sabbat* (1975), où il permet à l'auteure d'explorer non seulement les rapports de *gender* et d'espèces, mais aussi celui entre langue d'expression et langue(s) seconde(s). Anne Hébert fait intervenir le joyal, le *parler* québécois, dans les paroles rapportées au discours direct. Les différentes occurrences n'apparaissent que de loin en loin, mais elles constituent de véritables ruptures dans la narration d'Anne Hébert : « Ça va-t-y finir ! Mon Dou ! Ça va-t-y finir ! » (HÉBERT 1975 : 10). Les régionalismes (qui reposent sur des langues parlées, vivantes et fortement imagées) viennent donc se heurter au latin (langue écrite et morte)<sup>8</sup>. Ce phénomène relève d'une logique dialogique entre les univers dépeints dans cette œuvre hébertienne : l'univers religieux, qui correspond par l'intermédiaire de Julie à la mort du *Féminin*, et l'univers paysan, dans lequel Philomène (mère de l'héroïne) incarne un *Féminin*, certes paroxystique, mais libéré. Incontestablement, le joyal est prêté aux *gens du commun*, et cela correspond à une réalité socio-linguistique ; mais au-delà de la crédibilité du niveau de langue, il s'agit pour Anne Hébert de mettre en relation les traits littéraires de *latin / religion / thanatos* et de *joyal / sorcellerie / éros*.

La langue d'expression, ou plutôt les langues françaises de nos auteures, procèdent donc avant tout d'un métissage pluriel, et les représentations langagières sont au cœur de cette esthétique, particulière au bilinguisme, propre à transcrire des identités mobiles et fondues les unes dans les autres. Le métadiscours qui s'y construit relève d'un acte de langage à part entière. Ce ne sont pas de simples retranscriptions de l'oralité qui sont rapportées dans les textes, mais bien la quête d'une langue d'expression littéraire propre. Béatrice DIDIER, dont l'ouvrage *L'Écriture-femme* (1981) demeure une référence dans la conceptualisation de l'écriture au féminin, attire l'attention sur la nécessité pour les auteures de créer un univers particulier, car « dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leurs préférences non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : le poétique, le merveilleux, le 'noir' les attirent » (20).

Objets de l'écriture, les femmes en sont aussi sujets. *Écriture* et *Parole* s'opposent dans nos systèmes de pensée contemporains, la première correspondant à une action mâle et la seconde étant féminine. Dans ce rapport à l'oralité, le

<sup>8</sup> Voir notamment Hélène Barthelmebs, « Latin, langue vivace ? Résurgences linguistiques dans *Les Enfants du sabbat* (1975) et *L'Œuvre au noir* (1968) », in Anna Maziarczyk, *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej [à paraître]).

recours au chant est, de manière tout à fait intéressante, primordial et prégnant : il s'agit avant tout d'inscrire le discours oral dans le texte littéraire. Les très nombreuses mentions au chant, une réminiscence de l'oralité, et les (re)transcriptions des paroles tendent à renforcer la présence de la voix de l'auteure, par-delà la narration elle-même :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale — le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville —, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. *Écrire ne tue pas la voix*, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues<sup>9</sup>.

DJEBAR 1985 : 229

La scansion que ces éléments oraux confèrent à la lecture, entre autres avec une mise en page et une typographie particulières, amène à envisager que le corps tout entier devient un instrument, produisant l'identité : dans *Les Enfants du sabbat*, c'est le *Requiem* (1791) de Mozart qui vient accompagner la narration. Le chant permet une *écriture en creux*, jouant sur l'espace interstitiel entre présence et absence, et nous ramène vers l'oralité en tant que présence *autre*, constitutive de l'identité générique des œuvres en présence.

## Vers une esthétique de la composition

Qu'il s'agisse du courant critique postcolonial ou du courant féminisme, les visées apparaissent semblables ; il s'agit de se réapproprier des identités propres. L'articulation entre racisme et sexisme apparaît comme un enjeu majeur actuel de la recherche. En effet, la prise en compte des variantes et des subjectivités propres à des groupes distincts et des individualités, dont la sexualité et l'ethnie, a été à l'origine de la naissance de nombreux courants critiques, dont les *Cultural studies*, qui condamnent l'universalisation des *opprimés* face à l'hégémonie blanche et masculine. En ce sens, la littérature francophone nous paraît rendre compte non seulement des traits communs de la construction des identités féminines, mais aussi des spécificités culturelles et historiques des femmes que nous ne saurions négliger.

