

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Bejaïa-



Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

Mémoire de Master

Option : Littérature et civilisation

Sujet de recherche

La représentation de la femme
algérienne : Lecture sociocritique de
***Orages* de Hedia BENSAHLI**

Présenté par :

Mlle. AIT HAMOU Karima

Le jury :

M. SIDANE Zahir, examinateur

Mlle. BOUDAA Zahoua, examinatrice

Mme. MOUSLI-AYOUAZ Djedjiga, encadreur

Année universitaire : 2019-2020

Remerciements

J'exprime ici ma gratitude à tous ceux qui, de façons diverses, m'ont aidée à accomplir ce travail :

A mon encadreur Mme. MOUSLI-AYOUAZ Djedjiga pour ses conseils et ses judicieuses remarques.

Aux membres du jury qui ont accepté de lire ce travail.

Mes remerciements vont aussi à toutes et tous les enseignant(e)s du département de français, qui ont participé, de près ou de loin à ma formation.

J'adresse également mes vifs remerciements à mes parents et à tous les membres de ma famille pour leurs encouragements.

Dédicace

Je dédie ce modeste mémoire

A mes parents.

A mes frères et sœurs.

A tous les membres de ma famille.

A mes ami (e) s.

Sommaire

Introduction générale.....	5
Chapitre I : Analyse du personnage féminin : portraits et quêtes de femmes	
1 L'être du personnage : analyse sémiotique.....	12
2 Un personnage liminaire.....	17
3 Un personnage tragique.....	19
4 Le faire du personnage : Parcours narratif et actanciel du personnage féminin.....	21
Chapitre II : Dialogisme et polyphonie : des greffes intertextuelles du combat féministe	
1 Le Dialogisme : Un concept Bakhtinien.....	28
2 La polyphonie : Définition et théorie.....	33
3 L'intertextualité : De Julia Kristeva à Gérard Genette (Définitions et théories).....	38
Chapitre III : Stylistique et vision du monde : Le projet idéologique de la femme algérienne	
1 La stylistique : Historique et définition.....	49
2 Orages, des figures de style autour de la femme.....	51
3 Vers une thématique de la femme-objet.....	59
4 Une héroïne autodiégétique : Le « Je » au nom de « elles ».....	66
5 Des points de vue de la narration : Des perceptions de femmes différentes.....	69
6 La vision du monde de l'auteur (e) : Théorie et Définition.....	72
7 <i>Orages</i> : De la poétique à l'idéologie.....	73
Conclusion générale.....	80
Les références bibliographiques.....	83
Annexes.....	87

Introduction Générale

C'est par l'acte de l'écriture que les écrivains algériens d'expression française s'engagent dans une mise en communication de leur société, une expression de soi et de l'autre qui dépeint le social entre mythe et réalité. Ils expriment leur révolte et leur rage contre les idéologies du pouvoir qui oppriment le peuple, et cela depuis l'indépendance algérienne.

Le texte devient dès lors une expression de l'identité collective, les écrivains usent et s'imprègnent de l'Histoire comme première référence, puis de l'engagement de leurs prédécesseurs, qui à leur tour deviennent des porte-paroles du peuple.

La littérature algérienne d'expression française a su comment faire lire les mécanismes de la société, dans une jonction littérature-société. Un devoir auquel les auteurs algériens se sont adonnés. Le devoir de dénoncer et de dire ce qui a été longtemps caché, c'est ce dont affirme Rachid Mimouni dans cet extrait :

Je conçois le rôle de l'écrivain comme un rôle de conscience. L'écrivain, comme disait Mouloud Mammeri, a un pouvoir de vérité. Il doit dire les choses telles qu'elles sont et non pas telles qu'on aimerait. Par conséquent, je crois que l'écrivain a le devoir de dénoncer, de mettre le doigt sur la plaie, de dire ce qui ne va pas et ça c'est son devoir de conscience, son devoir de vérité. (...) C'est quelqu'un qui décrit et ce sont des témoignages dont on aura toujours besoin par la suite.¹

Ainsi, dans la société algérienne traditionnelle, l'univers de l'individu est soumis à des règles et codes sociaux qui vont à l'encontre de leur individualité et de leurs droits. Cependant, dans cette même société, dont nous ajoutons l'adjectif « patriarcale », c'est la femme qui est opprimée, elle est perçue comme une éternelle mineure sous la soumission de l'homme qui est quant à lui perçu comme le chef du clan, celui qui par son omniprésence désigne le maître absolu.

Victime des violences et des préjugés, l'image de la femme est réduite à celle d'une mère nourricière, productrice de générations. Elle est souvent absente dans la société, car elle est considérée comme étant incapable de prendre conscience de la réalité qui l'entoure.

¹ MIMOUNI, Rachid, « La remontée du fleuve », in Les Nouvelles de l'Est. N°33, Constantine, 11/17 mai 1991.

C'est par cette réalité amère que beaucoup d'écrivains ont écrit et décrit la femme algérienne et son combat pour son émancipation et sa liberté. Nous citons d'abord comme exemple Assia Djebar, qui a remis en question la condition de la femme algérienne, et s'est engagée pour sa libération. Plusieurs autres auteurs masculins ont aussi écrit et revendiqué sa libération sous l'emprise du patriarcat.

Hedia Bensahli est l'une des écrivaines qui a décrit l'univers restreint de la femme algérienne qui a longtemps été isolée du monde. Écrivaine algérienne, originaire de Ténès. Hedia Bensahli est aussi enseignante de lettres modernes en France, titulaire d'un master en littérature à Alger et d'un DEA en didactique des langues et des cultures à l'université de Sorbonne – Paris III.

Lauréate du Prix Yamina Mechakra du roman pour son tout premier roman intitulé « *Orages* » paru aux éditions Frantz-Fanon en 2018, objet de notre recherche, notre corpus.

Hedia Bensahli nous introduit dans un univers strictement féminin, où l'héroïne, qui n'a ni nom ni initiales, est d'abord décrite comme une enfant sûre d'elle, déterminée à passer sa parole avant celle des autres, dans le premier chapitre intitulé « *La chaussette* ». Lorsqu'elle grandit, dans le deuxième intitulé « *Illusions* » celle-ci à dix-huit ans et commence à poser des questions sur son corps. Dès lors, elle décide de perdre sa virginité avec son petit ami Djamel, et c'est à ce moment-là que sa quête va commencer. Djamel la quitte le même jour et elle se rend compte qu'elle est devenue aux yeux de petit ami un objet sans valeur « *Je pensais devenir femme, je me vois basculer à l'état d'objet de convoitise.* »²

C'est alors qu'elle décide de changer les mentalités et de ne pas suivre les codes régis par la société algérienne traditionnelle et patriarcale. Elle commence à en parler à ses amies à la cité universitaire, c'est à partir de ce moment qu'elle comprend que ce n'est pas une mince affaire. Une série de monologues s'en suit, à propos du statut de la femme dans la société algérienne, ses droits mais aussi tout ce qui fait son histoire.

Selon nos recherches, *Orages*, premier roman de Hedia Bensahli n'a jamais fait l'objet d'un travail de recherche. Cela nous incite donc à être les premiers à élaborer une analyse de ce roman, en faisant une lecture sociocritique afin de montrer la représentation de la femme algérienne dans le texte de Hedia Bensahli. Ce qui nous amène à orienter notre étude vers la problématique suivante :

² BENSAHLI, Hedia, *Orages*, Tizi-Ouzou, Editions Frantz Fanon, 2018, p. 29.

Comment la femme algérienne est-elle représentée dans *Orages* ?

Pour répondre à ces interrogations, nous posons les hypothèses suivantes :

Ces représentations se manifesteraient à travers les personnages (féminins et masculins).

À travers une polyphonie féminine et une intertextualité sur la cause féminine.

À travers une rhétorique et une vision du monde, dont les regards sont ceux des femmes.

Afin de répondre à notre problématique, nous avons fait appel à des théories qui travaillent notre objet d'étude. De la sémiologie, nous avons retenu l'analyse du personnage selon Philippe Hamon, et de la sémiotique narrative, nous avons suivi l'analyse actancielle de Greimas, puis pour déceler les structures dialogiques et polyphoniques de notre corpus, nous nous sommes référées aux travaux de Mikhaïl Bakhtine. Ensuite, nous avons procédé à l'analyse intertextuelle selon Julia Kristeva et Gérard Genette. Aussi, nous avons étudié la stylistique pour analyser les différentes figures de style. Enfin, nous avons mené une étude autour de la vision du monde de l'auteure dans notre corpus.

Pour apporter des explications et des réponses à notre problématique, nous avons articulé notre travail de recherche en trois chapitres :

Dans le premier chapitre, intitulé *Analyse du personnage féminin : portraits et quêtes de femmes*, nous nous sommes notamment intéressées à l'héroïne de *Orages* dans le but de montrer son portrait moral qui évoluerait à travers le temps et les actions qu'elle a entreprises. Ce portrait nous permettrait de mettre en évidence la représentation de la femme algérienne telle qu'elle est véhiculée dans notre corpus.

Dans le deuxième chapitre, intitulé *Dialogisme et polyphonie : Des greffes intertextuelles du combat féministe*, nous nous sommes référées aux théories de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Gérard Genette, afin de démontrer les modalités de présence intertextuelles et culturelles féminines algériennes.

Dans le troisième et dernier chapitre intitulé, *Stylistique et vision de monde : Le projet idéologique de la femme algérienne*. Nous avons fait appel à la stylistique pour montrer le projet idéologique du texte. Enfin, nous nous sommes intéressées aux travaux de Lucien Goldmann et de George Lukacs afin de comprendre la vision du monde de Hedya Bensahli, et son idéologie concernant le statut et la condition de la femme algérienne.

Chapitre I :

Analyse du personnage féminin : portraits et quêtes de femmes

Dans ce présent travail de recherche, nous allons tenter dans cette première partie de faire une analyse du personnage, car il nous paraît indispensable de débiter par cette entité afin de mieux étudier le personnage féminin dans le reste de notre étude. Pour ce faire, dans un premier temps, nous allons essayer d'expliquer ce qu'est un personnage en donnant des points de vue différents, puis dans un second temps, nous allons tenter une analyse sémiotique en nous référant aux travaux de Philippe Hamon et Vincent Jouve, nous allons également nous intéresser au personnage liminaire et tragique tout en faisant un lien avec le portrait du personnage principal féminin, nous finirons par dresser son parcours narratif et actanciel.

Ainsi, selon le dictionnaire du littéraire, le personnage est défini comme suite :

Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction. Le terme apparu en français au XV s, dérive du latin *persona* qui désignait le masque que les acteurs portaient sur scène (...) Le mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner les « êtres fictifs » qui font l'action d'une œuvre littéraire.³

Pour mieux comprendre l'objet de notre analyse, nous allons nous pencher également du côté des théoriciens afin d'avoir un large aperçu théorique. Pour certains théoriciens, le personnage est perçu comme étant : « *Support de l'action, support de l'analyse psychologique, **point nodal du récit**, le personnage apparaît comme un des vecteurs fondamentaux de l'intérêt romanesque.* »⁴ C'est ce qui nous laisse avancer que les différentes composantes du récit ont un lien significatif et important, et cela nous permet d'ajouter que le personnage est, donc, l'élément phare du récit ; celui, qui par sa présence détermine sa valeur, selon les actions effectuées. « *Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ?* »⁵

Il est né de cette image comme je l'ai déjà dit, les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comment naissent les êtres vivants, mais d'une

³ HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, (Dic) *Dictionnaire du littéraire*, PUF, PICO POCHÉ (coll), 451 p

⁴ TOURSEL, Nadine, VASSEVIÈRE, Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*. France, ARMOND COLIN, juillet 2007, 125 p

⁵ Cité par T.Torodov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971 ? p. 78

situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine, fondamentale, dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on en a encore rien dit d'essentiel.⁶

Le personnage contribue au développement de *l'intrigue*⁷ et vise au bon déroulement des événements, dans le récit. Le personnage, « *Le héros de roman est un être de papier, un vivant sans entrailles.* »⁸ est, donc, une figure essentielle à l'élaboration d'un texte.

Cependant, Pour les formalistes russes, le personnage est considéré comme une composante d'un texte littéraire, lui-même centré sur le récit, réduit à une fonction : fonction narrative, sémiotique etc...Leurs approches sont plutôt penchées vers le type fonctionnel ; le personnage, ayant un rôle sémantique, ceux-ci s'inspirent des travaux de la linguistique Greimas, dans sa *Sémantique structurale* change le statut du personnage à celui d'actant. Les points de vue des théoriciens diffèrent, selon leurs études et leurs approches, toutefois, certains partagent le fait que le personnage soit un élément important dans la construction d'un texte littéraire. Un élément textuel parmi d'autres, qui a pourtant suscité l'avis de plusieurs théoriciens et écrivains, longtemps se sont-ils posé la question sur cette notion, sur l'effet qu'elle pouvait produire vis-à-vis de l'écrivain, d'abord, puis du lecteur, dans le cadre référentiel que crée une histoire romanesque. C'est d'ailleurs ce qu'avance Danièle Sallenave, dans *Le Don des morts. Sur la littérature* :

Pour que la fiction opère, nous avons besoin de croire à l'existence d'un personnage en qui se résument et se concentrent les actions qu'organisent la fable. Le fonctionnement même du texte le veut : sa vérité est obligée de passer par des simulacres de mots ; et la vie même et l'âme de l'auteur de se couler vivantes dans la figure de papier qui le représente. Et que dans le même temps, le sauve (...) ⁹.

Personnage réel dans un monde de papier, certes, mais un personnage qui a un nom ou une initiale, un portrait physique et moral, une identité, une appartenance, des états-d'âme, des angoisses, mais aussi des objectifs.

D'une façon ou d'une autre, le lecteur est, si l'on peut le dire, forcé à se forger un lien solide entre lui et le personnage, car il lui ressemble, il vit comme lui, ou presque, il

⁶ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris, folio, 2009, p 97

⁷ « Enchaînement (...) des actions d'une pièce ou d'un roman (péripéties, attitudes psychologiques, erreur aboutissent au dénouement. (...) En un sens large le terme est synonyme d'action. » HENDRI, Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*. Ed Honoré Champion, Paris, 2005, p 257.

⁸ Citation de Paul Valéry trouvée sur le site : <https://madeofpuls.com/2019/03/19un-etre-de-papier/>
Consulté le : 28/03/2020, à 17:00

⁹ SALLENAVE, Danièle, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Ed. Gallimard, 1991, p.132-134.

possède les mêmes priorités, il devient témoin et victime d'un outrage, d'une oppression ... Tous deux luttent et résistent. Le personnage devient son fidèle allié, sa révolte devient la sienne, son cri, sa voix. C'est ce qu'il arrive lorsque le personnage domine l'espace romanesque et que l'auteur lui prête une plus grande importance. Et c'est ce dont Albert Camus nous laisse comprendre dans l'un des passages de son roman *L'Homme révolté* :

Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme, car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni beau ni plus édifiant que le nôtre.

Mais eux, du moins courent jusqu'au bout de leur destin, et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion¹⁰.

C'est avec cette notion doublement importante que nous commençons l'analyse du personnage principal du roman *Orages* de Hedia Bensahli.

1. L'être du personnage : analyse sémiotique

Dans son article Pour un statut sémiologique du personnage, Hamon suggère d'analyser trois champs fondamentaux dans l'étude sémiologique du personnage. L'être, le faire et l'importance hiérarchique. Ainsi, si le personnage romanesque est censé représenter le réel, qu'il soit mythique avec des traits vraisemblables, héros d'une biographie, ou simple élément phare tiré d'une fiction, c'est qu'il doit donner l'illusion de la réalité, une personne tout droit sortie d'un texte littéraire, ayant un nom, (prénom, pseudonyme, initial) un portrait physique et moral, et donc psychologique ; « *tout récit est une description de caractères.* »¹¹, une identité, une vie sociale et une vision des choses. Selon Philippe Hamon :

Dans l'analyse structuraliste, le personnage est actant, *unité de signification*, il devient donc un *concept sémiologique* analysable selon les données de la linguistique. Signe, il se définit comme *un morphème doublement articulé par un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu* (...) Ces indices de signification, facilement repérables dans le récit traditionnel (portrait, définition du rôle social, identité), aboutissent à sa constitution psychologique et sociale.¹²

¹⁰ CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, Paris, Ed Gallimard, 1951, P 274

¹¹ Cité par Todorov, « Les hommes-récits : les Mille est une nuit », *Poétique de la prose*, 1971, p 33

¹² HAMON, Philippe, Statut sémiologique du personnage, in *Poétique du récit*, éd. Du Seuil, 1977, p. 142-145

Philippe Hamon choisit d'étudier le personnage comme un modèle du signe linguistique, perçu comme étant une langue à saisir il est donc un signe composé d'un signifié et d'un signifiant, et c'est en devenant actant qu'il sera analysé selon les concepts de la linguistique structurale. Le signifié du personnage désigne « *son sens, sa valeur* »¹³, il définit son portrait, sa psychologie, son identité et son rôle social.

Quant au signifiant du personnage, c'est un ensemble de marques qu'Hamon a préféré appeler *son étiquette*, celle-ci diffère en fonction des besoins de l'auteur pour que son projet littéraire ait l'esthétique qu'il recherche, en suivant les modes de fonctionnement du texte, et la façon dont ce même personnage est conditionné. Cette étiquette veille à la cohérence des éléments du texte et à sa lisibilité.

Pour Roland Barthes, l'effet du réel a plus d'importance que le contenu du texte, il affirme, ci-dessous, que le vraisemblable est l'esthétique moderne.

C'est la catégorie du réel et non ces contenus contingents qui est alors signifiée, autrement la carence même du signifié au profil du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.¹⁴

Il continue plus loin, en parlant des signes, ils : « *donnent au romanesque le lustre de la réalité non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs du réel.* »¹⁵. Vincent Jouve écrit dans *L'effet-personnage* : « *notre vision du personnage dépend d'abord (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte.* »¹⁶ Selon lui, le personnage, et tout ce qui l'entoure, est non seulement déterminé par le texte, selon l'effet qu'il produit, mais aussi par la réception du lecteur. C'est ce dont dit Hans-Robert Jauss, cité par Vincent Jouve : « *cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit.* »¹⁷

Il s'agit ici de l'ensemble des propriétés que les personnages acquièrent tout au long d'un texte. Ils sont dotés d'un nom, prénom, un portrait physique et moral, mais aussi de

¹³ *Ibid*

¹⁴ BARTHES, Roland, « L'effet du réel ». In. *Communication*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp 84-89

¹⁵ *Ibid*

¹⁶ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p 15

¹⁷ HANS-ROBERT, Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, trad. franç, Paris, Gallimard ; coll « Bibliothèque des idées »

qualités. Le portrait, qu'il soit physique ou moral peut également nous renseigner sur la place hiérarchique des personnages. Pour Hamon l'être est : « *le résultat d'un faire passé* »¹⁸ Or, dans le premier chapitre du roman « *La chaussette* »¹⁹, le personnage principal est d'abord décrit comme étant une petite fille que l'auteure n'a pas nommée, elle est toutefois, définie comme suit : « *Elle, la fillette, cette effrontée, la petite.* »

Elle vérifie d'un œil attentif si le cuir de ses chaussures noires est impeccable (...) avec l'air sérieux de la fillette qui se croit déjà grande. (...) Cette effrontée qui n'a pas encore 3 ans et qui ose dire non ! (...) la petite reste impassible devant les paires d'yeux, (...) »²⁰

Tout au long du roman, le personnage principal n'a ni de nom, ni de prénom, ni un portrait physique. Cependant, nous retrouvons des traits du portrait moral. Alors que c'est l'Aïd, son oncle lui demande de remonter sa chaussette, afin qu'il puisse la prendre en photo.

Les lèvres scellées, elle fait mine de ne rien entendre (...) Elle se détache du bouillonnement familial qui déborde devant elle et juge inutile de fournir la moindre explication sa détermination à laisser une des deux chaussettes en accordéon sur sa cheville (...) cette effrontée qui n'a pas encore trois ans, et qui ose dire non ! (...) Elle est résolue à choisir sa pause, déterminée à maîtriser son l'image de son corps, de son Etre. (...) Il faut attendre sue mademoiselle se décide !²¹

Un personnage déterminé, décidé, sûr de lui, qui conteste et qui s'oppose aux avis des autres, croyant dur comme fer que c'est sa parole contre la leur (sa famille). C'est au tout début du deuxième chapitre que ce personnage principal prend la parole et raconte sa propre histoire jusqu'à la fin du roman. « *J'ai 18 ans et je cesse d'être vierge.* »²² C'est à partir de là que son portrait moral se dessine de plus en plus. « *Illusion* »²³, est le chapitre référentiel qui nous a permis d'établir un lien direct avec le personnage féminin. Elle a 18 ans, et c'est là que sa vie de jeune femme déterminée et sûre d'elle-même va commencer. « *Voilà ! c'est décidé ! Je ne sais pas dans quelle mesure je vais l'assumer, mais pour*

¹⁸ Hamon, Philippe, *Texte et idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984, p 105

¹⁹ BENSALI, Hedja, Op, cit. p. 7.

²⁰ *Ibid.* pp 9-10.

²¹ *Ibid.* p. 7-10.

²² *Ibid.* p. 25.

²³ *Ibid.* P.7.

l'instant c'est ainsi ! aussi butée qu'un âne ! (...) Une soumission absolue dont le but m'échappe, mais que je décidé de renier »²⁴

Elle veut se construire par elle-même, en refusant l'approbation de ses aînés, sa société. Celle-ci décide de ne plus être vierge, elle veut devenir une femme. C'est ainsi qu'elle se lance dans un long monologue où il est question de la femme, de son corps, mais aussi de son être.

La génération précédente a réussi à reléguer le voile, elle a commencé à occuper timidement le monde du travail, mais ce n'est pas suffisant. A nous de tenter de libérer notre corps. (...) Mes amies et moi sommes décidées, vaille que vaille, à élargir notre espace d'existence en repoussant les domaines de préservation de la femme éternellement mineure. La bataille va être rude, mais nos lances sont-elles prêtes ?!²⁵

Dans ces deux extraits, le personnage féminin s'engage dans une lutte rude, elle le dit et elle croit qu'elle est consciente. C'est avec son petit ami Djamel qu'elle veut devenir cette femme émancipée et libre. « *Djamel est mon petit ami et c'est avec lui que je me lance dans l'aventure pour conquérir ma vie de femme* »²⁶

C'est après avoir fait l'acte qu'elle comprend, que ce n'est pas comme cela qu'on devient femme. D'ailleurs, elle déclare : « *Je croyais vivre l'osmose suprême ... j'ai vécu le désenchantement. Le bras de fer n'est pas en ma faveur. (...) J'ai le pénible sentiment d'être réduite à « un instant »* »²⁷

« *Je pensais devenir femme, je me vois basculer à l'état d'objet de convoitise* »²⁸. Son monologue continue, une multitude de questions lui vient à tour de rôle, embarrassée, perturbée, avec un air encore naïf : « *Dois-je persister dans mon emballement ? Ou revoir ma copie ... Il ne m'aide vraiment pas ! Je me demande s'il a conscience de ce qu'il me tourmente, lui qui prétend tout savoir.* »²⁹ Dorénavant, elle le sait et elle exprime son désenchantement : « *C'est un constat flagrant, navrant, mais certain (...) Fatiguée de*

²⁴ *Ibid.* p.25

²⁵ *Ibid.* p 25-26.

²⁶ *Ibid.* p 25.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *ibid.* p 29.

²⁹ *Ibidem.*

*donner du sens au vide, je finis par admettre l'évidence. Mes illusions commencent à s'effondrer. »*³⁰

Tout au long du roman, nous avons affaire à un personnage qui est en constante déception, en tentant tant bien que mal de vivre sa vie de jeune femme. Des traits de ressemblances que nous retrouvons dans le nouveau roman, où le personnage principal devient un anti-héros, un être banal par sa condition sociale, qui essaie tant bien que mal d'être acteur de sa vie, mais qui ne réussit pas ; même quand celui-ci agit et réagit, il finit par tomber dans la désillusion qui le désoriente. Une souffrance presque invisible puisque l'environnement dans lequel elle évolue ne la considère pas comme un être à part entière.

Un personnage qui se laisse guider par d'autres personnages ou par les événements de sa vie sociale jusqu'à sombrer dans la monotonie, c'est ce dont nous allons voir au sujet de notre personnage féminin, un personnage solitaire qui mène une quête sans lendemain et qui n'arrive pas à s'intégrer à sa société, dont il n'accepte ni les codes ni les lois qui lui sont imposés, victime de ses illusions et d'une société qui rejette le fait qu'une femme soit émancipée. Des caractéristiques que l'on retrouve dans *Pour un nouveau roman* d'Allain Robbe-Grillet

Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chancelé, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenue, révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre, avec la promesse de nouvelles découvertes.³¹

Elle va jusqu'à dire qu'elle ne se sent pas bien dans sa peau à cause des valeurs et des mœurs de la société algérienne qu'elle refuse « *J'ai mal d'être femme ! J'ai mal d'avoir à me construire dans ce carcan qui m'enchaîne à la potence de l'assujettissement.* »³² Et elle se remet à s'interroger, cherchant sans relâche des réponses sur ce que le mot « Pureté » veut dire vraiment. « *Comment dois-je concevoir la « pureté » dès l'instant où je sors du ventre de ma mère ? Pourquoi a-t-on placé ma vertu dans mon sexe ?* »

³⁰ *ibid.* p 31.

³¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, édition de Minuit, France, 1963, p 33

³² BENSALI, Hedia, *Orages*, Editions Frantz Fanon, Tizi-Ouzou, 2018, p 45

Plus loin, dans le cinquième chapitre intitulé « *Pas à pas* »³³, le personnage féminin quitte l'Algérie pour aller en France, « *Je suis arrivée à Paris un jour de semaine. (...) Le mot exil commence à prendre sens, une épaisseur que je ne soupçonnais pas aussi étouffante. J'ai mal à mon être. Je perds pieds. L'idée du « non-retour » me tord les boyaux, me presse les tripes. Je gerbe. Oui, je gerbe !* »³⁴

Elle retombe encore dans l'illusion puis le désenchantement, une manière de dire : là où elle va, elle ne trouve pas sa place « *Je découvre avec stupeur la transparence de mon corps, c'est traumatisant. En Algérie, c'est mon esprit qu'on ne voyait pas.* »³⁵.

Après avoir, plus au moins, intégré la société française, celle-ci rencontre Rami, celui avec qui sa vie va basculer. « *je rencontre par hasard Rami. C'était le 29 janvier 2015, (...) je me souviendrai toute ma vie de cette date.* »³⁶ « *Le jeu de séduction est parfait et sans faille. Je suis fascinée, j'y crois, je veux y croire surtout (...) Rami est intentionné, prévenant, câlin, fier de me présenter, criant son bonheur sur tous les toits.* »³⁷ Après avoir vécu un calvaire avec lui, et d'être passée de l'illusion à la désillusion. C'est ce dont nous pouvons comprendre dans cet extrait :

Je suis hagarde, désorientée ... (...) Je suis idiote, je suis bête, une imbécile ... Je passe mes nuits à me maudire d'avoir été aussi stupide et niaise, d'avoir introduit le loup dans ma maison en lui remettant les clés de mon destin. (...) Mon esprit souffre et mon corps lâche prise (...) Je ne sers plus à rien... Où suis-je ...³⁸.

2. Un personnage liminaire

L'héroïne de notre corpus tente tant bien que mal d'arriver à réaliser ses rêves, elle veut s'émanciper et se libérer de la société traditionnelle où elle évolue, mais elle n'y arrive pas, car à chaque tentative elle rencontre des obstacles qui l'empêchent d'avancer, elle se retrouve maintes fois au point de départ. Elle n'arrive donc pas à passer de son état de jeune fille à la femme émancipée et libre, c'est ce qu'il nous permet de dire qu'il s'agit d'un personnage liminaire.

³³ *Ibid.* p. 109.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *ibid.* P 118

³⁶ BENS AHLI, Hedia, Op. cit p. 189

³⁷ *ibid.* p 190- 191

³⁸ *ibid.* p 242

Selon Marie Scarpa : « *Tout personnage liminaire est donc un non ou un mal initié. C'est la condition même de la catégorie. (...) ce personnage de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs* »³⁹

C'est effectivement ce que l'héroïne d'*Orages* tente de faire, elle refuse de ressembler aux femmes qui acceptent d'être soumise à l'autorité de l'homme dans une société patriarcale et traditionnelle, elle vise à changer les codes et à initier son entourage de se libérer de l'emprise des coutumes et traditions qui dénigrent la femme, mais c'est elle qui n'arrive pas à accéder à cette liberté féminine, elle n'arrive pas à franchir le seuil vers sa libération et son émancipation. Elle devient ce personnage témoin et victime de son propre sort, notre personnage féminin, qui était déterminée à franchir tous les obstacles de sa vie de femme au début du roman, tombe maintes fois dans la désillusion. Elle est devenue un être effacé, fatigué et silencieux. « *Ce calme n'est pas de l'impassibilité, ni de la sagesse, c'est l'abattement de mon être, l'effondrement de mon âme.* »⁴⁰

Dans l'extrait qui suit, l'ethnologue Van Gennep explique qu'au cours d'une vie, les individus changent et se transforment, ils passent d'une étape à une autre, d'un état à un autre.

Pour les groupes comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître [...] Et toujours ce sont de nouveaux seuils à franchir, seuils de l'été ou de l'hiver, de la saison ou de l'année, du mois ou de la nuit ; seuil de la naissance, de l'adolescence ou de l'âge mûr ; seuil de la vieillesse ; seuil de la mort ; et seuil de l'autre vie – pour ceux qui y croient.⁴¹

Mais l'héroïne de notre corpus ne parvient pas à progresser dans sa quête d'émancipation, car elle rechute à chaque période de sa vie. Lorsqu'elle était qu'une petite fille, elle a compris que son avis n'apportait peu et qu'il n'était sans importance, nous l'avons souligné au moment où son oncle lui demande de remonter sa chaussette pour la prendre en photo, celle-ci a commencé par refuser jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle devait obéir son oncle et tous les hommes de la famille, ce qui n'était pas de ses habitudes car elle l'avait

³⁹ SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire » In : *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses université du Québec, 2010, p. 182-187.

⁴⁰ BENSALI, Hedia, Op. cit p. 236

⁴¹ VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passages*, Paris, Picard, 1988 [1909], TURNER, Victor, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990 [1969], p 272.

décidé. « *Il repose une énième fois son genou à terre, prend son temps pour bien cadrer une dernière fois ce bout de femme en germination et, en un clic, fige enfin et pour toujours, ce visage sérieux, grave, qui cache néanmoins un sourire à peine perceptible ... Elle a compris.* »⁴²

Lorsqu'elle grandit et qu'elle devient une jeune fille, elle vit une courte période amoureuse, très vite avortée, car elle décide de perdre sa virginité, croyant qu'après cet acte elle devenait libre. Un désir entravé car elle n'a pas réussi à passer de la jeune fille de dix-huit ans, ambitieuse croyant devenir une femme émancipée. Nous jugeons que c'est un personnage qui est « *en attente et en suspens* »⁴³ Une héroïne comme perdue entre la volonté et le constat qu'elle se fait à chaque démarche qu'elle effectue. Face à ses efforts et aux multiples tentatives, son parcours reste le même, sans une progression ou un résultat voulu. Confrontée à plusieurs épreuves, dont la société et le regard des hommes, elle ne réagit pas vraiment, elle reste cet être passif, qui perd peu à peu confiance en lui jusqu'à tomber dans la résignation.

La réflexion de personnage liminaire repose sur la notion de rite de passage de Van Gennep. Celle-ci est répartie en trois phases, sous une forme de succession de passages : La phase de séparation, de marge et d'agrégation.

La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée.⁴⁴

La phase de séparation consiste à ce que le personnage se sépare de sa famille et de la société où il a grandi, de sorte à ce qu'il rompe avec sa situation antérieure afin de savoir s'il est tenté par la progression ou la régression. Quant à la marge il est question de changement et d'altérité. La marge d'agrégation est le fait de revenir aux sources et de réintégrer la société et le milieu du personnage.

⁴² BENS AHLI, Hedia, Op. cit p. 24.

⁴³ MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise : Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983, p. 14.

⁴⁴ VAN GENNEP Arnold, « Les Rites de passage », Paris, Picard, 1988 [1909]. TURNER Victor, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990 [1969]. P. 4.

C'est en quittant son pays l'Algérie qu'elle décide d'aller en France, elle se sépare de sa famille, de la société pour essayer d'avancer dans sa vie, cependant, elle s'en est vite voulue « *Le mot exil commence à prendre sens, une épaisseur que je ne soupçonnais pas aussi étouffante. J'ai mal à mon être. Je perds pied. L'idée du 'non-retour' me tord les boyaux, me presse les tripes.* ». Elle se sépare de son entourage mais n'arrive pas à évoluer et passer à autre chose. « *L'espace entre l'ici' et le 'là-bas' n'était que géographique et la rupture était familiale seulement.* »⁴⁵

Plus tard, lorsqu'elle rencontre Rami elle l'épouse est change de personne car elle n'est plus la jeune femme qu'elle était, ambitieuse et savait ce qu'elle voulait. Rami devient violent avec elle mais laisse faire, jusqu'à ce qu'il touche à sa dignité « *Son attitude me laisse impuissante, désemparée. Ma vie commence à flotter devant moi, j'en deviens de plus en plus spectatrice, craignant avant tout l'échec.* »⁴⁶. Elle divorce mais ne retourne pas en Algérie. Elle finit seule à la fin de notre corpus. Elle a donc raté la phase d'agrégation, elle s'est seulement libérée de son mari, mais n'a pas eu ce qu'elle cherchait, être libre et émancipée. C'est ce qui nous permet d'avancer que l'héroïne est également un personnage tragique.

3. Un personnage tragique

Notre analyse du personnage nous amène à étudier le personnage tragique, car en effet, nous avons trouvé des traits de ressemblances dans notre étude du personnage liminaire. Nous sommes donc arrivés à cette hypothèse que nous allons tenter d'affirmer.

« *Le héros tragique échappe aux mécanismes, aux répétitions, qui constituent le comique ; l'aventure du héros tragique est singulière, elle concerne l'humanité dans son ensemble et nous-même* »⁴⁷

Comme nous l'avons souligné dans l'analyse de l'être du personnage, l'héroïne d'*Orages* tente de libérer toutes les femmes à commencer par elle, mais celle-ci tombe plusieurs fois dans la désillusion, une fatalité qui l'amène à se résigner de peur de retomber dans la même déception. Lorsqu'elle épouse Rami, celle-ci croit enfin bénéficier de la vie qu'elle a toujours voulu en étant libre de ses choix. Mais elle va rapidement se rendre compte de la faute qu'elle a commise. « *Je ne parviens pas à m'habituer à cette brutalité qui*

⁴⁵ BENS AHLI, Hédia, Op. cit p.114.

⁴⁶ *Ibid.* p. 210.

⁴⁷ CASSANG, Arsène, SENNINGER, Charles , « La Dissertation littéraire générale » : Tome 3 - Les Grands Genres littéraires, Paris, Hachette Éducation, 1992.

m'écorce ; je suis à chaque fois meurtrie par la véhémence de ses propos, le ton avilissant des remarques injustes. »⁴⁸

À cause de la maltraitance que Rami lui inflige, elle devient un être égaré dans un monde qu'elle n'accepte pas, victime d'un mari et d'un entourage qui n'essaie pas de la comprendre, elle souffre aussi de la solitude car même mariée, elle se retrouve constamment seule, elle se trouve être au centre de la situation tragique, à force de se débattre elle se sent fatiguée, lasse. « *Je culpabilise, je pleure, je réfléchis et je m'aperçois qu'en fin de compte je suis simplement impuissante. »⁴⁹*

Quand elle essaie de lui parler, il la dénigre et l'insulte, alors elle se tait « *Je suis psychologiquement fatiguée et je n'ai pas la force d'entrer dans une polémique de laquelle il sortira de toute façon triomphant et moi accablée de tous les maux. »⁵⁰*. Il annule tout lien, toute infinité avec son épouse, il la met dans un espace clos, où elle souffre de solitude. L'héroïne de notre corpus subit l'acharnement de son mari et elle est dans l'obligation de l'obéir de sorte à ce qu'elle ne souffre pas davantage.

Je suis idiote, je suis bête, une imbécile ... Je passe mes nuits à me maudire d'avoir été aussi stupide est naïve, d'avoir introduit le loup dans ma maison en lui remettant les clés de mon destin. L'étau se referme. Solitude. Impuissance. Mon esprit souffre et mon corps lâche prise. Je me sens acculée. Je deviens une raclure. Une fiente indésirable. Un fardeau. Une tare de la vie. Une déjection ... Je n'ai plus de solution. Je ne sers plus à rien ... je ne vois plus rien ... où suis-je ...⁵¹

N'ayant pas le droit à la parole, elle se réfugie dans des monologues silencieux, où elle se culpabilise d'avoir été naïve et crédule, et d'avoir changé pour Rami qui lui ne fait rien pour entretenir leur union. Un sentiment d'enfermement et d'étouffement qui pousse cette malheureuse femme à penser à la mort pour se détacher de la vie, en quête de de la paix intérieure.

Mon être doit absolument abandonner ce corps. Tout devient tranquille, paisible, ni drame, ni larme, juste une cessation ... Le monde est derrière moi... Devant c'est le vide absolu, transparent,

⁴⁸ BENS AHLI, Hedia, Op. cit p. 207.

⁴⁹ *Ibid.* p. 210.

⁵⁰ *Ibid.* p. 214.

⁵¹ *Ibid.* p.242.

libérateur ... Plus rien ne compte. Je demeure un temps indéfinissable à regarder le néant qui ouvre la porte de la paix.⁵²

Elle ne trouve plus de réponses aux questions concernant sa vie, elle ne sait plus quoi faire, elle est perdue, sans aucune autre alternative, elle se sent vide et vulnérable, d'ailleurs, lorsqu'elle décide d'en parler à Rami, celui-ci ne tente pas de la reconforter, au contraire

J'essaie de raconter à Rami mon égarement, ma détresse, dans un discours désespérément confus où les mots s'enchevêtrent autour du terme 'suicide', je lui demande d'arrêter. Il me répond sur un ton distant et indifférent : ' c'est ton choix si tu veux en finir !' et il continue la lecture de son roman ... en face de sa tasse ... posée à quelques centimètres du couteau de cuisine ...⁵³

Selon l'historien et anthropologue Jean-Pierre Vernant, le personnage tragique est face à une force qui le dépasse qu'il tente de combattre, c'est ce dont essaie de faire l'héroïne d'*Orages*.

L'origine de l'action à la fois dans l'homme et hors de lui, le même personnage apparaît tantôt agent, cause et source de ses actes, tantôt agi immergé dans une force qui le dépasse et l'entraîne, (...) Jouant à un double niveau, décision et responsabilité revêtent dans la tragédie, un caractère ambigu, énigmatique ; elle se présentent comme des questions qui demeurent sans cesse ouvertes faute de comporter une réponse fixe et univoque.⁵⁴

Cette analyse et les résultats obtenus nous laisse affirmer que l'héroïne de notre corpus est bien un personnage tragique.