Le refus de l'archétype patriarcal de *La Femme*, au profit de la construction d'une figure des femmes, constitue notre piste de réflexion : les personnages-femmes de ce *corpus* paraissent relever de figures allégoriques, qui viennent

<sup>9</sup> Nous soulignons.

illustrer le manichéisme de la condition féminine. Ainsi, ce sont les dualités (la coexistence d'extrêmes patriarcaux : Mère / Prostituée) qui apparaissent paradoxalement comme fondatrices des personnages féminins : nos auteures s'attachent à énoncer les identités prescrites, dénonçant ainsi l'enfermement social dans lequel se voient contraintes les héroïnes. Néanmoins, cette énonciation des inégalités vient souligner et porter les stratégies d'émancipation : à l'image des femmes mythiques, les héroïnes réunissent les contraires dans des ensembles parfois paroxystiques. Ève, qui fonda malgré elle la matrilinearité de la Faute, se retrouve à maintes reprises dans *Le Premier jardin* (1988), où elle devient à « la reine au mille noms » (HÉBERT 1988 : 99—100). Cette ancêtre commune, première femme de l'espèce humaine, crée une lignée féminine positive et fondatrice d'identité. Ce faisant, l'auteure retravaille le mythe biblique sous un jour mélioratif : « Ève dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre » (100). Dans cette optique, l'identité des personnages féminins échappe à la fixation due à la tradition ; Ève n'est plus réduite à être celle par qui la Chute a eu lieu, mais avant tout la Mère de l'humanité. Nos auteures déconstruisent les représentations archétypales pour tendre à une émancipation et une libération des personnages tout en restant dans la *mimesis*. Certes, la condition féminine se voit largement dépeinte dans notre *corpus*. Mais surtout, la conception du *Féminin* pour les auteures fait imposer la notion d'*identité* par la pluralité qu'elle recèle. Anne Hébert est particulièrement illustrative de ce phénomène ; en effet, son écriture apparaît dense, ne serait-ce qu'au niveau des dénonciations de la condition féminine qui condamne le *Féminin* à des rôles prescrits d'où la fuite semble difficile, mais réussit à certaines occasions — à l'image du personnage de Philomène, la mère de Julie dans *Les Enfants du sabbat*, qui recèle le ferment de l'émancipation, et que l'auteure elle-même définira comme « la femme intégrale » (154). À la croisée de la totalité des rôles féminins, Philomène réunit les contraires antagonistes et pourtant inséparables, elle est simultanément la mère nourricière et la sorcière inquiétante, ce faisant ce personnage cristallise la réunion du social, par son rôle de mère, et du biologique, par sa *nature* de sorcière (qu'elle transmet à Julie, à maintes reprises, sa voix hantera la jeune femme : « Tu es ma fille et tu me continues » (69, 125)). À la croisée entre écriture féminine et féministe, l'auteure met en scène des personnages qui tendent à s'échapper des carcans idéologiques et tendent à un « éternel féminin » (ANCRENAT) indépendant du patriarcat.

Ces auteures semblent réfuter les identités figées au profit de personnages en demi-teintes, qu'il serait malaisé de vouloir archétypement qualifier de *positifs* ou de *négatifs*. Réunissant les contraires dans des portraits contrastés. Ces héroïnes se trouvent majoritairement aux prises avec le patriarcat, et peu d'entre elles connaîtront une fin heureuse.

Par ailleurs, le féminisme différentialiste envisage la maternité<sup>10</sup> en tant que réalisation de Soi et plus spécifiquement la mise en place d'«une lignée au féminin» et d'«une relation généalogique avec son propre genre» (IRIGARAY 211). Pour reprendre ses termes, il s'agit d'instituer un lien entre-sujets qui dépasse la réification des femmes en tant qu'objets.