4. Le faire du personnage : Parcours narratif et actanciel du personnage féminin

Comme nous l'avons mentionné au début de notre étude, un personnage est un acteur social au sein d'une entreprise littéraire, ayant un être et notamment un faire ; des actions sont effectuées par les personnages, constituant ainsi le fondement de l'intrigue. « *son passé, son présent et son avenir peuvent même être frappés d'évaluations contradictoires* »⁵⁵

Ce que Hamon nous dit, dans cette citation, est relié au développement perpétuel des personnages. Leur passé peut expliquer le motif des actions réalisées au temps présent du

⁵² *Ibid.* p. 243.

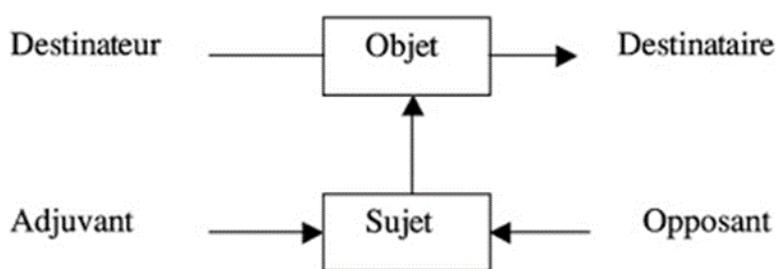
⁵³ *Ibid.* p. 247.

⁵⁴ VERNANT, Jean-Pierre, « Ébauches de la volonté », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, p. 68-72.

⁵⁵ HAMON, Philippe, *Texte et Idiologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984, p 204.

récit, comme le présent peut avoir des impacts sur des actions à venir. Le faire de notre personnage s'organise autour de sa vie de femme, celle qu'elle veut devenir : Une femme émancipée, transgressant les règles qui nuisent à son projet. En quête de liberté, d'un amour, d'un bonheur, mais aussi d'un ailleurs afin de se retrouver et aller jusqu'à la limite de ses envies. « *La quête de son propre mystère, c'est d'abord celle de son altérité.* »⁵⁶

Sur le plan narratif et selon Greimas, le personnage est actant, et pour étudier son faire, il suffit de suivre le schéma actanciel que voici :



Rappelons d'abord que le personnage est une synthèse entre unités « statiques » (l'être) et unités « dynamiques » (le faire) : autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines *qualifications* et au moins une *fonction*. En terme de modalités, le personnage est donc, structurellement, le lieu d'un pouvoir-faire et d'un vouloir-faire.⁵⁷

Or, le personnage féminin mène sa propre quête, son but (l'objet) est de se libérer contre les dogmes de la société est de réussir à s'émanciper, elle est principalement le destinateur et le sujet de sa quête. Elle commence alors à aider son amie Yasmina, qui est dans cette première quête le destinataire, en compagnie de ses autres amies de la cité universitaire, « *En attendant, Yasmina doit être dissimulée, soustraite aux regards inquisiteurs, dérobée à ce monde sclérosé par ces certitudes immuables.* »⁵⁸

« *Cacher Yasmina, mais ne pas compromettre ses études. (...) Il lui est impossible de rester avec moi au cas où sa famille ait l'idée de venir lui rendre visite. Il faudra une chambre que les siens ne connaissent pas* »⁵⁹. Elle ne veut plus qu'une femme comme elle soit une victime de la société, c'est donc en aidant Yasmina que sa quête commence, « *Je ne*

⁵⁶ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p 235.

⁵⁷ JOUVE, Vincent, op. cit, p. 142.

⁵⁸ BENS AHLI, Hedia, Op. cit p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*

parvins pas à me départir de mes convictions ; je reste persuadée que nous devons changer les mentalités. »⁶⁰. Après l'accouchement Yasmina « La vie a repris son cours, les jours passent, les années passent, rien ne change. Yasmina ne se cache plus, elle a légué sa place à d'autres ... Ce sont les choses de la vie ... Elles se perpétuent dans un silence total ... »⁶¹

En soulignons la dernière ligne, il est clair que le personnage féminin n'a pas réussi sa quête, parce que même si Yasmina peut ne plus se cacher, d'autres jeunes filles connaîtront le même sort, si les mentalités ne changent pas, et c'est le cas selon la logique de l'héroïne et la suite des événements d'*Orages*. Elle n'a pas pu réaliser sa quête, c'est donc un échec car la société et les différentes cultures qui la définissent sont le plus souvent les obstacles (opposants) de ses quêtes vers l'émancipation. « *Un parcours de réflexion encore aveugle, jonché de désillusions, sans lui donner la possibilité de transcender l'être et les composantes qui l'entourent. En fait j'existe sans donner la chance à ma conscience de se mouvoir. »⁶²*

Dans le troisième chapitre intitulé « *Les vacances* »⁶³ elle décide de partir en vacance, c'est sa deuxième quête, elle essaie une autre tentative pour se libérer. « *je n'ai encore rien réservé pour les vacances. Je panique déjà à l'idée de devoir rester ici, dans ma cité, avec pour principale besogne le rafraîchissement, de toutes les heures, du sol de mon appartement, (...) »⁶⁴*

Elle ne parvient pas à aller en vacance, d'une part parce qu'une certaine peur de l'inconnu l'habite « *Plus qu'une semaine avant le départ pour Bejaïa. La réservation est faite (...) Mais, paradoxalement, le cœur n'y est pas vraiment. Je me demande si c'est une bonne idée de partir à l'autre bout du pays, faire du camping en ces temps houleux. »⁶⁵* D'autre part, une période qui a marqué l'histoire de l'Algérie a interrompu son départ, un événement qui a causé l'échec de sa deuxième quête.

« *Alors que j'étends le linge sur le balcon dans le silence relativement frais du matin, je suis soudainement pétrifiée par une sourde détonation retentit dans ma cité (...) « Ils » viennent de leur tirer deux balles sur le temps à bout portant. »⁶⁶*

⁶⁰Ibid. 43.

⁶¹ *ibid.* p. 55.

⁶² *ibid.* p. 46.

⁶³ *ibid.* p. 59.

⁶⁴ *ibid.* p. 59-60.

⁶⁵ *ibid.* p. 91.

⁶⁶ *ibid.* p. 92.

Selon la suite du chapitre, il nous semble que c'est le début de la *décennie noire*⁶⁷. Cette période terminée, elle décide de quitter le pays pour aller en France, avec l'aide de sa tante. C'est sa troisième quête, elle veut quitter son pays pour se construire une vie et se libérer des mentalités algériennes, obstacles de ses rêves, « *Aurais-je dû rester chez moi ? Je me sens perdue. Comment aurais-je pu rester (...) Il fallait absolument que je bouge, que je parte. Je ne me sens pas assez forte pour la résignation.* »⁶⁸

Puis vient le tour de se faire une place au sein de la société française qu'elle ne connaît pas encore « *L'image devient plus claire. Ce foisonnement d'étiquettes linguistique traduit une vision de l'étranger qui restera, quoi que l'on fasse définitivement l'Autre.* »⁶⁹. En France, elle n'a pas trouvé mieux. « *Je me retrouve au point de départ : Algérie. Exister pour convenir aux autres.* »⁷⁰. Un autre échec pour l'héroïne d'*Orages*, car elle n'arrive pas à s'intégrer à la société française à cause des nombreux jugements de valeur à son égard, étrangère d'un pays où elle croyait réussir à commencer une nouvelle vie loin des dogmes de la société algérienne.

Dans le dernier chapitre intitulé « *Rage* »⁷¹, le personnage féminin rencontre celui qui est devenu son conjoint, elle devient victime d'agressions verbales au quotidien. Pour s'en sortir celle-ci appelle sa sœur pour lui demander de l'aide, troisième et dernière quête.

J'ai besoin de ma sœur ! Oui ! Ma sœur pour m'appuyer sur elle. Il faut qu'elle vienne ! C'est mon seul salut. (...) Ma sœur repart chez elle avec idée certaine et parfaitement fondée : il est fou ! Un fou ? Mais je le sais ! Son verdict ne m'avance guère. Elle laisse mes angoisses au même point.⁷²

C'est alors qu'elle fait appel à sa cousine Nadjet :

Ma cousine qui avait commencé à m'écouter patiemment est déviée de sa trajectoire : pour elle, seul le « bien » peut être envisagé. Elle m'assène maintenant des leçons de morale bien de chez nous :

⁶⁷ « Dans les années 1990, par une véritable guerre civile (ou guerre contre les civils), surnommée « la décennie noire ». Le conflit commence au début 1992, au moment de l'annulation par le gouvernement du scrutin législatif, après le premier tour où le FIS avait été vainqueur, suivie de l'interdiction de ce parti et de l'arrestation de milliers de ses membres. S'instaure alors une véritable guérilla islamiste, qui déclenche toute une série de meurtres et de massacres contre les membres du gouvernement, les intellectuels et, de façon plus générale, les civils. L'amnistie décrétée en 1999 par le nouveau président Abdelaziz Bouteflika amène la fin de la violence et le retour à la vie « normale » DETREZ, Christine, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos ». *Études littéraires africaines*, APELA, Lorraine, 2008, p. 26

⁶⁸ *ibid.* p. 110.

⁶⁹ *ibid.* p. 128.

⁷⁰ *ibid.* p. 140.

⁷¹ *Ibid.* p. 179.

⁷² *Ibid.* p. 228.

« *essabri* pardonne, oublie, laisse-lui encore une chance ... » Un revirement qui me déstabilise complètement.⁷³

Nadjet n'étant pas de son avis devient l'opposante de sa quête, elle essaie toutefois une dernière tentative pour se sortir du gouffre. Avec une amie, Maria, elle appelle une assistante sociale, après avoir expliqué son cas :

- Tout ce que vous avez à faire pour l'instant c'est de partir de chez vous. Il faut quitter votre domicile.

- Mais oui ! parlez-moi plutôt de mes droits ! Quels sont mes droits ! Expliquez-moi mes droits ! Je vous répète que c'est lui qui me violence, c'est lui qui doit partir !

- ...

- Merci la loi ! Merci le pays des droits ! Au revoir madame.⁷⁴

Enfin, elle prend la décision de divorcer. « *Oui, le divorce est prononcé ! Je suis libre ; affranchie de l'horrible captivité. (...) Tout est fini ... Ma mise au monde est enfin possible (...)* »⁷⁵ Sa quête étant réussie, elle se libère de l'emprise de son mari Rami, grâce d'abord à son courage, sa volonté, sa détermination à prendre sa vie en main et de changer sa situation, puis grâce au soutien de son amie Maria, et les lois contre les violences conjugales.

Conclusion

Dans ce premier chapitre nous avons pu déceler les particularités du personnage principal, en faisant d'abord une étude sémiotique selon les théories de Philippe Hamon. Nous avons analysé son être et avons trouvé qu'il s'agit d'un personnage liminaire et tragique, nous sommes arrivés à l'affirmer grâce aux théories que nous avons trouvées intéressantes et qui étudient le mieux le personnage. Enfin, nous avons dressé la liste des quêtes de l'héroïne d'*Orages* à travers son parcours narratif et actanciel en utilisant le schéma actanciel de Greimas.

⁷³ *ibid.* p. 231

⁷⁴ *ibid.* p. 251

⁷⁵ *ibid.* p. 257-258

Chapitre II :

**Dialogisme et polyphonie : des greffes
intertextuelles du combat féministe.**

Dans ce chapitre, nous allons tenter de faire une lecture intertextuelle de notre corpus, afin de déceler la relation qui existe entre *Orages* et d'autres textes antérieurs. Nous jugeons nécessaire d'apporter des définitions aux concepts qui vont nous aider à mener à bien notre travail, à savoir : Dialogisme, polyphonie et intertextualité. Cette étude va nous permettre d'analyser les modalités de présence de la femme algérienne dans *Orages*, à travers une polyphonie féminine et une intertextualité pour la cause féministe.

1- Le Dialogisme : Un concept Bakhtinien

Pour Mikhaïl Bakhtine, la notion de dialogisme désigne le résultat d'interrelations humaines. D'après lui, c'est grâce au dialogue et l'interrelation qu'une vérité se construit. A ce sujet, il dit dans *La Poétique de Dostoïevski*, en parlant de la vérité : « *nait entre les hommes qui la recherche ensemble, dans le processus de la communication dialogique.* »⁷⁶

Le dialogisme a la capacité d'orienter un discours vers d'autres discours, celui-ci étudie la relation d'un énoncé à un autre. Pour lui, cette notion de dialogisme s'applique aussi bien dans la littérature que dans le discours en général.

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il presse et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours.⁷⁷

Ainsi, cet acte de communication (dialogisme) sert à comprendre la relation entre deux discours ayant la même thématique, par exemple, une continuité qui s'élabore entre le locuteur et le récepteur dans un cadre social donné.

C'est dans le romans polyphonique que le dialogisme trouve sa place, lorsque deux discours se confrontent et se contredisent, sur un thème, une idéologie sur un sujet quelconque.

Dostoïevski a su percevoir les rapports dialogiques partout, dans toutes les manifestations de la vie humaine consciente et raisonnée ; là où commence la conscience, commence pour lui, également, le

⁷⁶ BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, P 155.

⁷⁷ TZVETAN, Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 8

dialogue. [...] C'est pourquoi les rapports entre toutes les parties et tous les éléments du roman ont toujours, chez lui, un caractère dialogique. Il bâtissait l'ensemble du roman comme « un grand dialogue », à l'intérieur duquel prenaient place les dialogues formellement produits, dont le rôle était de l'illustrer et de l'étoffer. Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance, leur faille profonde.⁷⁸

Mikhaïl Bakhtine dit que le dialogisme se trouve également dans chaque élément et petit détail d'un roman, car tout devient une sorte de dialogue qui véhicule une idée et une interaction. C'est également le fait de chercher une vérité ou une réalité cachée. C'est dans le monologue intérieur qu'on peut trouver cela. Bakhtine l'explique dans cet extrait : « *Nous sentons qu'il s'agit là d'un dialogue extrêmement tendu, car chaque mot exprimé répond et réagit de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible, indique l'existence, en dehors de soi, du mot d'autrui non formulé.* »⁷⁹

Le discours monologique est donc une parole particulière intérieure, une pratique humaine, privée qui se détache d'autres paroles. C'est ce dont nous avons remarqué dans notre corpus, le personnage principal ne cesse de se poser une multitude de questions visant sa condition de femme. Tout au long de son discours celle-ci essaie de défendre ce qu'elle est, ce qu'elle ressent, ce qu'elle veut devenir.

1.1. Dialogisme : Le monologue d'une femme

L'héroïne de notre corpus s'efforce de libérer son être et son corps de l'emprise de règles de la société patriarcale. C'est dans des monologues qu'elle discute de ce qui l'empêche d'atteindre ses objectifs. Elle parle de la société, des hommes mais aussi de femmes qui ne soutiennent pas son idée d'émancipation.

Une morale sexuelle implantée pour maintenir la stabilité de cette société patriarcale, prétexte érigé et défendu pour refuser, *in fine*, l'université des droits fondamentaux aux femmes. Jusqu'à quand va-t-on refuser d'admettre la réalité ? Nous vivons dans le déni total, un leurre perpétuel d'un monde imaginaire idéalisé dans les discours à valeur de préceptes, comme si tout pouvait être d'un parfait immaculé. La pureté ou la condamnation ! (...) Le monde n'est-il

⁷⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, Op, cit p. 82.

⁷⁹ Ibid. p. 227.

pas une matrice qui me confectionne au même titre que le ventre qui a préparé ma venue ?⁸⁰

C'est dans une révolte qui lui tient à cœur qu'elle se pose des questions par rapport à la situation de la femme, aux morales fondamentales de la société qui négligent la gent féminine et qui refusent qu'elle soit ambitieuse.

Benveniste affirme dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale* que le monologue est un dialogue intérieur de l'individu, il ne communique qu'avec lui-même

« *Le monologue doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale de l'énonciation. Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur.* »⁸¹

Le critique Pierre Lamblé explique dans l'extrait qui suit les raisons qui poussent un personnage au monologue. « *Si le personnage se met ainsi à monologuer, c'est entre autres parce qu'il n'a plus personne avec qui parler : le monologue intérieur est une tragédie de la non-communication.* »⁸²

C'est en effet le cas de l'héroïne de notre corpus, les personnages autour d'elle n'essaient pas de la comprendre, elle se retrouve seule, alors c'est en monologuant qu'elle témoigne de ce qu'elle pense. « *Solitude. Impuissance. Mon esprit souffre et me corps lâche prise.* »⁸³

« *Toutes les grandes pensées, les grands discours d'universitaires ne sont finalement que billevesées.* ». L'héroïne d'*Orages* fait référence au savoir et aux théories universitaires qui ne sont pas prises en considération, au sujet notamment de la liberté des femmes. Ses monologues sont autour de la société, elle dénonce et elle refuse d'être une autre victime, partageant ses pensées et sa révolte. Elle tente tant bien que mal de changer le monde de la femme, qu'elle soit privilégiée, qu'elle jouit de ses droits et de sa féminité, car elle est privée de tout cela selon elle.

Une volonté personnelle confrontée à une réalité sociale, elle est cependant consciente de la difficulté de sa démarche, mais elle y croit et cela lui suffit.

⁸⁰ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 45

⁸¹ BENVENISTE, Émile, « L'Appareil formel de l'énonciation » in : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p. 85-86.

⁸² LAMBLÉ, Pierre, « Monologue intérieur, roman-monologue, chimie de l'intelligence ». In : *Littératures*, Presse université de Toulouse, 2001, p. 164.

⁸³ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 242.

La génération précédente a réussi à reléguer le voile, elle a commencé à occuper timidement le monde du travail, mais ce n'est pas suffisant. A nous de tenter de libérer notre corps. Si nos aînées ont eu l'approbation de quelques hommes pour améliorer le quotidien avec leur salaire, il n'est pas dit que notre entreprise soit ratifiée.⁸⁴

1.2. Dialogisme : Des dialogues autour de la femme

Hedia Bensahli décrit la position de la femme dans la société algérienne, non seulement à travers l'héroïne d'*Orages* mais aussi à travers tous les personnages féminins. C'est dans des interactions, des dialogues autour du statut de la femme de sa soumission mais aussi de son engagement et de son émancipation que l'auteure dépeint la réalité sociale de la femme en Algérie.

C'est avec sa tante que l'héroïne de notre corpus entreprend une discussion au sujet de la femme soumise à l'autorité de l'homme.

- Plus je t'écoute et plus je comprends pourquoi les miens ont tardé à entrer dans la modernité « Sauvage », « barbare » ! C'est quelque chose !!! J'ai la rage moi !

- Mais il y a mieux ! Les femmes ! Ah oui ! Les femmes ! Parlons-en des femmes qui ne trouvent grâce sous aucun ciel. Outre le statut de *fatma bonne à tout faire*, avec elles l'oppression pouvait aller au-delà des espérances : Lorsqu'elles étaient arrachées à leurs tribus, des dispositions spécifiques étaient prises, particulièrement par Lucien Montagnac qui souhaitait que « [l'] *On garde quelques-unes comme otages, les autres sont échangées contre des chevaux, et le reste est vendu à l'enchère comme bêtes de somme* »

- Donc ?

- Donc battez-vous ! L'indépendance n'est pas une fleur que l'on cueille, elle peut être encore plus assassine, plus vorace si vous ne faites pas attention, [...] Pour l'instant vous existez, c'est tout !⁸⁵

Dans ce dialogue, la tante du personnage principal se sert de l'Histoire pour enrichir son discours au sujet de la femme qui était une marchandise et un objet d'échange, elle cite notamment Lucien Montagnac, officier français durant la conquête de l'Algérie, qui s'était servi des femmes algériennes pour son commerce. Un dialogue dans un autre qui donne vie à une période reculée, dont le thème est celui de la femme.

⁸⁴ Ibid. p.25.

⁸⁵ Ibid. p.72-73.