La place conserée à l'Histoire — collective — des femmes, ainsi qu'aux histoires individuelles dans leurs œuvres, induit de la part de nos auteures un questionnement relatif aux lignées féminines et surtout à la place des femmes dans l'Histoire nationale. La rupture avec la langue d'écriture patriarcale<sup>11</sup> se fait synonyme de la dislocation des généalogies féminines. Delà, le recours à l'écriture d'une Histoire des femmes qui retrace une matrilinéarité positive et présente le *Féminin* comme un héritage transmis :

Car toujours elle se sera pensée dans la chaîne infinie des généalogies, soucieuse de transmettre legs de femmes, c'est-à-dire une parole tue, retenue, rentrée, attentive à faire terre et mémoire des mouvements de longue désirance qui habitent les gynécées. Passeuse et dans le passage, Assia Djébar l'aura toujours été, et toujours affrontée aux partages les plus tranchés.

ADPF 17

Ce legs féminin repose sur le rôle de «passeuse» que tient Assia Djébar bien sûr, mais aussi l'ensemble des femmes présentes vocalement dans son oeuvre. Dans *Oran, langue morte* (1997), elles se relaient pour faire exploser la notion d'identité figée en fragments d'histoires, en prismes du Soi. On quitte donc l'optique de quête de l'identité pour entrer dans le domaine de la conquête identitaire. Anne Hébert, quant à elle, s'attache à placer ses héroïnes dans un «inventaire» de noms féminins qui paraît sans fin, partant des premières femmes «dont on n'a même pas gardé le nom et que l'histoire a fait disparaître» (HÉBERT 1988 : 45). Le roman *Les Enfants du sabbat* fait montre d'un traitement similaire, mais plus violent en cela qu'il ancre la jeune femme dans une lignée de sorcières :

Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée, d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée d'une part, par Ludivine Robitaille [...], engendrée d'une part, par Barbe Hallé, née vers 1645, à La Coudray, en Beauce, France (son mari n'a jamais pu «ménager» avec elle parce qu'elle était une sorcière), d'une part et d'autre part...

180

<sup>10</sup> Nous sommes bien entendu hors de toute vision essentialiste qui voudrait réaliser le « destin anatomique des sexes » (Freud). Cette philosophie s'appuie sur la reconnaissance des différences entre hommes et femmes, tout en refusant toute forme de hiérarchisation.

<sup>11</sup> Cf. *supra*, p. 187.

Cette généalogie, dressée à la manière des ascendances bibliques et des litanies des Saints, place Julie dans une longue matrilinearité dans laquelle les hommes apparaissent en filigrane. Quant à Alice Rivaz, le refus d'une identité prescrite et figée sous-tend l'écriture de son œuvre. La matrilinearité constitue une pierre d'achoppement du *Féminin* dans l'écriture rivazienne qui rend compte des difficultés inhérentes au rapport Mère / Fille, et de la nécessité d'une incorporation du *Féminin*. C'est notamment dans *Jette ton pain* que nous en trouvons l'illustration la plus manifeste. En effet, le rapport de Christine à sa mère se fait d'autant plus difficile que cette dernière est en train de mourir, lui renvoyant ainsi son propre avenir, sans qu'elle ne puisse y raccrocher son passé : « Le visage maternel, ce visage souffrant qu'elle a peine à reconnaître tant s'en sont effacées depuis deux ou trois ans les marques aimées de son identité se tend anxieusement vers elle » (RIVAZ 1979 : 23). Voyant, avec crainte, la mort prochaine de sa mère se rapprocher, elle finira par s'y identifier en renonçant à envisager le lien maternel comme mortifère, car elle s'y intègre pleinement : « Corps d'enfants, de vieilles, comme celui de sa mère, comme le sien, mais oui, Christine, le tien aussi est devenu vieux et deviendra plus vieux encore [...] » (29). Nous envisageons cette acceptation comme hautement libératoire, car elle n'est plus mortifère, bien au contraire elle participe en plein à la con-quête des identités. Ainsi, en acceptant d'être l'*aluis* de sa mère, de s'inscrire dans une lignée féminine, Christine incorpore littéralement son identité de femme ; en se fondant dans l'image de la vieille femme, elle accepte la notion de *Féminin* pluriel.

## Conclusion

Le lien entre écriture et pouvoir se dessine en filigrane dans les œuvres étudiées car, si les hommes détiennent ici un pouvoir détaché de toute écriture, une *loi non écrite* car légitime et autoproclamée de leur domination, nos auteures n'envisagent pas l'écriture féminine comme une *prise de pouvoir* (patriarcal). L'accès à la littérature ne semble pas être synonyme d'accès à la domination, mais au contraire le libre accès à un espace d'expression de soi : il ne s'agit donc plus de conquête, mais bien de quête — pas de dimension guerrière à cette expression de Soi. En un mot, c'est en faisant du texte un espace de désaliénation, de libération, tant au niveau des thèmes qu'à celui de l'écriture, que les auteures engagent et entreprennent l'investissement d'un domaine, la littérature donc, qui était traditionnellement dévolu aux hommes et régi par les canons patriarcaux. Or, user d'une langue susceptible de transcrire, de traduire et finalement de définir le *Féminin*, revient à repenser la langue d'expression, à la retravailler afin qu'elle soit à même de signifier *autrement*.