Le dialogisme apparaît dans cet extrait sous deux formes différentes, d'abord dans le dialogue entre les deux personnages, puis dans le discours de la tante qui évoque l'Histoire et fait un rappel d'une certaine période pendant la guerre d'Algérie.

Pour Pierre Lamblé, l'auteur aussi dialogue avec son personnage, car c'est lui qui le met dans différentes situations afin qu'il réagisse et trouve une issue en guise de réponse à son créateur qui est l'auteur.

« L'auteur rend compte en particulier de tout ce qui va frapper le cerveau de son personnage et va influencer sur le courant de ses pensées, sans que celui-ci ait le moins du monde conscience des chemins qu'emprunte son raisonnement. »⁸⁶

Alors que l'héroïne de notre corpus s'installe en France pour essayer de trouver un sens à sa vie, elle en parle à sa tante qui elle, la compare aux autres femmes restées en Algérie, celle-ci lui répond en lui racontant ce qui s'est passé dans les années 90 dans la société algérienne.

- Je n'ai pas cette force de résignation de celles qui ont abdiqué, ou ce courage de celles qui sont restées, je suis peut-être fragile est impulsive ou carrément une inadaptée, je ne sais pas...

- C'est vrai que certaines sont soumises et c'est révoltant, admet-elle finalement.

- Elles respectent un ordre social. Tu ne sais pas ce qu'on a vécu dans les années 90. C'est pire que tout. Les discours développés dans ces années par une majorité d'illuminés sur les femmes ont jeté les fondements d'un projet de société ignoble. La femme et l'homme sont considérés comme des êtres dangereux l'un pour l'autre. Et ce sont les femmes qui seraient à l'origine du désordre social au point de souhaiter leur éloignement de l'espace public pour les reléguer dans le rôle qui leur est choisi : épouse et mère.⁸⁷

Nous comprenons dans les derniers propos du personnage principal que la femme a été obligée de quitter les espaces publics pour se consacrer à sa famille sous l'autorité de l'homme, car elle lui faisait peur, sachant qu'elle pouvait lui prendre sa place et s'émanciper. La société n'ayant pas pris en considération la femme, elle n'avait donc ni le droit ni le choix de se révolter et de revendiquer ses droits.

⁸⁶ LAMBLÉ, Pierre. Op. cit, p. 166.

⁸⁷ BENSALI, Hedia, Op. cit, p. 113.

L'auteure nous fait part d'une autre période et explique comment la femme s'est retrouvée mineure sans une alternative, sans aucune aide de l'état qui pouvait lui redonner un statut social.

C'est dans un rapporte dialogique que l'auteure communique avec son personnage principal et à son tour communique avec d'autres personnages et ainsi l'acte énonciatif des discours donne un sens au thème abordé, déjà énoncé, comme nous l'avons souligné dans le premier dialogue au sujet de l'Histoire comme référence.

2. La polyphonie : Définition et théorie

Ce concept doit son nom à la terminologie musicale, un ensemble de voix orchestré par la langue, aux chants accompagnés par plusieurs instruments.

Dans le dictionnaire *Hachette*, nous pouvons trouver la définition suivante :

« *Mode de composition à plusieurs voix jouées par des instruments ou chantées, ordonnées suivant le principe du contrepoint. Chant à plusieurs voix. Fait pour un groupe d'exprimer plusieurs opinions divergentes sur le même sujet.* »⁸⁸

Mikhaïl Bakhtine définit la polyphonie littéraire comme un réseau interactif constitué de multiples consciences et d'idiologies. C'est en lisant les œuvres de Dostoïevski qu'il découvre une sonorité de voix polyphoniques. C'est ainsi qu'il a nommé *polyphoniques* les romans à plusieurs voix et consciences. A ce propos il écrit dans son ouvrage *Poétique de Dostoïevski* : « *La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski.* »⁸⁹

En effet, la polyphonie littéraire se manifeste dans les différentes interactions des personnages dans l'univers romanesque, les dialogues entre eux montrent la diversité des idéologies et des points de vue, qu'ils soient en partie d'accord ou contre le sujet abordé. Dans les textes littéraires cette perspective évolue à travers un sujet général que l'auteur met en place, par le biais de la narration. C'est à travers le narrateur qu'il s'exprime et qu'il véhicule ses idées, car l'auteur n'est pas tout à fait effacé dans l'univers romanesque, c'est alors que se mêlent les différentes visions et consciences.

2.1.Écrire pour faire entendre des voix

⁸⁸ *Dictionnaire Hachette*, 2007, p. 1278.

⁸⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, Op.cit. p. 32-33

C'est à travers l'écriture que beaucoup d'auteur(e)s ont brisé le silence d'une réalité bafouée, longtemps mis à l'écart de l'actualité. C'est par la voix de femmes que leur condition se fait échos des autres. « *Le cheminement se fait maintenant à rebours car l'écriture était également corps, la voix en sera l'expression la plus pure.* »⁹⁰

Comme nous l'avons souligné plus haut, la polyphonie littéraire est la multiplicité des voix et des consciences. Celle-ci témoigne de la diversité des points de vue, des idéologies qui élaborent le champ de la communication dans un texte donné.

En effet, la description du personnage principal d'*Orages* est organisée selon sa façon de penser et de voir le monde qui l'entoure. Déterminée à franchir les interdits de sa société, comme nous pouvons le souligner dans cet extrait : « *A vingt ans du troisième millénaire, n'est-il pas temps de flanquer un bon coup de pied dans la fourmilière de cette Algérie profonde, et même celle en surface d'ailleurs ?* »⁹¹

C'est en se posant des questions notamment sur le corps qui devient tabou, la virginité et sa place au sein de la société qu'elle se met en quête d'elle-même.

« *Jusqu'à quand va-t-on refuser d'admettre la réalité ? Nous vivons dans le déni total, un leurre perpétuel d'un monde imaginaire idéalisé dans le discours à valeurs de préceptes, comme si tout pouvait être d'un parfait immaculé. La pureté ou la condamnation !* »⁹²

L'important pour le personnage principal est de ne pas suivre les autres dans leur uniformité dans un discours qu'elle enchaîne avec elle-même essayant d'éviter de rentrer dans la norme et les conventions socioculturelles. Dans ce même cas, Bakhtine ajoute que : « *L'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même.* »⁹³

Dès le début du roman, nous distinguons le thème principal et la visée communicative que l'auteure tente de véhiculer à travers l'héroïne de notre corpus. Ses monologues et les dialogues entre les figures féminines d'*Orages* se heurtent et se contredisent en témoignant de leurs expériences plurielles.

⁹⁰ GAFAITI, Hafid, Op. cit, p. 177.

⁹¹ BENS AHLI, Hedïa, Op. cit, p. 25

⁹² *Ibid*, p. 45

⁹³ BAKHTINE, Mikhaïl, Op. cit, p. 28.

C'est justement à la cité universitaire, lorsqu'elle rencontre d'autres filles comme elle, que le personnage principal aborde la question de la femme, ses envies, mais surtout les contradictions des règles qu'elle n'arrive pas à saisir, en parlant de son amie Yamina enceinte mais pas mariée.

- L'Algérie n'est pas le monde. Et Yamina paie le prix de sa sincérité ! Elle paie le prix de l'hypocrisie collective ! Et ...
- Oui, mais elle paie, M'interrompe Zora. Tu es d'accord qu'elle trinque ! ça lui fait une belle jambe cette honnêteté, ou plutôt un beau ventre. Alors apprends à jongler.⁹⁴

Dans ce dialogue, l'héroïne de notre corpus comprend que son amie Zora n'est pas d'accord avec ses propos concernant la situation de Yasmina, des points de divergences qu'elle essaie toutefois d'accepter car elle ne répond pas à Zora, elle se contente d'écouter.

Hedia Bensahli laisse exprimer ses personnages dans des discours indirects libres, nous jugeons que c'est pour rapporter fidèlement les pensées de chaque personnage en lui donnant la parole.

Lorsque le personnage principal se rend en France, celle-ci rencontre des difficultés d'intégration, dès les premiers moments passés de l'autre côté de la Méditerranée
« *Je découvre avec stupeur la transparence de mon corps, c'est traumatisant. En Algérie, c'est mon esprit qu'on ne voyait pas.* »⁹⁵ Elle en parle d'ailleurs à sa tante qui l'a accueillie. Un mal être qu'elle n'arrive pas à gérer.

Lorsque j'ai confié ces préoccupations à ma tante devant un thé fumant, avachie sur son canapé, elle a pouffé de rire.

- Mais pourquoi tu cherches midi à quatorze heures ? Tu es ce que tu as envie d'être.
- Oui, mais le temps m'apprend à être plusieurs personnes à la fois en fin de compte, (...)
- Mais tu es toujours toi. Pour les autres, tu es toi. Pourquoi te compliquer la vie ?
- (...) Mais cette transparence donne accès au défoulement entre soi : les bouches se délient sans gêne, aucune devant moi, à la troisième personne, sans qu'on sache qu'il est question de moi.⁹⁶

⁹⁴ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 48

⁹⁵ *Ibid*, p. 118.

⁹⁶ *Ibid*, p. 144.

Ce qui pourrait étonner plus d'un, surtout à notre époque est le fait qu'une femme soit partisane de sa dévalorisation, de sa soumission à l'autorité des hommes et de sa condition de femme mineure. Elle est contre la femme émancipée et celle qui rejette l'idée d'être idéalisée en tant que productrice de génération. C'est le cas de Nadjet, la cousine du personnage féminin à qui elle demande de l'aide au sujet de son mari Rami.

Ma cousine qui avait commencé à m'écouter patiemment est déviée de sa trajectoire : pour elle, seul le « bien peut être envisagé. Elle m'assène maintenant des leçons de morale bien de chez nous : « *essabri*, pardonne, oublie, laisse-lui encore une chance ... ». Un revirement qui me déstabilise complètement !

- Mais enfin ! Nadjet ! tu es sûre de m'avoir bien écoutée ?

Oui ! c'est toi qui va m'écouter maintenant ! Ce n'est pas parce que nous vivons en France que nous devons renier notre culture. Chez nous mes femmes doivent supporter, savoir se taire, creuser le lit de la rivière pour que l'eau puisse s'écouler. S'il a épousé une Maghrébine, c'est justement parce qu'il attend que tu fasses son bonheur ; autrement, il aurait épousé une Française !

- Maghrébine, Française ... Une femme est une femme ! Tu veux dire que la Française mérite la maltraitance ?

- Non, mais la Française ne connaît pas nos coutumes. Elle sait pas patienter, elle ne connaît pas l'abnégation : *S'bar* ! finit-elle par marteler.⁹⁷

Nadjet semble croire que dans un couple, la soumission au mari est normalisée tant que les deux époux soient d'origine maghrébine, car selon elle, cela fait partie de leur culture. Conséquence d'un manque d'ouverture et d'échange, prisonnière d'une réalité amère qui fait d'elle un être incomplet face au maître absolu, l'homme. En somme, le statut de la femme dans son ensemble est dévalorisé par le regard stéréotypé de la société, qui vise à la perdurance du patriarcat, donnant l'importance aux hommes, oubliant ainsi celle de la femme.

Les points de vue du personnage principal et de Nadjet ne sont pas conformes, car le regard que chacune d'entre elles porte sur le statut de la femme dans la société n'est pas le même. Des consciences différentes qui montrent la présence d'une structure polyphonique aux côtés d'autres indices comme les déictiques des différentes voix de notre corpus.

⁹⁷ BENSABLI, Hedia, Op. cit, p. 231-232.

2.2. La voix de l'une, la voix des autres

Hedia Bensahli, à travers la voix du personnage principal donne vie à celle des autres personnages féminins, elle les incite à parler, à s'exprimer et à raconter leur combat, mais aussi leur mutisme. Parmi elles, celles à qui le patriarcat n'empêche pas de vivre, elles acceptent et ne se mélangent pas avec celles qui sont sorties du silence et se sont lancées dans une révolte pour arracher leurs droits.

Quand l'héroïne de notre corpus reçoit une lettre d'un ancien ami qui veut la demander en mariage, elle en parle à ses amies, car une peur l'habite, elle doit lui dire qu'elle n'est plus vierge, sachant que dans la société algérienne musulmane celle-ci est mal vue et reniée.

- Je fonce ? Je fais quoi d'après vous ? Hein ?!
- Tu lui mets le grappin dessus !
- À force de foncer aveuglément je vais finir par casser ma lance. Je sens que j'ai besoin de temps ... Elles ne me laissent pas de répit.
- Il te connaît depuis longtemps, il ne va pas te juger
- Me juger ? Mais je n'ai tué personne !
- Si, toi ! Ecoute ma belle, tu ne te rends pas compte ! Tu ne vois pas comment le monde fonctionne ? Ne gâche pas ta vie... comme Yasmina.⁹⁸

Ses amies essaient de lui expliquer qu'il faut absolument qu'elle accepte sa demande pour qu'elle ne subisse pas le même sort que celui de Yasmina, qui s'est retrouvée seule parce qu'elle est tombée enceinte sans être mariée.

L'héroïne de notre corpus comprend qu'elles n'ont pas la même conception des choses, et cela la gêne. Leurs regards sont le même que celui de la société traditionnelle. N'ayant pas le choix, ni la volonté de mentir, le personnage principal avoue à son ami qu'elle n'est pas vierge « *il me dévisage comme un objet étrange ...Il se lève, tourne les talons, fait quelques pas, s'arrête, se retourne une dernière fois pour me lancer néanmoins gentiment 'Bonne chance !' puis disparaît.* »⁹⁹

Elle comprend dès lors que les principes individuels sont rejetés par la société, et les préjugés ne font qu'entretenir les règles régies par les traditions, les gens n'ont donc pas le droit de penser par eux-mêmes, et faire ce que bon leur semble de leur vie.

⁹⁸ *Ibid.* p. 48.

⁹⁹ *Ibid.* p. 52.

Deux pensées différentes, deux points de vue divergents, pourtant dans une seule et même société. C'est alors seule qu'elle essaie de casser les tabous de la société.

Les débuts de son voyage en France sont difficiles, elle sait qu'elle est étrangère d'un pays qu'elle ne connaît pas et les français ne manquent pas de le lui rappeler. Dans cet extrait, l'héroïne de notre corpus se pose des questions ce mot « étranger » qui.

- Le mot « étranger », ici devient cruel. Suis-je devenue persane ?
Montesquieu est décidément immortel ...

- Non, tu n'es pas persane, répond ma tante qui semble lire mes pensées. Tu coupes simplement les cheveux en quatre pour pas grand-chose. Étranger signifie simplement que tu viens manger leur pain !¹⁰⁰

Ce mot « étranger » dérange le personnage principal au point qu'elle se pose la question sur son origine, en citant Montesquieu, celle-ci fait référence à Usbek et Rica, deux personnages du roman épistolaire « Lettres persanes » de Montesquieu, ces deux personnages persans se rendent à Paris pour découvrir le monde extérieur, s'en suit diverses représentations sur cette ville qui n'est pas la leur, Montesquieu décrit les regards des parisiens, des réflexions d'intolérance et les différences qui relient ses deux personnages leur origine persane.

Sa tante l'arrête et lui explique que sa vision est fautive et qu'il est question de la part des français que les étrangers prennent et cela dérange combien même ils travaillent pour avoir leurs parts. Une expression qui rabaisse la valeur des « étrangers », nous jugeons également que c'est une forme de racisme qui explique ce que l'héroïne de notre corpus ressent.

Nous pensons que l'auteure se sert de *Lettres persanes* pour expliquer le sentiment de l'héroïne, et mettre en relation *Orages* et le roman épistolaire de Montesquieu pour véhiculer, sans doute, deux mêmes messages, d'un part celui des origines qui sont remises en question et d'autre part l'intolérance.

C'est alors que les voix et consciences du roman de Montesquieu côtoient celles de notre corpus dans une polyphonie à multiples points de vue.

¹⁰⁰ *Ibid.* p.129.

3. L'intertextualité : De Julia Kristeva à Gérard Genette (Définitions et théories)

C'est en étant influencée par les travaux de Bakhtine, au sujet notamment du dialogisme, que Julia Kristeva introduit le terme « Intertextualité » dans son ouvrage intitulé *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, présenté comme le dérivé des notions Bakhtiniennes, et cela en France, en 1966 développant ainsi la théorie de l'énonciation.

Pour Bakhtine, le texte est un intertexte qui renvoie à d'autres textes antérieurs.

« D'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Tout texte est donc un tissu nouveau de citations révolues. »¹⁰¹

Pour Kristeva, Il s'agit d'une dynamite textuelle, un outil d'analyse servant à étudier la relation entre les textes et ce qu'ils communiquent.

Dans ce cas, l'auteur rentre en dialogue avec ses précédentes lectures, et incère des énoncés, extraits et discours qui se mêlent en un jeu de transmission et de suggestions dans un texte nouveau. C'est ainsi que les textes littéraires mobilisent la notion d'intertextualité. Or, nous pourrions penser que le texte littéraire n'est pas génératrice de renouvellement, si une œuvre n'est jamais autonome comme le précise Bakhtine.

Cependant, l'intertextualité sert notamment à mieux comprendre un texte donné en le comparant à d'autres textes ayant la même visée communicative.

« Les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents. »¹⁰²

En effet, il s'agit dans ce cas d'apporter d'une part une précision, de relater un fait réel ou d'autre part, de s'y appuyer pour défendre une réflexion, une idéologie sur le thème abordé.

Dans son ouvrage *Palimpsestes* Gérard Genette explique l'intertextualité comme suit : *« Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. »¹⁰³*

En outre, l'auteur ne se limite pas qu'à introduire un énoncé déjà cité dans son œuvre, celui-ci fait référence au contexte culturel auquel il appartient, en l'inscrivant dans une

¹⁰¹ BAKHTINE, Mikhaïl, cité par Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.57.

¹⁰² RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p 15.

¹⁰³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Seuil, Paris, 1982, p. 16.

perspective de communication, afin que le lecteur saisisse davantage le contenu. C'est ce que nous dit Hafid GAFAITI dans cet extrait

Dans cette mesure, le discours du texte, au-delà du discours général correspondant globalement à un dire idéologique, sera conditionné par le rapport écriture-lecture et donc par le fonctionnement intertextuel. (...) En effet, la lecture que le texte propose et celle d'un projet idéologique se confondant avec l'idéologie officielle et le discours dominant de la société.¹⁰⁴

Il est aussi question de la structure, de la forme et de la thématique du texte qui influencent d'autres pistes de lectures.

Quand Hedia Bensahli choisit de mettre en œuvre un personnage féminin vivant dans la société algérienne semblable à celui décrit par de nombreux autres auteur(e)s algériens, dont la problématique principale est souvent celle de la Femme, il s'agira alors de la même thématique. C'est le cas d'Assia Djébar, nous citons *Les Alouettes naïves*, Malika Mokeddem dans *Je dois tout à ton oubli*, Leila Sebbar dans *La Jeune fille au balcon*, Maïssa Bey dans *Hizya...* mais aussi d'hommes de lettres qui ont décrit la femme et son combat. Nous pensons à Ben Hadouga dans *Le Vent du sud* (écrit en arabe puis traduit en français) et Rachid Boudjedra dans *La Répudiation*, entre autres.

L'inscription du social dans la vie de ces personnages féminins, et cela depuis l'entrée de la femme dans la littérature algérienne contemporaine, vise, d'une part, la dénonciation des violences faites aux femmes, et d'autre part, le lancement d'un appel vers la liberté et l'émancipation au féminin.

Orages est représenté par un discours critique qui vise la situation de la femme au sein de la société algérienne. Celle-ci nous projette dans l'univers du personnage féminin en quête de soi, transgressant les interdits. Un sujet aux idéologies multiples usant des textes antérieurs, aux voix contradictoires.

3.1.L'intertextualité : Un moyen de dénonciation :

C'est à partir du deuxième chapitre « *Illusions* » que nous remarquons l'utilisation de citations, allusions et références, marques de l'intertextualité avec lesquelles Hedia Bensahli nous fait part de la visée communicative d'*Orages*.

¹⁰⁴ GAFAITI, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et textes*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 333.

« *Les Fadéla et les Wassyla sont trop loin, ou muselées ; aucun moyen de savoir qu'elles existent : elles hurlent, s'égosillent, mais hors de nos frontières.* »¹⁰⁵

Dans cet extrait, l'auteure fait référence à deux figures emblématiques du mouvement féministe maghrébin, à savoir Fadéla M'rabet, auteure entre autres de *Les Algériennes*. Une écriture qui éveille les consciences et appelle à la libération des femmes algériennes. C'est ce que dit l'ethnologue André Adam dans cet extrait :

« *Ouvrage de combat (...) lutte pour l'émancipation de la femme algérienne et s'attaque avec ardeur, verve et talent à tous les hommes et à toutes les forces, principes et structures qui y font obstacle.* »¹⁰⁶

Wassyla Tamzali, directrice des droits des femmes à l'UNESCO, ancienne avocate à la cour d'Alger, auteure de plusieurs livres dont *Une femme en colère : Lettre d'Alger aux Européens désabusés* paru chez Gallimard.

Le personnage féminin est au bord du désespoir, elle nomme ces deux féministes comme pour implorer Dieu et la tirer d'affaire. Mais elle est consciente que leurs voix font écho de l'autre côté de la Méditerranée. Trop loin.

Sur la même page du corpus, nous pouvons lire le nom de *Chraïbi*. « *Chraïbi a narré avec brio le temps de nos grands-mères, mais moi c'est le mien que je conte à vingt ans du troisième millénaire ... Les vêtements modernes que je porte ne doivent pas leurrer ... mon corps est tabou.* »¹⁰⁷

Ici, nous pensons que le personnage principal fait référence à deux idées complémentaires. D'une part, elle évoque Driss Chraïbi, écrivain marocain d'expression française, pour faire allusion à ses écrits à tendance dénonciateurs sur la société marocaine traditionnelle, l'identité culturelle etc. Nous pensons à un de ses romans *La Civilisation, ma mère* paru dans les éditions Denoël en 1972.

D'autre part, le personnage féminin fait un constat, qui depuis des années n'a pas changé ; le regard que porte la société sur la femme est le même de nos jours (*Orages* 2018). C'est à travers ces lignes que l'auteure dénonce la chosification du corps de la femme

¹⁰⁵ BENSALHI, Hedia, Op. cit p. 32

¹⁰⁶ ADAM, André, Fadéla M'rabet. Les Algériennes. In : *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée*, n°4, 1967, pp. 200-202.

¹⁰⁷ BENSALHI, Hedia, Op. cit, p. 32

qui fait à la fois encore objet et sujet de débat, comme dans cet extrait où l'auteure fait référence au corps féminin convoité comme objet.

« Entre mâles, le mot est permis, comme la cigarette et l'alcool d'ailleurs. Dans leur bouche, il peut être accompagné d'une moue lascive et parfois même d'un regard lubrique, libidineux, signifiant la disponibilité éventuelle de l'objet »¹⁰⁸

Le personnage principal n'arrive pas à saisir le regard négatif de la société vis-à-vis du corps de la femme qui devient un instrument, un objet charnel soumis à l'autorité du mâle. *« Je pensais devenir femme, je me vois basculer à l'état d'objet de convoitise. »¹⁰⁹.*

« Oui ! Des peintres illustres fascinés par les harems qui n'ont vu dans la Fatma « privilégiée » que l'indolence de la femme offerte, une odalisque dédiée au plaisir masculin. »¹¹⁰

Cet extrait d'*Orages* nous interpelle, car nous avons trouvé des similitudes avec un extrait que nous jugeons intéressant de le mettre en évidence dans notre étude, dont voici les mots.

La sexualité, le rapport des sexes, font que le corps s'inscrit dans un réseau de relations sociales complexe : cet homme couche avec Françoise il peut même l'épouser, il couche avec Fatima il ne l'épouse pas (...) Les Algériennes avec lesquelles ils avaient eu des relations, elles ne se sont jamais mariées, c'étaient des femmes impures.¹¹¹

Une culture de la femme qui grandit au sein même de la famille traditionnelle en même temps que les petites filles, et qui évolue dans la rue lorsqu'elles deviennent femmes. C'est ce dont affirme Fanon dans cet extrait :

« (...) pour une famille, avoir une fille pubère dans la maison est un problème extrêmement difficile. La fille pubère est à prendre d'où la rigueur avec laquelle elle est maintenue au foyer, protégée surveillée, d'où la facilité avec laquelle elle est mariée. »¹¹²

Hedia, Bensahli met son personnage principal dans un univers fermé, rempli de contradictions, noyé dans l'incertitude et l'interrogation. Celui-ci essaie de changer les choses de son côté.

¹⁰⁸ BENSAHLI, Hedia, Op. cit, p. 31

¹⁰⁹ *Ibid* p. 29

¹¹⁰ BENSAHLI, Hedia, Op. cit p. 67

¹¹¹ TAMZALI, Wassyla, « Au cœur de la dépression ». In : *Le corps met les voiles*, Ed chèvre-feuille étoilée, Montpellier, 2003, p. 107.

¹¹² FANON, Frantz, Op. cit p. 91

Nous aimons refaire le monde, le nôtre. Alors nous lisons le journal *Le Monde*, *L'Humanité* Montesquieu, Sartre ... et nous discutons de la séparation des pouvoirs, de la liberté de pensée, de la reconnaissance des cultures et des langues berbères. (...) Nos idées humanistes se limitent au rêve, en tant que femmes, de pouvoir se frayer une toute petite place parmi les humains.¹¹³

Au-delà de la réalité de son entourage, le personnage féminin essaie de s'affirmer et de franchir les barrières en une révolte de savoir et de conscience, nous comprenons qu'elle veut dire que la femme n'est pas seulement celle qui donne naissance, celle qui effectue les tâches ménagères et qui s'occupe des enfants. Elle est cultivée et elle devrait être une citoyenne à part entière dans sa société.

L'auteure, à travers ces quelques références intertextuelles : Le journal *Le Monde*, *L'Humanité*, des journaux français très connus, aux côtés de Montesquieu et Sartre, deux figures de la littérature française, montre l'état d'esprit de l'héroïne d'*Orages*, qui explique que dans la société, le statut de la femme importe peu.

Car selon Hafid Gafaïti :

Pour ce qui est de l'éducation, les femmes sont élevées dans l'esprit de l'omnipotence de l'homme et de la soumission à ses désirs. L'accent est mis sur l'idée que la femme n'est jamais adulte et que son indépendance est liée au fait que la culture lui est fermée par sa situation objective ainsi que par l'idéologie religieuse et la morale traditionnelle qui lui est imposée. Même si des changements importants apparaissent dans la société, il est souligné que ceux-ci ne remettent pas fondamentalement en question l'attitude et les visées de la majorité des hommes qui demeurent constants et unis en vue de la perpétuation de la domination et de l'oppression.¹¹⁴

Un procès arbitraire qui tente d'isoler la femme dans son foyer où elle demeure cette éternelle mineure à la merci de l'homme. Jamais mise en valeur en tant qu'être à part entière, celle-ci n'est représentée que par son corps. Au sujet de la chosification du corps, Marie-Blanche Tahon a appelé ce phénomène « *La personnification du péché* »¹¹⁵

Hedia Bensahli met en évidence l'aspect socioculturel dans un discours qui identifie les valeurs et les représentations des rôles sociaux, en donnant une vision réaliste de la société algérienne en général, entre enjeux traditionnels et modernes.

¹¹³ BENS AHLI, Hedia, Op. cit p. 38

¹¹⁴ GAF AITI, Hafid, Op. cit, p. 240

¹¹⁵ TAHON, Marie-Blanche, Une anomalie algérienne : Femme et islam. In : Entre tradition et universalisme. OULLETTE, Françoise-Romaine et BARITEAU, Claude (dir), Renouski, l'ACSALF, 1993, P. 215

C'est dans le chapitre « *Vacances* » qu'un autre aspect thématique déjà abordée par d'autres écrivains fera son apparition, il s'agira du recours à l'Histoire.

Lorsque le personnage principal décide de partir en vacance, un événement qui a marqué *l'Histoire de l'Algérie*¹¹⁶ bouleversera le cours de l'histoire de celle-ci.

On tue en ces années de plomb tout ce qui se rapporte de près ou de loin à l'état ... même les enseignants et les enfants qui vont à l'école. Chacun attend sagement son tour devant la roulette russe. (...) Alors que naïvement nous pensions qu'*Octobre 88* allait apporter du nouveau, du bonheur et la liberté, une expression possible au multipartisme ignominieux. Nous avons bien vu les têtes se couvrir, les pantalons se raccourcir, le langage se travestir en s'enrichissant d'un vocabulaire tendancieux venu d'ailleurs, nous avons vu les mosquées se remplir et l'école périliter...¹¹⁷

La production littéraire est avant tout un acte de lecture et de référence un miroir de la société dans laquelle l'auteur évolue, celle-ci est en constante émergence en relation directe ou indirecte avec l'Histoire.

« *C'est dans cette ambiance d'insécurité et de confusion que les islamistes, bannis du jeu politique, prennent les armes et le chemin du maquis, plongeant l'Algérie dans un bain de sang.* »¹¹⁸

C'est aussi pendant la décennie noire que de nombreux journalistes ont été tués, c'est ce qu'affirme l'auteure dans cet extrait :

Notre pauvre pays s'est transformé en pandémonium. L'odeur fétide suinte et nous nous bouchons le nez ... Nous fermons aussi les yeux ... La bouche. (...) Les journalistes écrivent puis meurent. D'autres les remplacent, puis ils meurent à leur tour. Les universitaires tentent d'agiter des idées, on leur répond par des balles.¹¹⁹

¹¹⁶ « Dans les années 1990, par une véritable guerre civile (ou guerre contre les civils), surnommée « la décennie noire ». Le conflit commence au début 1992, au moment de l'annulation par le gouvernement du scrutin législatif, après le premier tour où le FIS avait été vainqueur, suivie de l'interdiction de ce parti et de l'arrestation de milliers de ses membres. S'instaure alors une véritable guérilla islamiste, qui déclenche toute une série de meurtres et de massacres contre les membres du gouvernement, les intellectuels et, de façon plus générale, les civils. L'amnistie décrétée en 1999 par le nouveau président Abdelaziz Bouteflika amène la fin de la violence et le retour à la vie « normale » DETREZ, Christine, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos ». *Études littéraires africaines*, APELA, Lorraine, 2008, p. 26

¹¹⁷ BENSALHI, Hedia, Op. cit 93-94

¹¹⁸ LAZALI, Karima, *Le trauma colonial, une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie*, Paris, Éditions la Découverte, 2018, p. 171.

¹¹⁹ BENSALHI, Hedia, Op. cit, P. 95.

Une littérature engagée, dont la parole est revendiquée pour dénoncer et refuser la soumission et l'intégration des idées qui dévalorisent l'homme et la femme. Un discours du rejet dont la révolution doit être retenue par l'Histoire. Cependant, il est important de souligner que la femme a vécu une période assez sombre, entre la doctrine du port du voile, comme l'a souligné Arezki Mellal, l'isolement et la maltraitance. A ce propos, l'historien et professeur Benjamin Stora affirme que : « *L'Algérie des années 1992-1999 présente la 'particularité' d'être ce pays où la violence à l'égard des femmes est des plus atroces.* »¹²⁰

L'importance de cette écriture est de ressasser un passé que l'on n'a pas forcément inscrit dans l'Histoire. Un fait, un événement qui marque les consciences dont la perspective est celle de restaurer l'éveil et la prise en charge de l'individu. Car l'écriture est très souvent le miroir ancestral d'une époque.

3.2.La citation : Des écrivains et des journalistes pour la liberté

Dans le dictionnaire littéraire, la citation est expliquée comme suit : « *La citation, est l'emprunt qu'un écrit fait à un autre discours. Au plan formel, la citation est généralement mise en évidence par des marques linguistiques ou typographiques, mais elle peut être implicite et passer inaperçue.* »¹²¹

Selon Nathalie Piégay-Gros : "*La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation.*"¹²²

La citation est souvent accompagnée de marques typographiques et le nom de l'auteur est mis en évidence pour ne pas que celle-ci se transforme en plagiat.

Dans notre corpus Hedia Bensahli se sert des citations d'écrivains et de journalistes pour enrichir son roman et véhiculer des témoignages autour de la société mais aussi autour de la femme. Nous commençons par une citation d'un journaliste algérien que nous soulignons dans le chapitre « Vacances ».

La cherté de la vie (...) n'explique pas à elle seule les causes profondes du malaise social (...) ainsi que le peu de crédit que ce même peuple, naguère hissé au rang d'un mythe, accorde à ses pseudo-représentants dont l'hypotrophie du moi et la manie des grandeurs qui se doublent d'un mépris à peine voilé envers 'la populace' ont achevé de supprimer, chez eux, les facultés de

¹²⁰ STORA, Benjamin, Op. cit, P. 99.

¹²¹ HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. Op, cit, p. 98.

¹²² PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 46.

raisonnement, le sens de la responsabilité, de l'évaluation politique, et d'anticipation de l'avenir. Obnubilés par le pouvoir qu'ils détiennent, du prestige et des intérêts strictement matériels qu'ils en retirent, ces représentants, autoproclamés du peuple, se crispent sur leurs grasses prébendes et oublient jusqu'au souvenir ce pourquoi ils ont été 'élus' ou désignés pour gérer les affaires de l'Etat (...).¹²³

Dans celle-ci écrite par *Rouadjia*¹²⁴ (auteur et journaliste), Bensahli évoque le courage des journalistes qui malgré l'oppression, la censure, et le rejet de la liberté d'expression, même des années après la décennie noire, expriment leurs opinions. « *Des journaliste farouchement obstinés, opiniâtres, écriront certainement encore et toujours.* »¹²⁵

Donner son avis sur le gouvernement et les hommes de l'Etat, était et est toujours une forme d'atteinte. C'est le cas de Mohamed Benchicou, écrivain et journaliste, qui a écrit *Bouteflika : Une imposture Algérienne* en 2004, condamné la même année à deux ans de prison ferme.

Dans le chapitre « Pas à pas », nous soulignons une citation du poète Charles Baudelaire « *le besoin de sortir de soi.* »¹²⁶. Hedia Bensahli introduit cette citation pour parler du sentiment de l'amour que l'héroïne de notre corpus cherche mais qu'elle ne trouve pas, un sentiment qui est aussi tabou dans la société traditionnelle, celle-ci tente néanmoins de changer les codes de la société et en parle autour d'elle.

Dans une autre citation, l'auteure parle de l'homme qui tente de séduire les femmes qui préfèrent les hommes riches, mais qui leur ment pour les avoir. Il s'agit d'une citation d'une chanson de Jacques Brel « *faut pas jouer le riche, quand on n'a pas le sou.* »¹²⁷

Dans le dernier chapitre intitulé « Rare », l'héroïne parle de sa relation avec Rami à un psychiatre « *Consciente de ma fragilité, j'accepte finalement de me faire aider.* »¹²⁸, Puis, l'auteure introduit cette citation de l'écrivain et philosophe Patrice Loraux

¹²³ ROUADJIA, Ahmed, *El Wattan*, « La Politique de l'autruche ou le temps de la fuite en avant » 2011, cité par Bensahli Hedia dans *Orages*, p. 96.

¹²⁴ Ahmed Rouadjia est « professeur d'histoire contemporaine à l'université Mohamed BOUDIAF et directeur du Laboratoire d'Etudes Historique et sociologique des changements Socio-économiques à l'université de M'Sila. »

http://virtuelcampus.univ-msila.dz/facshs/wp-content/uploads/2017/04/CV-FRANCAIS_PUBLICA_ROUADJIA.pdf consulté le 27/09/2020 à 13:56

¹²⁵ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p.96

¹²⁶ Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu*, 1867. Cité par Hedia Bensahli, *Orages*, 2018. p. 165.

¹²⁷ BREL, Jacques, *Ces gens-là*, 1966. Cité par Hedia Bensahli, *Orages*, 2018, p. 169.

¹²⁸ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 252.

Être dans une impasse, c'est découvrir trop tard que ce qui se présentait comme une solution engageante était un piège. Oui, c'est seulement lorsque l'on est déjà dans l'impasse qu'on peut la reconnaître avant qu'il ne soit trop tard, dans un pressentiment de ruine imminente. (Pensées de Patrice Loraux)¹²⁹

En introduisant cette citation, Hedia Bensahli pense aux nombreuses femmes qui sont dans le même cas de l'héroïne d'*Orages*, à travers cette citation elle donne le conseil aux femmes violentées parle leur mari de ne pas se laisser faire et de prendre le temps d'en parler et surtout d'agir pour leur bien.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons pu expliquer les concepts : Dialogisme, polyphonie et intertextualité, puis, nous avons montré dans notre corpus ces différents concepts en nous basant sur les théories sur lesquelles nous nous sommes appuyé. Nous avons pu trouver des griffes intertextuelles et dialogique, et des structures polyphoniques autours notamment de la femme.

¹²⁹ LORAUX, Patrice, *Pensées*. Cité par Hedia Bensahli, *Orages*, 2018, p. 252-253.

Chapitre III :
Stylistique et vision du monde : Le projet
idéologique de la femme algérienne

Le dernier volet de notre travail de recherche consiste, dans un premier temps à analyser notre corpus du point de vue de la stylistique littéraire, celle-ci va nous permettre d'expliquer l'emploi des figures de styles, puis, nous allons tenter de faire une analyse narratologique afin de pouvoir identifier le narrateur et les différentes perceptions et points de vue du récit. Ensuite, nous allons essayer d'étudier la société du corpus dont le statut de la femme algérienne. Enfin, dans un second temps nous allons passer à l'étude de la théorie de la vision du monde et de ses modalités qui vont nous servir de référence afin d'analyser notre corpus du point de vue de la sociologie de la littérature. C'est dans cette optique que nous allons tenter de déceler la vision du monde de Hedia Bensahli à travers l'héroïne d'*Orages* tout en essayant de comprendre le projet idéologique de l'auteure. Ces éléments de recherche peuvent, en effet, nous mettre en relation avec notre problématique de départ et ainsi trouver d'éventuelles réponses.

1. La stylistique : Historique et définition

Depuis l'Antiquité, les penseurs et les philosophes écrivaient en faisant déjà attention à l'utilisation des mots, ils étaient choisis avec soin, dotés d'une logique interne et d'un discours relativement riche en figure, faisant application de la rhétorique. La beauté des mots définissait le statut de l'individu, sa classe hiérarchique au sein de la société. Dans *La Rhétorique*, Aristote définit celle-ci par « *la faculté de découvrir spéculativement sur toute donnée le persuasif* »¹³⁰ En effet, persuader dans un discours oratoire était désigné comme un art.

Depuis et à travers les siècles, la rhétorique s'est développée en théorie de la littérature transmise par le moyen de l'écriture, celle-ci évolue en France au XVII^e siècle. Les hommes de lettre ont commencé à s'intéresser au style de l'écriture et à la beauté du vers. A cette époque, tout devait être conforme aux règles et à la norme, car ils visaient la perfection dans tous les domaines, la valeur esthétique marque son apogée.