Le modèle de la *littérature de femme*, dit « ouvert », dessine la notion d'une identité féminine propre, qui échappe non seulement à la reproduction des canons — au sens premier de lois — littéraires mais aussi à une volonté de retournement des rôles et des codes qui fondent toute société. Il s'agit d'accéder à une écriture dans laquelle le *Féminin* peut se développer et écrire toute son identité.

## Bibliographie

### Œuvres étudiées

- DJEBAR, Assia, 1980 : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris, Des Femmes.  
 DJEBAR, Assia, 1985 : *L'Amour, la fantasia*. Paris, Livre de Poche.  
 DJEBAR, Assia, 1987 : *Ombre sultane*. Paris, Albin Michel.  
 DJEBAR, Assia, 1997 : *Oran, langue morte*. Paris, Actes Sud.  
 HÉBERT, Anne, 1988 : *Le Premier jardin*. Paris, Seuil, « Points ».  
 HÉBERT, Anne, 1975 : *Les Enfants du sabbat*. Paris, Seuil, « Points ».  
 RIVAZ, Alice, 1979 : *Jette ton pain*. Vevey, Aire, « L'Aire bleue ».  
 RIVAZ, Alice, 1967 : *Le Creux de la vague*. Vevey, Aire, « L'Aire bleue ».

### Corpus secondaire

- ADPF Association pour la diffusion de la Pensée Française, *Dossier Assia Djebar* [en ligne], Paris, La Documentation française, 2006, disponible sur <storage.canalblog.com/85/42/475794/69187696.pdf>. Date de consultation : le 23 juillet 2012.  
 ANCRENAT, Anne, 2002 : *De Mémoire de femmes. La « mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec, Nota bene, coll. « Littératures ».  
 BARTHELMEBS, Hélène, 2012 : *De la construction des identités féminines. Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*. [Thèse de doctorat]. Université de Haute-Alsace.  
 CHODOROW, Nancy, 1978 : *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press.  
 CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie (dirs), 1997 : *La Venue à l'écriture*. Paris, U.G.E., 10/18.  
 DERRIDA, Jacques, 1996 : *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Grasset.  
 DIDIER, Béatrice, 1981 : *L'Écriture-femme*. Paris, P.U.F., « Écriture ».  
 GAUVIN, Lise, 1997 : *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*. Paris, Karthala.  
 GAUVIN, Lise, 2003 : « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur ». In : *Littératures mineures en langue majeure*. J.-P. BERTRAND, L. GAUVIN (éd.). Québec/Wallonie-Bruxelles, Bruksela, Peter Lang.  
 HEIDEGGER, Martin, 1976 : « Brief über den Humanismus ». In : *Wegmarken (1919—1958)*. Frankfurt am Main, F.-W. Von Herrmann, Seminar Vittorio Klostermann, 1976 [1947], 313—364.  
 HUSUNG, Kirsten, 2012 : *L'Écriture comme seul pays. Construction et subversion des discours identitaires : hybridité et genre chez Assia Djebbar et Nina Bouraoui*. [Thèse de doctorat]. Linnaeus University Dissertations, n° 80.

- 
- IRIGARAY, Luce, 1987 : *Sexes et parentés*. Paris, Minuit.
- KHATIBI, Abdelkebir, cité dans Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, 1975 : *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris, Minuit.
- PIERSSENS, Michel, 1990 : *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritiques*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- SEGALEN, Victor, 1978 : *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers (notes)*. Paris, Fata Morgana.

## Note bio-bibliographique

Docteure en littérature française générale et comparée, Hélène Barthelmebs a récemment soutenu une thèse intitulée *De la construction des identités féminines. Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*. Par ailleurs, elle est Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université de Haute-Alsace, qualifiée Maître de conférences en Langue et Littérature françaises par le Comité National des Universités (France).