C'est un peu plus tard, en 1909 que l'objet de la stylistique est définie « *La stylistique étudie les faits d'expression du langage du point de vue de leur contenu affectif,*

¹³⁰ Aristote, *Rhétorique*. Livres I, II, III. Texte établi et traduit par Méderic Dufour pour les Livres I, II ; par Méderic Dufour et André Wartelle pour le Livre III. Gallimard, collection Tel. 1980 (Livre III), 1991 (Livres I, II). Édition d'origine Les Belles Lettres, p. 23.

c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »¹³¹ par Charles Bally, Linguiste suisse, un des disciples de Ferdinand de Saussure. C'est en optant pour des études dans le domaine de la linguistique que Bally introduit les méthodes de l'analyse stylistique dans le langage parlé et étudie la production du style du côté affectif.

Les effets littéraires sont tous en germe, à l'état latent dans la langue commune ; mais celle-ci, absorbée par sa fonction essentielle, qui est de servir la vie, ne voit dans ces valeurs que des moyens d'action ; seul l'artiste parvient à les dégager et à les transporter pour les besoins de l'émotion littéraire ; cette transposition est le propre du style¹³²

Pour s'exprimer, l'homme a généralement recours à la langue, c'est de cette façon que Bally explique l'importance de cette dernière faisant allusion à la valeur du style employé. Un projet communicatif dans lequel se déploie l'analyse des actes langagiers.

Dans le dictionnaire littéraire, la stylistique est définie comme suit « *Celle-ci peut être définie comme une discipline universitaire fondée en 1905 par C. Bally. Mais elle peut aussi être définie par la formule : la stylistique est une praxis*¹³³. »¹³⁴

La stylistique est donc une méthode d'analyse qui a pour objet l'étude des structures et procédés langagiers, analyse la situation d'énonciation, la disposition des différents discours dont les interactions verbales (dialogue), celle-ci étudie notamment le processus d'élaboration du sens de la valeur d'un énoncé. Une discipline qui ressemble à l'analyse grammaticale, car les valeurs de la stylistique y sont extraites, à la différence de leurs méthodes d'analyse, toutes deux forment une combinaison de règles propres à la langue.

Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage intitulé *Esthétique de la création verbale*, démontre, dans l'extrait qui suit, la relation qui réunit la stylistique à la grammaire au sujet de la langue.

¹³¹ BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, I Heidelberg, 1909, apud René Amacker, « Charles Bally et la stylistique », dans *La Grammaire française entre comparatisme et structuralisme*, Colin, 1991, p. 16.

¹³² BALLY, Charles, cité par Jean-Michel Adam dans « Le style dans la langue et dans les textes ». In : *La langue française*, n° 135, 2002. *La stylistique entre rhétorique et linguistique*. pp. 71-94.

¹³³ « Le mot *praxis* provient d'un terme grec et concerne la pratique. Il s'agit d'un concept qui est employé pour s'opposer à celui de théorie. Ce terme est généralement utilisé pour désigner tout processus par lequel une théorie fait désormais partie de l'expérience vécue ». <https://lesdefinitions.fr/praxis> , consulté le 2/10/2020 à 16 : 19.

¹³⁴ HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. Op. cit, p. 591.

La grammaire et la stylistique se rejoignent et se séparent dans tout fait de langue concret qui, envisagé du point de vue de la langue, est un fait de grammaire, envisagé du point de vue de l'énoncé individuel est un fait de stylistique. Rien que la sélection qu'opère le locuteur d'une forme grammaticale déterminée est déjà un acte stylistique. Ces deux points de vue sur un seul et même phénomène concret de langue ne doivent cependant pas s'exclure l'un l'autre, ils doivent se combiner organiquement (avec le maintien méthodologique de leur différence) sur la base de l'unité réelle que représente le fait de langue.¹³⁵

En somme, cette discipline étudie les outils de la langue et propose une analyse grammaticale et esthétique d'un enchaînement de mots et de propositions qui forment une phrase, un texte, élaborant une réflexion sur le style de l'auteur « *Le fait de style, c'est donc un fait grammatical qui se situe dans la langue, et dans certains cas, sur les marges, aux frontières hors desquelles elle se défait et où l'écrivain se coupe du groupe linguistique auquel il appartient.* »¹³⁶ au sujet du vocabulaire, du registre de langue employé, il est aussi question de marques de subjectivité, d'analyser le sens et le contexte des figures de style, il s'agit aussi de l'identification du genre et de la forme. « *La stylistique est l'étude de la langue en action.* »¹³⁷

Nous allons essayer d'étendre notre étude de la stylistique en analysant notre corpus du point de vue des outils stylistiques qui ont conduit à l'élaboration de l'ensemble de l'œuvre de Hedia Bensahli, *Orages*.

2. Orages, des figures de style autour de la femme

2.1. Des figures de substitution : Métonymie et Synecdoque

Avant de passer à l'analyse de notre corpus, nous commençons par étudier l'épigraphe de Milan Kundera qui introduit *Orages*, car celle-ci comprend une figure de style que nous allons tenter d'analyser.

Il s'agit donc d'une citation de Milan Kundera, tirée de son roman *La vie est ailleurs*, « *Quand on tue de grands rêves, il coule beaucoup de sang.* »¹³⁸. Elle est écrite sur le recto

¹³⁵ BAKHTIN, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 274.

¹³⁶ GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 10.

¹³⁷ COTEANU, Ion, *La stylistique fonctionnelle de la langue roumaine*, Bucarest, édition de l'Académie, 1973, p. 8.

¹³⁸ KUNDERA, Milan, *La vie est ailleurs*, Paris, Folio, 1976, p. 248.

de la troisième page du roman, le verso qui est une page vierge, s'épare ainsi le recto de la quatrième page, soit l'incipit du premier chapitre d'*Orages*.

Du point de vue de la rhétorique, il nous paraît important de souligner la mise en forme de la citation de Kundera, afin d'identifier et d'interpréter les structures de l'énoncé, soit expliciter le sens pluriel de la figure de style.

« *Quand on tue des rêves, il coule beaucoup de sang.* » Ici, selon le sens de la phrase et ce que nous avons conclu, le verbe 'tuer' veut dire ôter, interdire, détruire. L'idée que Kundera veut véhiculer à travers le verbe 'tuer' nous parvient en la mettant en relation avec le sens de l'ensemble de la phrase.

Dans ce cas, 'tuer' devient un substitut, du verbe 'ôter', par exemple, une relation référentielle qui s'établit dans la combinaison du langage où la fonction poétique domine dans une relation de cause à effet, il s'agit alors de la métonymie.

Selon Michael Riffaterre il s'agit de l'« *insertion d'un élément inattendu dans un pattern (...) rupture qui modifie le contexte.* »¹³⁹ C'est précisément le cas de cette citation, l'élément inattendu est le mot 'tuer', cependant, dans cet exemple, l'élément inséré ne modifie pas le contexte mais atténue davantage le sens que veut véhiculer l'auteur dans un rapport logique. « (...) *la métonymie, elle, opère sur des termes qui s'attirent, qui offrent entre eux des combinaisons potentielles et qui présentent (...) une cohérence sémantique.* »¹⁴⁰

Cette étude de la métonymie se rapproche mieux de notre exemple analysé, car le mot employé et le sens qu'il veut véhiculer sont liés par un lien de contiguïté, or c'est le propre de la métonymie.

Le choix de la citation ne nous semble pas anodin, car nous trouvons le sens de cette dernière profond, et si nous nous intéressons de plus près au roman *La vie est ailleurs* de Kundera pour pouvoir ensuite l'analyser du point de vue de la stylistique, nous trouvons qu'il s'agit de l'histoire d'un jeune poète en quête de lui-même, passant d'une illusion à une autre et qui voit ses rêves s'anéantir sous l'effet de l'inconscience de son entourage. Un anti-héros au portrait psychologique naïf, qui cherche à se libérer et à s'émanciper.

¹³⁹ RIFFATERRE, Michael, *Essai de la stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 57.

¹⁴⁰ BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, p. 86-87

La vie est ailleurs, c'est l'histoire de la courte existence de Jaromil, existence ratée car privée de liberté par deux paramètres : la mère et l'Histoire. (...) Il n'empruntera la voie de la poésie que parce que sa mère l'y pousse, qu'elle l'admire, convaincue qu'il est le plus grand génie de tous les temps. L'enfant ne fait que jouer un rôle décidé par sa génitrice, grand metteur en scène de sa vie.¹⁴¹

Ainsi, nous arrivons à mieux comprendre la citation et le choix de l'auteure, nous trouvons que les deux histoires se ressemblent du point de vue du thème abordé, de l'émancipation des deux personnages, de l'absence de liberté, nourrit d'espoir dans univers illusoire, et si nous l'a rapprochons au thème *d'Orages* et à la femme en particulier, il s'agira alors de la violence de l'écriture pour dire à quel point elle souffre dans sa société car les rêves et l'espoir ne lui sont plus permis et la deuxième partie de la citation confirme la violence faite aux femmes à travers le sang qui coule.

Dans le deuxième chapitre « *Illusions* », l'auteure évoque un jugement de valeur qui dénigre la femme au point de rabaisser son statut au sein du groupe, celle-ci est alors rejetée, exclue.

En dialecte arabe, il n'y a ni fleurs, ni bourgeon ! On dira de nous des 'trouées', des 'abimées' ! C'est brutal, mais cela a le mérite d'être clair. Cette exemption de contour bucolique dénote dans la conscience collective, tenace et coriace, une idée d'usure, de détérioration, de dégradation et donc déchéance : nous devenons carrément des raclures.¹⁴²

« *trouées* » et « *abimées* » deux adjectives utilisés comme synecdoque, une figure de style qui est « *une métonymie qui remplace le nom d'une réalité, non pas par celui de l'une quelconque de ses caractéristiques, mais par celui d'une de ses parties (...)* On dit communément que la synecdoque exprime la partie pour le tout. »¹⁴³

C'est en utilisant la synecdoque que les adjectifs cités entre guillemets annoncent le mépris de la société vis-à-vis de la femme qui a perdu sa virginité avant le mariage. Quand l'honneur de la famille est atteint, l'indifférence à l'égard des sentiments de la femme se

¹⁴¹ Milan Kundera : *la vie est ailleurs / le génie est ici*. <https://lecturesvagabondes.blog4ever.com/milan-kundera-la-vie-est-ailleurs-le-genie-est-ici> consulté le 06 /10 / 2020 à 22 : 57.

¹⁴² *Ibid*, p. 30.

¹⁴³ BACRY, Patrick, Op. cit, p. 126.

présente, non seulement comme une punition méritée, mais comme un acte légitime qui vise à préserver les liens de la famille et donc du groupe.

Des figures d'assimilation : Comparaison et Métaphore

Dans le deuxième chapitre « *Illusions* », le personnage féminin est toujours déterminée à passer sa vision des choses et ses envies avant les avis et le regard de la société. C'est d'ailleurs elle qui devient le narrateur de sa propre histoire, comme pour nous indiquer son assurance vis-à-vis de son engagement, celui de ne plus être vierge, puisqu'elle l'a décidé.

*« J'ai 18 ans et je ne cesse d'être vierge. Voilà ! C'est décidé ! Je ne sais pas dans quelle mesure je vais l'assumer, mais pour l'instant c'est ainsi ! Aussi butée qu'un âne ! »*¹⁴⁴

Cependant, elle est consciente des conséquences que sa décision peut provoquer, en ajoutant qu'elle est « *Aussi butée qu'un âne !* » Une expression sous forme de comparaison que l'auteure insère dans la narration afin de préciser le degré de son entêtement.

Au sujet de la comparaison qui est aussi une figure de style, « *Figure qui consiste à rapprocher deux éléments (...) On parle alors parfois de similitude. Dans la comparaison qualitative (...) les deux éléments sont rapprochés par le biais d'une ressemblance. (...) Comparant et comparé sont liés par un élément du lexique.* »¹⁴⁵ le personnage féminin est comparé à un âne, il est question de son caractère qui n'accepte aucun autre avis que le sien. Une comparaison, qui malgré le degré de dégression (comparée à un âne qui symbolise l'idiotie et la bêtise humaine), indique la rébellion de l'héroïne, décidée de perdre sa virginité, même si elle apportait le déshonneur à sa famille.

¹⁴⁴ BENSAHLI, Hedia, Op. cit, p. 25.

¹⁴⁵ GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, *Critica : Dictionnaire de critique littéraire*, Tunis, Cérès éditions, 1998, p. 61.

Le comparé est alors le personnage féminin, le comparant est *un âne* et l'élément du lexique désigne l'outil de comparaison qui est *Aussi*.

Dans la même partie du corpus, nous avons trouvé une autre comparaison que voici : « *Elle offrent l'hymen et leur vie et les hommes sont contents, fiers comme des coqs !* »¹⁴⁶. Les hommes sont comparés à des coqs, en utilisant l'outil de comparaison *comme*.

Symboliquement le coq est connu pour sa fierté dans sa façon de marcher, incarnant la virilité, placé généralement au milieu de poules, où il se trouve être le seul mâle autoritaire, symbole de bravoure. Dans cet extrait, il s'agit du regard péjoratif que portent les hommes sur les femmes, réduites à des objets sexuels.

Plus loin, dans le dernier chapitre de notre corpus intitulé « *Rage* », nous soulignons une métaphore, il s'agit de cette phrase : « *Dès notre retour, le monstre ne manque pas de faire surface.* »¹⁴⁷ Ici, nous remarquons que le comparé est absent, « *le monstre* » dans cette phrase est le comparant, c'est donc une métaphore *in absentia*.

Figure de signification ou trope qui joue sur des relations entre signes et les manifestations de la fonction symbolique du langage. (...) Les métaphores *in absentia* qui ne font que suggérer les rapprochements (...), et indiquent par un adjectif ou un verbe, les propriétés d'un substantif.¹⁴⁸

En reprenant notre lecture du corpus, nous comprenons qu'il s'agit de Rami, le mari de l'héroïne, celui-ci est donc comparé à un monstre car lors d'une soirée avec la famille de son épouse, il s'est montré « *tendre, affectueux, disponible.* »¹⁴⁹, or, il ne se comporte pas ainsi avec son épouse lorsqu'ils se retrouvent seuls. « *Dès que nous rentrons dans l'immeuble, il vide la boîte aux lettres et me tend le contenu en me regardant avec un sourire satanique.* »¹⁵⁰

2.2. Des figures d'amplification : Gradation et Hyperbole

À la fin du premier chapitre « *La chaussette* » où l'oncle a demandé à sa nièce, étant enfant, d'arranger sa chaussette, finit par abandonner, après avoir attendu qu'elle la remonte, celui-ci la prend en photo avec sa chaussette en accordéon, comme elle le souhaitait.

¹⁴⁶ BENSALHI, Hedia, Op. cit, p.31.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 219.

¹⁴⁸ GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, Op. cit, p. 166 – 168.

¹⁴⁹ BENSALHI, Hedia, Op. cit, p. 219.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

Devant la détermination de la petite, de guerre lasse, il finit par abdiquer. Il repose une unième fois son genou à terre, prend son temps pour bien cadrer une dernière fois ce bout de femme en germination et, en un clic, fige enfin et pour toujours, ce visage sérieux, grave, qui cache néanmoins un sourire à peine perceptible ... Elle a compris.¹⁵¹

Il s'agit de la gradation, car la description des actions de l'oncle est énumérée minutieusement, organisée d'une façon croissante et ordonnée. Celle-ci fait partie des figures d'amplification aux cotés de l'énumération – l'hyperbole – l'accumulation – la répétition.

« Ordre dans la succession de termes, en particulier dans une énumération, qui fait passer du plus faible au plus fort (climax) ou du plus fort au plus faible (anticlimax) pour marquer si l'on peut dire l'intensité positive, ou négative. »¹⁵²

Dans cette description, nous remarquons l'insensibilité et l'indifférence du personnage féminin face à ce qui se passe autour d'elle, car elle comprend enfin qu'elle doit soumission et obéissances à son oncle.

Aussi, l'usage des trois points de suspension dans la dernière ligne de l'extrait, est un caractère typographique qui montre que l'auteure annonce une continuité, d'autres éléments pourraient décrire les traits de la fillette, mais ne seraient pas importants, voire sans intérêts et qui n'apporteraient pas plus d'informations nouvelles à la narration. Autrement dit, l'auteure marque une pause, afin d'annoncer directement l'idée qu'elle veut véhiculer, « ... *Elle a compris* »

Nous soulignons un autre exemple de gradation dans notre corpus, il s'agit de celui-ci : « *Je résiste, je pleure, je culpabilise* »¹⁵³. Ici, le personnage féminin devient victime de la violence verbale de son mari. Épuisée et perdue elle se sent impuissante face à cet homme violent et autoritaire. Une gradation dont l'ordre des mots employés passe de plus fort au plus faible.

¹⁵¹ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 24.

¹⁵² GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, Op. cit, p.126.

¹⁵³ BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 206.

Nous passons à la figure d'hyperbole appelée aussi figure d'exagération dans un extrait de notre corpus, où la violence du mari de l'héroïne s'accumule jusqu'à l'égarement de cette dernière. « *Je ne parviens pas m'habituer à cette brutalité qui m'écorche* »¹⁵⁴.

L'hyperbole est une « *Figure d'exagération par laquelle on grossit un trait grâce à des terme augmentatifs (...) marquant le haut degré* »¹⁵⁵. Une figure de style qui amplifie un élément pour atténuer une vérité donnée.

Le verbe écorcher veut dire séparer, dépouiller la peau du corps ; dans cet extrait écorcher veut dire blesser, être victime de maltraitance, c'est le cas du personnage principale d'*Orages*, elle en souffre, elle essaie tant bien que mal de trouver une solution pour se débarrasser de son rude quotidien aux côtés de son violent mari Rami.

2.3. Des figures d'accumulation : Enumération et Anaphore

Dans l'extrait qui suit, l'auteure se met à décrire avec précision l'audace du personnage féminin étant enfant, en citant les actions de la fillette afin de mettre l'accent sur sa détermination à ne pas obéir son oncle qui lui demande de remonter sa chaussette, celle-ci prête plus d'importance aux détails de ses habilles qu'aux paroles de son oncle.

Les lèvres scellées, elle fait mine de ne rien entendre, ignorant totalement l'agitation de l'assistance qui attend. Elle vérifie d'un œil attentif si le cuir de ses chaussures noires est impeccable, jette un dernier coup d'œil distrait sur sa robe neuve, en ajoutant le pompon, ôte une poussière, en lisse le pan avec l'air sérieux de la petite fillette qui se croit déjà grande.¹⁵⁶

L'usage de l'énumération des actions effectuées par le personnage a pour rôle de préciser les détails juxtaposés de la description, c'est ce dont avance le stylisticien Bernard Dupriez dans l'un de ses ouvrages.

« *L'énumération s'apparente à la liste, excepté qu'elle coordonne ou juxtapose les mots, au lieu de les disposer de manière verticale. Elle est souvent précédée d'un terme englobant et peut être introduite par deux points (...)* »¹⁵⁷

De même dans cet extrait : « *En résumé, il me transforme donc en nymphomane, jalouse, acariâtre, obsédée du sexe, au stade extrême de la dégénérescence* »¹⁵⁸. Le mari du

¹⁵⁴ Ibid. p.207.

¹⁵⁵ GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, Op. cit, p. 137 – 138.

¹⁵⁶ BENSÄHLI, Hedia, Op. cit, p. 7.

¹⁵⁷ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10, coll. « Domaine français », 2003, p. 540.

personnage féminin fait passer son épouse pour une personne qu'elle n'est pas, c'est en énumérant des termes péjoratifs qu'il rabaisse son statut de femme, et touche à sa dignité.

« *Combien de femmes sont soumises à ce dictat ? Combien de femmes seules ont prononcé la phrase fatidique : 'je n'ai pas pu faire ma vie' »¹⁵⁹. Dans cet extrait, la phrase « *combien de femmes* » est répétée deux fois au début des deux phrases, nous pensons qu'il s'agit d'une anaphore, figure de style qui reprend un mot ou un groupe de mots déjà évoqué en tête de phrase. « *En rhétorique, l'anaphore est un cas particulier de répétition où l'unité répétée se trouve en tête de segment, vers, verset, membre de phrase.* »¹⁶⁰*

À travers cet extrait, l'héroïne de notre corpus pense aux nombreuses femmes qui croient que le fait de se marier signifie commencer à vivre et que le secret du bonheur se trouve dans le mariage or, celle-ci étant mariée est contre ces idées car elle est victime de violences conjugales, morale et psychologique.

2.4. Des figures d'opposition : Antiphrase et ironie

Dans l'extrait qui suit, nous avons souligné une autre figure de style, il s'agit de l'antiphrase : « *Voilà ! c'est ce que tu voulais ? Me réveiller ? Et bien tu y es arrivé ! Bravo ! hurle- t-il en colère.* » Celle-ci annonce le contraire de ce qu'elle veut sous-entendre en employant un mot ou une phrase, elle se présente sous forme d'ironie. Selon l'ouvrage *Les figures de style*, l'antiphrase est un « *Procédé par lequel, comme l'indique exactement son sens étymologique, on dit le contraire de ce que veut faire entendre.* »¹⁶¹

Cette figure de style démontre la gradation des conditions de vie de l'héroïne. Dans un rapport de domination, son mari exerce sur elle une violence psychologique, où les agressions verbales se multiplient de jour en jour depuis qu'ils se sont mariés.

Dans le même chapitre, « *Rage* », nous distinguons une autre antiphrase dans le discours du personnage principal, qui appelle une insistante sociale pour avoir connaissance de ses droits, car elle veut porter plainte contre son mari qui la violence.

- Tout ce que vous avez à faire pour l'instant, c'est partir de chez vous. Il faut quitter votre domicile.

¹⁵⁸ BENSALHI, Hedia, Op. cit, p 221.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 213.

¹⁶⁰ GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, Op. cit, p. 20.

¹⁶¹ BACRY, Patrick, Op. cit, p. 317.

- Mais oui ! Parlez-moi plutôt de mes droits ! Quels sont mes droits ! Je vous répète que c'est lui qui me violente, c'est lui qui doit partir !
- ...
- Merci la loi ! Merci le pays des droits ! Au revoir madame.¹⁶²

La dernière phrase qu'a prononcé l'héroïne de notre corpus est l'antiphrase dont nous avons parlé plus haut. L'assistante sociale n'ayant pas pris sa demande en considération, le personnage principal se met alors à remercier ironiquement la loi, et « *le pays des droits* », autrement dit, la France, puisqu'elle y habite, de n'avoir pas pu l'aider dans sa démarche. Une antiphrase en forme d'ironie qui montre la situation et les circonstances qui l'ont conduite à sa condition de femme doublement victime : de son mari et des lois juridiques.

Avant de se marier avec Rami, l'héroïne de notre corpus avait une vision précise à l'égard des femmes prêtes à épouser un homme laissant derrière elles, rêves et vie professionnelle, « *Elle détiennent sous leurs pieds le Paradis tout entier. Quel privilège !!!* »¹⁶³. C'est avec ironie qu'elle se moque de ces femmes qui vouent leur vie à leur mari au nom des traditions, croyant que c'est ainsi qu'elles iront au paradis.

Le dictionnaire du littéraire définit l'ironie ainsi :

Lorsque l'ironie entre dans la terminologie de la rhétorique, elle est définie, comme 'une figure par laquelle on veut on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit' (Dumarsais, *Traité des tropes*, 1729). (...) Elle peut s'appliquer à une phrase en particulier, mais aussi à l'ensemble d'un texte qu'elle caractérise ; elle est alors liée à un ton, voire un registre.¹⁶⁴

Nous soulignons une autre ironie, mais dans le discours de Rami qui continue de provoquer son épouse, l'héroïne d'*Orages*.

« *Mon corps, devant lui, n'a aucune réalité physique, il devient complètement transparent. Ma question répétée gentiment, il daigne lever le menton, l'air surpris, il répond : Ah ! tu es là ? Je n'avais pas remarqué ta présence* ». L'ironie dans la dernière phrase de Rami, montre qu'il n'accorde pas d'importance à son épouse. Silencieuse, celle-ci devient à ses yeux un être sans valeur, un détail auquel il ne fait pas attention.

¹⁶² BENSALHI, Hedia, Op. cit, p. 251.

¹⁶³ *Ibid.* p. 74.

¹⁶⁴ HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain. Op. cit, p. 320.

3. Vers une thématique de la femme-objet

3.1. Le corps et la virginité : Une obsession masculine

Le corps de la femme a toujours été désiré et convoité par les hommes, et cela a même été représenté dans pratiquement tous les arts y compris la littérature. Dans notre corpus comme dans la société algérienne traditionnelle, le corps de la femme est synonyme de honte et de déshonneur pour les hommes dans la société et les personnages masculins dans *Orages*. Elles sont réduites à des objets d'attraction et de désir, elles deviennent les impures, les abimées de la société, rejetées et bannies du clan dont elles appartiennent. C'est ce que dit l'héroïne de notre corpus dans l'extrait que voici :

En dialecte arabe, il n'y a ni fleurs, ni bourgeon ! On dira de nous des 'trouées', des 'abimées' ! C'est brutal, mais cela a le mérite d'être clair. Cette exemption de contour bucolique dénote dans la conscience collective, tenace et coriace, une idée d'usure, de détérioration, de dégradation et donc déchéance : nous devenons carrément des raclures.¹⁶⁵

Un regard qui dévalorise et humilie le statut de la femme au sein de la société. Elle est celle qui salie la réputation de son père, qui déforme son image et celle du groupe. Quand l'honneur de la famille est atteint, l'indifférence sur les sentiments de la femme se présente, non seulement comme une punition méritée, mais comme un acte légitime qui vise à préserver les liens de la famille et donc du groupe. Celle-ci est à l'origine du déshonneur et par conséquent la seule responsable. Elle est contrainte à être séparée du sexe opposé pour qu'il n'y ait aucun rapprochement. C'est ce qu'avance la sociologue algérienne Souad Khodja dans son ouvrage *A comme Algériennes*

La société Maghrébine est organisée de manière qu'il n'y ait jamais de 'rencontre' au sens psychologique du terme, entre les deux sexes. (...) Toute incursion de la femme au milieu masculin doit s'accompagner d'une humiliation du corps, de son pliement, d'un masque de ses attributs sexuels : tête couverte d'un foulard, yeux baissés, épaule recourbées, muscles du corps relâchés¹⁶⁶

¹⁶⁵ BENSALHI, Hedia, Op, cit, p. 30.

¹⁶⁶ KHODJA, Souad, *A Comme Algériennes : essai de sociologie politique de la famille*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1991, p. 32.

En effet, les femmes sont surveillées, de façon à ce qu'elles ne touchent pas à l'honneur de leur famille, et à la culture de la société dont laquelle elles évoluent. Contrairement aux hommes à qui les reproches n'existent pas quant à la réputation et l'honneur du groupe. Ils ont le droit de parler de la femme comme objet, comme nous pouvons le comprendre dans cet extrait : « *Entre mâles, le mot est permis, comme la cigarette et l'alcool d'ailleurs. Dans leur bouche il peut être accompagné d'une moue lascive et parfois même d'un regard lubrique, libidineux, signifiant la disponibilité éventuelle de l'Objet.* »¹⁶⁷

Le personnage féminin grandit avec cette idée d'une société patriarcale traditionnelle, et souhaite cependant s'affirmer, à ses 18 ans elle veut prendre le contrôle de son corps et en faire ce qu'elle désire, perdre sa virginité. Ce qu'elle croit être une mince affaire va perturber ses espérances, car elle parvient à le faire, mais se retrouve seule « *J'ai le pénible sentiment d'être réduite à 'un instant', un moment délicieux qu'il compte consommer* »¹⁶⁸ Elle se retrouve face à une situation qu'elle n'a pas imaginé, une autre désillusion la dérange car elle ne s'attendait pas à vivre ce qu'elle redoutait le plus, « *je pensais devenir femme, je me vois basculer à l'état d'objet de convoitise, d'enivrement charnel et de volupté* »¹⁶⁹. C'est après l'acte qu'elle a compris, « *Je croyais vivre l'osmose suprême ... j'ai vécu le désenchantement.* »¹⁷⁰. Elle comprend ce qu'elle et devenue aux yeux de Djamel son petit ami.

Mais paradoxalement, il n'a pas sous son corps la femme tant chérie, même pas 'une' femme. (...) Le regard est maintenant lointain, il s'écarte de moi, visiblement ravi. J'éprouve quant à moi un sentiment d'abandon, l'instant est creux, insipide (...) comprendre n'est pas une mince affaire et nos univers sont différents. Pour lui, jouissance, satisfaction, bonheur et ravissement ... Pour moi, affliction, désillusion, malheur et ... damnation ... A la question fatidique : 'que fait-on ?'. Il ne répond ... rien ...¹⁷¹

Un instant qui la mène à s'interroger sur les interdits de la société qui affectent le statut de la femme. Elle décide dès lors de mener sa propre révolte contre les traditions qui

¹⁶⁷ BENSALHI, Hedia, Op, cit, p. 31.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 27.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 29.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 26-27.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 26-28.

l'oppressent et la dénigrent au point de la considérer comme un objet sans valeur. C'est dans un monologue qu'elle se pose des questions sur la façon dont la femme est perçue comme l'ingrate qui n'a pas suivi les règles et les lois du patriarcat, l'impure qui n'a pas attendu le mariage, à côté de l'homme « *qui lui, n'a aucun problème d'image à défendre.* »¹⁷²

On pardonnera les 'écarts' aux hommes mais pas aux femmes. D'ailleurs, on dira 'la vierge' et non 'le vierge'; tous les dictionnaires ignorent le genre masculin pour rappeler que le mot est strictement féminin. (...) Une morale sexuelle implantée pour maintenir la stabilité de cette société patriarcale, prétexte érigé et défendu pour refuser, in fine, l'universalité des droits fondamentaux aux femmes. Jusqu'à quand va-t-on refuser d'admettre la réalité? Nous vivons dans le déni total, un leurre perpétuel d'un monde imaginaire idéalisé dans les discours à valeur de préceptes, comme si tout pouvait être d'un parfait immaculé. La pureté ou la condamnation!¹⁷³

Ici, Hedia Bensahli touche un point sensible, le regard que porte la société sur la femme, elle fait références aux jugements de valeurs qui démontrent le statut de la femme et sa place dans la société algérienne. Un héritage perpétuel dans lequel la femme se trouve en seconde position après celle de l'homme, dans une représentation d'un état d'esprit érigé par les règles, les traditions, et la culture sociale. Un aspect dans lequel l'auteure décrit le périple d'une jeune femme, qui pourrait être celui de toutes les femmes, qui se sent rejetée, dépourvue de force face aux valeurs de la collectivité qui n'accepte pas ses idéaux. « *Mon image, elle, est façonnée à mon insu, elle n'existe que dans la conscience collective et m'impose une façon d'être.* »¹⁷⁴

3.2. L'honneur de la famille : L'homme, la femme et le mariage

Dans les sociétés traditionnelles et plus souvent patriarcales, l'honneur est une caractéristique fondamentale, un système de valeurs établie auquel il est question de défendre le sacré pour ne pas subir le déshonneur du groupe. La famille s'arrange pour perpétuer l'idée du sacré afin que la descendance parvienne à grandir avec le devoir d'en faire autant. Ainsi la structure de la société est organisée de façon à ce que les règles du

¹⁷² Ibid. P. 44

¹⁷³ Ibid. P. 44-45.

¹⁷⁴ Ibid. p. 44.

groupe soient respectées, où les tâches des individus hommes et femmes sont séparées. L'homme possède alors toutes les qualités, il est le maître absolu, le chef du clan, vaillant et courageux, ayant toutes les vertus, perçu comme l'incarnation de la force et l'authenticité de sa vérité. Contrairement à la femme qui est aux yeux des siens l'être inférieur et faible, incapable de prendre des responsabilités, souvent absente dans la société, car elle est l'inconsciente qui ignore la réalité sociale qui l'entoure. Celle-ci est dans l'obligation d'être soumise à l'autorité de l'homme, qu'il soit son père, son époux ou son frère, elle est victime de leurs violences et de leurs préjugés. C'est ce dont avance la sociologue Souad Khodja dans son ouvrage.

Cette structure rigide du système de pouvoir nous amène également, à faire référence au sentiment de l'honneur (nif) qui est une valeur prédominante en Algérie, aussi bien en région arabophone, qu'en région berbérophone. Ceci est nécessaire pour comprendre le contrôle tatillon, dont la femme est l'objet.¹⁷⁵

Le mariage fait aussi partie des pratiques qui honorent la famille et la société, il s'investit dans les relations et tisse des liens entre un groupe et un autre. Il devient même la principale priorité, les familles s'arrangent et s'organisent pour marier leurs enfants à tout prix, même si ça doit leur coûter la vie et toucher à leur dignité.

Lorsque les épouses apprennent qu'elles sont trompées, la douleur doit rester enfouie, imperceptible, elles éviteront d'aborder le sujet avec le mari, préférant réagir au venin de la voisine :

- Non mais t'ché folle ! Je m'en fiche ! De toute façon, le soir c'est ici qu'il rentre comme un chien. Si je divorce, qui va épouser mes filles ? (...) Comme le livre est trop onéreux, le cinéma inexistant, et les vacances inimaginables dans cette Algérie profonde, le mariage reste le seul sort sur lequel la population peut encore exercer un pouvoir¹⁷⁶

En fait, deux aspects sont cités dans cet extrait, il y a d'abord l'idée que les femmes acceptent l'adultère des hommes pour ne pas divorcer et avoir une mauvaise image qui serait la cause de l'échec sentimental des filles, qui selon cette logique, resteraient vieilles filles. Et puis, il y a cette image d'une Algérie perdue, sans aucune autre alternative, le mariage est

¹⁷⁵ KHODJA, Souad, *A Comme Algériennes : essai de sociologie politique de la famille*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1991, pp. 37-38.

¹⁷⁶ BENSALHI, Hedia, pp. 76-77.

alors perçu comme une perpétuelle tradition qui contribue à sauvegarder l'image de la famille et les liens du groupe. Bensahli dépeint le mécanisme de cette société qui se contente de préserver ses idéaux faute de choix ou d'éventuelles perspectives nouvelles. D'ailleurs, le personnage féminin vit la même situation avec Rami, qui a d'abord été son compagnon.

L'amour est fulgurant, réciproque. J'en suis abasourdie. Ceux qui ont assisté à nos déconvenues amoureuses passées, continuent à être émerveillés et nous encouragent dans notre union qui devient évidente, comme si nous étions enchaînés par une force fatale. (...) Rami est attentionné, prévenant, câlin, fier de me présenter, criant son bonheur sur tous les toits.¹⁷⁷

Celui-ci lui fait sa demande de mariage, elle accepte, elle subit dès lors une violence psychologique et morale quotidienne.

C'est après cette bénédiction familiale que nous nous présentons solennellement devant monsieur le maire de notre arrondissement parisien. J'exprime le désir d'être entourés de mes amis, mais lui veut un cercle très restreint. Qu'à cela ne tienne. Ce jour-là est aussi marquer d'une pierre ... noire. Ce jour-là, en mon âme et INconscience, devant plusieurs témoins, j'ai signé mon arrêt de mort. Ce jour-là, j'ai présenté ma tête à mon bourreau sans imaginer une seule seconde ce qui m'attendait. Mon cou est complètement nu, posé sur 'l'autel' ...¹⁷⁸

Alors que Rami reçoit des messages d'une autre femme, il décide de sortir la rejoindre, sans dire un mot à son épouse, l'héroïne de notre corpus. Elle essaie de savoir où il a l'intention d'aller au milieu de la nuit, celui-ci lui répond agressivement :

- Tu me fais chier ! tais-toi !
- Et à la parole ! j'y ai le droit
- Ma vie privée ne te regarde pas ! je t'interdis de me poser des questions sur ma vie privée
- Je n'ai pas le droit de dire ce que je pense ? De réclamer le droit de savoir avec qui je vis ?

Il me tend le doigt d'honneur, et même le bras d'honneur en me hurlant au visage « Pathos ! Pathos ! Tu es une pathos ! Crève dans ta merde ! »¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Ibid.* p.191.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 198.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 224.

C'est ainsi qu'elle continue sa vie avec lui : « *Plus je vais mal et plus Rami m'assassine et me plombe en me menaçant encore et toujours de me détruire : 'Tu vas voir le voyou que je suis, tu n'as encore rien vu, je vais te briser' »*¹⁸⁰, jusqu'à ce qu'elle réunisse ses forces et décide de prendre sa vie en main, celle-ci divorce à la fin de notre corpus.

3.3. Les traditions : L'autorité de l'homme :

La société traditionnelle algérienne est basée sur des rapports hiérarchiques où le plus fort domine le plus faible, allant du groupe sur l'individu, du plus âgé sur le plus jeune et surtout de l'homme sur la femme. Ainsi, les membres du groupe évoluent de manière à ce que l'homme soit le chef du clan, quant à la femme, malgré son omniprésence dans le foyer, elle se manifeste par son absence dans les espaces ouverts extérieurs et son invisibilité. Par ailleurs, c'est elle qui doit éduquer les enfants dans le respect des traditions. C'est ce dont explique Souad Khodja dans cet extrait :

Le rapport établi entre l'univers masculin et l'univers féminin sera dès lors un rapport de domination du premier sur le second. La mère, ayant subi le pouvoir masculin dans sa jeunesse en devient la reproductrice idéale et joue le rôle important dans l'enseignement de l'humilité et de la soumission de sa fille à la vérité de l'homme.¹⁸¹

Dans notre corpus, l'auteure met son personnage féminin dans différentes situations et face à plusieurs obstacles, d'abord la famille, lieu où elle comprend que son avis n'a pas d'importance et que l'homme possède tous les droits sur la femme.

Pourquoi exécuter ce qu'ils demandent ? Et mon avis alors ? On ne me le demande pas ? Et si moi je pense que c'est mieux ainsi ?! Elle jette cependant un regard vers la chambre du grand-père. Aie ! Aie ! Aie ! (...) La petite ne mesure certainement pas de façon objective l'ampleur du conditionnement, du dressage social, mais se rend compte de la volonté de l'établissement et du maintien d'un ordre.¹⁸²

Pourtant dès son plus jeune âge, l'héroïne de notre corpus a eu des exemples de l'autorité des hommes, son grand-père, son oncle et autres hommes de la grande famille, elle a compris que les femmes n'ont pas les mêmes droits que les hommes. Alors, en jouant elle imagine le contraire, dans un monde où la femme est libre et émancipée.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 241.

¹⁸¹ KHODJA, souad, Op, cit, p. 39.

¹⁸² BENSAHLI, Hedia, Op, cit, p. 18-19.

D'ailleurs lorsqu'elle joue à la poupée, elle n'accepte aucune partenaire de jeu pour avoir le loisir de faire dire à *l'homme* et à la *femme* des répliques qui sont loin des scénarii conventionnels généralement en usage. Avec elle *l'homme* s'occupe aussi des tâches ménagères et quand il fait une bêtise, il demande pardon ! *La femme*, elle, travaille, conduit la voiture et surtout ne demande aucune autorisation ! Et s'il lui flanque une baffe, elle la lui rend ! Voilà !¹⁸³

Une autorité qu'elle refuse et qu'elle tente de discréditer, car c'est grâce « à une étincelle de lucidité, une sagacité développée grâce à son sens aigu de l'observation. »¹⁸⁴ Qu'elle grandit avec la volonté de changer les codes de la société, et veiller à ce qu'elle ne ressemble pas à ces femmes autour d'elle qui tentent tant bien que mal de lui inculquer l'idée de l'obéissance et de la soumission aux hommes de la maison.

Mais c'est qu'elle n'obéit pas ! Quelle cabale est-elle en train d'ourdir ? Le grand-père va descendre. Les tantes sont plus que stupéfaites, elles frôlent la crise d'apoplexie. Comment peut-elle oser ? ! Qu'est-ce que ça va être plus tard ? ! D'habitude, un simple regard de l'homme suffit à infléchir la moindre résistance. Là, non !¹⁸⁵

Ce qu'elle ne comprend pas encore, c'est que sa vision des choses n'est pas celle de la collectivité, et que celle-ci prime sur l'individualité, elle prend conscience de l'ambiguïté de son choix lorsqu'à son tour elle devient femme et qu'elle épouse Rami qui ne semble pas être différent des autres. D'après les extraits d'*Orages* que nous avons analysés, à peine après l'an de mariage, celle-ci subit des violences morales, et il porte atteinte à sa dignité. C'est alors qu'elle se rend compte qu'elle a changé et qu'elle n'est plus celle qui ne voulait pas se laisser faire par les idéaux qui dénigrent la femme et l'empêchent de s'investir dans sa libération, dans une société qui refuse ce projet. C'est ce dont nous pouvons comprendre dans l'extrait qui suit :

L'une des caractéristiques fondamentales de cette société est que l'individualité, en tant que telle, n'y est pas prise en considération, et que ses manifestations, même les plus subjectives, sont très

¹⁸³ *Ibid.* p. 19.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 23.

fortement combattues par le groupe. (...) un ensemble de règles et de normes, socialement établies règlent sa conduite, aussi bien dans le cadre de ses activités économiques, que sa vie privée.¹⁸⁶

4. Une héroïne autodiégétique : Le « Je » au nom de « elles »

La narration est considérée comme un acte producteur, il s'agit de l'acte énonciateur, une structure organisatrice du récit. Philippe Roussin, auteur de *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, définit la double perspective du récit comme suit :

D'une part, l'entreprise de discours, l'acte de narration, la prise en compte de l'énonciation et du récit comme acte et jeu d'énonciation ; d'autre part, l'histoire, c'est-à-dire à la fois le traitement du temps qui consiste à raconter une histoire temporelle d'événements selon un système qui a un début une fin et la causalité narrative qui produit l'intrigue définie comme agencement de faits, mode d'enchaînement des actions ou des événements.¹⁸⁷

Le rôle de la narration consiste à identifier le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume. Le narrateur qui est un être fictif, possède une seule fonction, celle de raconter. « *Le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.* »¹⁸⁸

Gérard Genette distingue trois sortes de narrateurs : « *On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.* »¹⁸⁹ Cependant, si le narrateur est lui-même héros de l'histoire, il sera alors appelé narrateur autodiégétique.

¹⁸⁶

¹⁸⁷ ROUSSIN, Philippe, « Génération de la narratologie, dualisme des théories », *Narratologies contemporaine, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Pier et Berthelot (dir), éditions des archives contemporaines, 2010, p 61.

¹⁸⁸ WOLFGANG, Kaiser, « Qui raconte le roman ? », *Poétique*, n°4, 1970, p 72

¹⁸⁹ GENETTE, Gérard, op. cit p 252

- Le narrateur homodiégétique : Il est présent dans le récit et participe aux événements.
- Le narrateur hétérodiégétique : Celui-ci reste complètement absent, effacé de l'univers spatio-temporel du récit.

C'est ce dont nous remarquons dans le premier chapitre d'*Orages*, la narratrice décrit, à la troisième, personne l'audace d'une petite fille refusant de remonter sa chaussette pour que son oncle la prenne en photo et l'univers qui l'entoure.

« Avec ses grands yeux noirs, la gamine balaise encore du regard le lignage ligué contre son humeur du matin. »¹⁹⁰ La narratrice n'étant pas présente dans ce chapitre sera donc hétérodiégétique. Contrairement aux autres chapitres, où la narratrice se fait une place, dont elle est elle-même l'héroïne, dans l'histoire qui sera racontée à la première personne, jusqu'à la fin du roman. « Du haut de mon adolescence à peine consumée, (...) Une soumission absolue dont le but m'échappe, mais que j'ai décidé de renier. »¹⁹¹

« Dans ma chambre, le soir, je regarde le lit vide de Yasmina et j'ai mal. Je me sens perdue. Je m'en veux d'être aussi crédule. Je me fais l'idée d'une débile »¹⁹²

On aurait dit que la narratrice voit en décrivant cette petite fille, désignée à la troisième personne « elle », n'ayant pas encore acquis la faculté de pouvoir dire et dénoncer, une nécessité de prendre en main son histoire pour la raconter.

Dès dix-huit ans, la narratrice prend le contrôle de son « je » comme pour s'identifier, se donner un nom, exister dans la narration, dans le récit. Incarnant le rôle d'une jeune femme qui veut s'émanciper, revendiquant sa cause, cassant tous les tabous.

On peut considérer cette distance entre le « je » narrataire et le terme « fillette » comme l'une des partitions qui tente de déjouer les paradoxes de l'écriture autobiographique : l'usage de la troisième personne, pronom de la non-personne selon Benveniste, remet en question la possibilité d'une narration exclusivement autodiégétique.¹⁹³

¹⁹⁰ BENSAHLI, Hedia, op. cit p 13

¹⁹¹ *Ibid.* p. 25.

¹⁹² *Ibid.* p. 43.

¹⁹³ LAGHOUATI, Sofiane, *Les je(ux) de partition d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins*. Tangence, (103), 2013, pp. 31-56

La narratrice qui est également l'héroïne du récit d'*Orages*, est une narratrice autodiégétique. Elle devient une femme qui veut prendre la parole et la léguer aux femmes comme elle, ayant le besoin de dire ce que la société a tenté d'étouffer et de camoufler.

Le récit à la première personne se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise la narration à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui fait en quelque sorte partie de son rôle.¹⁹⁴

D'après Bernard Valette, la narration à la première personne est plus appropriée à la description des situations réelles ou ayant un lien directe ou indirecte avec une réalité quelconque. Elle est plus dominante et intègre la structure de l'univers romanesque afin de rendre compte de la particularité d'une situation narrée au présent.

Un discours au présent qui assure la densité d'une situation réelle, décrivant le cas de beaucoup de femmes algériennes. C'est d'ailleurs en choisissant d'écrire à la première personne que Bensahli interpelle et touche un plus grand nombre de femmes ayant vécu les mêmes situations. Le « je » omniprésent d'*Orages* s'investissant par l'acte de l'écriture, dépeint un fait social toujours d'actualité. On pourrait dire que c'est une « autobiographie plurielle » se faisant écho à d'autres voix de femmes opprimées.

Beaucoup d'auteurs ont écrit le quotidien de la femme algérienne, et beaucoup ont choisi d'écrire à la première personne, Assia Djébar est l'une d'entre elles. Dans son ouvrage, Hafid Gafaiti, analysant *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, indique :

« Elle développe systématiquement à travers son œuvre cette perspective élargie et la renforce par des structures narratives qui réduisent progressivement la domination du « je » autobiographique afin d'exprimer les voix anonymes des femmes qui ont fait l'Algérie. »¹⁹⁵

Nous remarquons la même perspective développée par Bensahli, une voix qui englobe celles des autres, exprimant le besoin de l'affirmation. Un cri de détresse qui incite l'auteur d'*Orages* à mettre en évidence un sujet sensible, celui de la place de la femme dans la société algérienne, dans une révolte contre les dogmes de la société.

¹⁹⁴ VALETTE, Bernard, *Esthétique du Roman Moderne*, Tour, fac. Littérature, Nathan, p. 20.

¹⁹⁵ GAFAITI, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 161

« Nous allons discuter toute la nuit ; chacune de nous trouvera probablement, un chapitre dramatique de plus. Nous conjuguerons nos jeunes expériences pour parvenir certainement au même constat affligeant : notre liberté est un leurre. »¹⁹⁶

Lise Gauvin utilise l'expression « femmes-récits » ou « déléguées à la parole » en parlant de ces femmes-auteurs racontant en un « je » collectif ce qu'a été et ce qui est une femme en Algérie. « Donner la parole aux femmes analphabètes qui ne peuvent pas écrire et dont elle se fait écho. »¹⁹⁷ C'est le fait d'écouter, de transcrire l'urgence et transmettre les conséquences dues aux idéologies des sociétés patriarcales.

1. Des points de vue de la narration : Des perceptions de femmes différentes

Egalement appelée point de vue ou focalisation, celle-ci inspire à répondre à la question « qui perçoit ? » ou encore, qui voit ce que le narrateur nous rapporte, si ce n'est pas lui-même, et à travers quel regard la narration se fait-elle ?

Selon la terminologie de Genette, que peut trouver dans son ouvrage *Figures III*, trois genre de focalisations peuvent se présenter : La focalisation interne – la focalisation externe – la focalisation omnisciente (aussi appelée focalisation zéro)

- La Focalisation interne : Il s'agit, dans ce cas-là, d'une perception de l'ensemble de l'univers romanesque, celle-ci est placée et située dans le regard d'un des personnages sur qui la narration est focalisée. Ce dernier nous livre ses sentiments, ses pensées et décrit ce qui l'entoure.
- La focalisation externe : Ici, le narrateur est plutôt spectateur des événements qui font le récit. Celui-ci ne se contente que des apparences extérieures, le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage.
- La focalisation zéro : Ce point de vue se situe dans l'œil ou la conscience d'un narrateur omniscient., le narrateur a une vue d'ensemble de tout ce qui entoure le cadre diégétique ; il a connaissance du passé et des pensées de chaque personnage.

¹⁹⁶ BENSALHI, Hedia op. cit, p. 35-36

¹⁹⁷ FICHER, Dominique, *Ecrire l'urgence. Assia Djebar, et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 29.

« Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de " champ ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. »¹⁹⁸

Ce dernier point de vue nous interpelle, car il nous fait penser au premier chapitre d'*Orages* intitulé « *La chaussette* ». Le narrateur omniscient possède la faculté du savoir, il accède aux sentiments et aux pensées du personnage qui est la petite fille.

Bien droite sur la marche, face justement à ce préau qui va connaître une grande animation en ce jour de fête, le petit reste impassible devant les paires d'yeux, ronds braqués sur son entêtement délicieux. Les visages affichent la stupéfaction mais pour des raisons différentes. Chacun nourrit le sens qu'il imagine en fonction de ces certitudes, ou selon ses fantasmes inavoués. La journée commence bien !¹⁹⁹

« Mais en ce jour de fête, elle ne veut pas fléchir devant les supplications de sa mère et céder à ce chantage affectif. Il faut absolument tenir bon ! c'est ainsi qu'elle pense pouvoir Être. »

En ce qui concerne la suite du roman, à commencer par le deuxième chapitre « *Illusions* », comme nous l'avons précisé plus haut, le personnage féminin commence à raconter sa propre histoire à travers des monologues, en analysant son entourage et refusant les lois archaïques de sa société. Elle nous rappelle ses désirs, son but existentiel. Ses connaissances sont déterminées par rapport à ce qu'elle perçoit, ce qu'elle ressent. Ce qui nous permet d'annoncer que c'est une focalisation interne.

« A vingt ans du troisième millénaire, mes amis et moi sommes décodées, vaille que vaille, à élargir notre espace d'existence en repoussant les clôtures du domaine de préservation de la femme. »²⁰⁰

Le personnage sur qui la narration est focalisée peut être confronté à des faits dont il ne serait pas conscient, tels que les événements à venir, ceux qui forment la trame narrative. C'est le cas de l'héroïne de notre corpus.

L'organisation du temps dans un récit relève de la décision du narrateur, il choisit de raconter les événements de l'histoire, que ce soit d'une façon chronologique ou pas.

¹⁹⁸ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p 48.

¹⁹⁹ BENSALHI, Hedia, op. cit, p. 9 – 10.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 25.

Quand les événements sont rapportés au fur et à mesure qu'ils se produisent, c'est généralement au présent qu'ils sont exprimés.

Tout se passe comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit selon le plus léger déplacement d'accent de basculer soit du côté de l'histoire soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours.²⁰¹

Il s'agira alors d'une narration simultanée, les actions et les faits se manifestent et sont racontés au même moment qu'ils se déroulent. « *Ce matin, je reçois avec surprise une lettre d'un ami d'enfance.* »²⁰²

Le discours fondamental d'*Orages* évolue dans une constante dénonciation de l'oppression faite aux femmes, dans une société patriarcale affirmée. Un projet d'écriture qui cerne la problématique de cette dernière, dont le discours est la représentation de la réalité sociale algérienne.

C'est dans cette démarche que l'héroïne de notre corpus essaie de convaincre ses amies de se libérer de l'emprise des règles sociales. Dans l'extrait qui suit, elle leur explique qu'elle ne veut pas se marier et qu'elle préfère rester elle-même et préserver ses principes plutôt que d'être une autre en compagnie d'un homme qu'elle n'aime pas. C'est sa parole contre celles de ses amies

- Mais justement ! je gâche ma vie si je me travestis ! Comment passer le reste de mon existence avec l'idée... que je ne suis pas Moi ! En plus, je ne l'aime pas ! C'est vrai qu'il est sympa mais il reste un ami. J'ai besoin de temps...
- Tu dis qu'il est ingénieur, issu d'une famille ouverte, il va comprendre. Ne rate pas cette occasion.
- ...
- (...) Si ça se trouve tu vas l'aimer parce qu'il va te *sauver* ...

²⁰¹ GENETTE, Gérard, 1972, Op. cit p 352-353

²⁰² BENSALHI, Hedia, op. cit, p.47.

- Me *sauver*?! Là tu exagères! Je dois attendre un *Sauveur* maintenant?! Je dois me sentir bannie parce que je suis fidèle à mes principes, vraie ... Je ne comprends plus rien.²⁰³

Deux visions différentes qui caractérisent la structure sociale, au sujet notamment du mariage et de l'homme qui est perçu comme le *sauveur* de la femme. Une image qui souligne une évidence pour le patriarcat, où la femme est dominée par cet homme, car c'est par ses moyens économique, selon les amies de l'héroïne, qu'il peut garantir un bel avenir à la femme.

2. La vision du monde de l'auteur (e) : Théorie et Définition

L'écriture est le fruit d'un champ d'étude d'idéologies, de perspectives et de dynamiques qui s'élabore en un projet déterminé, véhiculant des pensées et des consciences individuelles à l'égard du collectif d'un groupe donné. Incarnant ainsi ses valeurs et sa vision des choses. La création littéraire permet de définir les structures discursives d'un groupe social à travers les structures significatives du texte. C'est ce que la sociologie de la littérature essaie de cibler dans les représentations littéraires.

« *Toute création culturelle est à la fois un phénomène individuel et social et s'insère dans les structures constituées par la personnalité du créateur et le groupe social dans lequel ont été élaborées les catégories mentales qui les structurent.* »²⁰⁴

Le philosophe et sociologue Lucien Goldmann établit un bon nombre de recherches sur la sociologie en étudiant en parallèle les formes et les structures romanesques dans une perspective sociologique, en s'inspirant des travaux de George Lukacs et de René Girard. L'un développe l'hypothèse de la présence d'un héros romanesque problématique en quête de l'authenticité des valeurs sociales, élément que nous allons essayer d'approfondir, et l'autre étudie l'homologie de la structure romanesque, les deux se rejoignent dans l'analyse de la dégradation de l'univers romanesque du personnage qui est contre les valeurs sociales. Dans son ouvrage *Marxiste et sciences humaines*, Goldmann propose une hypothèse sur laquelle il investit ses recherches sur la nature de la relation existante entre le roman et la société.

²⁰³ *Ibid.* p. 48-49.

²⁰⁴ GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Gonthier, Paris, 1970, p. 27.

La relation essentielle entre la vie sociale et la création littéraire ne concerne pas le contenu de ces deux secteurs de la réalité humaine, mais seulement les structures mentales, ce qu'on pourrait appeler les catégories qui organisent à la fois la conscience empirique d'un certain groupe social et l'univers imaginaire créé par l'écrivain.²⁰⁵

Pour Goldmann le lien est évident, dans *Le Dieu caché* (1956), celui-ci reprend les concepts de ses prédécesseurs, dont notamment Karl Marx, théoricien, socialiste et communiste allemand, et George Lukacs philosophe hongrois, marxiste et sociologue de la littérature, afin de distinguer la structure significative de la vision tragique que l'homme a de sa réalité socio-culturelle et qui est exprimée dans ses créations artistiques et littéraires en particulier. C'est ce dont Goldmann développe dans son ouvrage *Sciences humaines et philosophie*, « *L'activité du sujet individuel et social s'exerce non seulement dans le choix d'une pensée dans laquelle il se trouve, mais aussi dans les transformations qu'il lui fait subir.* »²⁰⁶

Goldmann dit qu'il faut comprendre les mécanismes de la société afin interpréter la conscience collective et individuelle dans le roman, il parle alors d'une vision du monde de l'écrivain qui est à la recherche des valeurs authentiques à travers un personnage, dans une relation continue qui le relie à la société dans laquelle il vit. La notion de vision du monde a été introduite par Wilhelm Dilthey, sociologue allemand, mais c'est en s'appuyant sur les recherches de Lukacs que Goldmann l'emploie en le présentant dans ses études sociocritiques, dans notamment *Structures mentales et création culturelle* (1970) mais c'est dans le *Dieu caché* qu'il l'a défini comme suit : « *Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent d'une classe sociale), et les oppose aux autres groupes.* »²⁰⁷ Celle-ci permet d'avoir une connaissance des rapports qu'entretient l'œuvre littéraire avec le contexte sociale. Dans le dictionnaire du littéraire, nous soulignons la définition suivante :

Empruntée au courant l'esthétique classique allemand (Kant, Goethe, Hegel) par la critique marxiste (G. Lukacs et L. Goldmann), la notion de 'vision du monde' désigne la conscience d'un groupe ou d'une classe sociale. Une part de la critique marxiste y voit un concept explicatif intervenant comme médiation (une *homologie*)

²⁰⁵ GOLDMANN, Lucien, Op. cit, p. 66.

²⁰⁶ GOLDMANN, Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Gonthier, 1966, p. 97.

²⁰⁷ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, p. 26.

entre structures de l'œuvre littéraire et l'espace mental d'un groupe social qui détermine sa genèse.²⁰⁸

La vision du monde est une structure sociale présente dans l'univers romanesque, grâce aux catégories mentales de l'écrivain dans sa perspective de présenter une cohérence entre les deux rives, la réalité et la fiction. C'est à la recherche d'un certain équilibre que l'écrivain s'engage à développer un lien indissociable. Goldmann parle alors de *structuralisme génétique*, une prise de position sur le monde interne et externe, soit la représentation du comportement humain dans un texte littéraire.

7. Orages : De la poétique à l'idéologie

7.1. La société du texte : Un projet poétique féminin

L'écrivain remplit une tâche sociale, il se tient à ce qu'il observe et il s'en inspire pour mieux dépeindre la réalité et les rapports entre les individus et le monde. Dans son essai *Pour une sociologie du roman*, Goldmann affirme que « *tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière et tend par la même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte, le monde ambiant.* »²⁰⁹ Etroitement lié à la société, l'écrivain met en possession du lecteur une image des structures sociales et l'invite à concevoir sa vision du monde. « *Le narrable et l'argumentable dans une société donnée.* »²¹⁰

Hedia Bensahli adopte la même démarche dans *Orages*, elle décrit les principales illusions d'une jeune femme, en quête d'elle-même jusqu'à quitter son pays l'Algérie parce que rien ne lui convient, pas même d'être femme, car elle en souffre. Une dimension sociale, où les discours des personnages s'entremêlent dans des versions contradictoires les unes que les autres à propos notamment du statut de la femme dans la société algérienne. Dans une logique purement sociale, Bensahli nomme ce qui est tabou et rejeté, son personnage féminin incarne la femme qui s'affirme et qui se veut émancipée, elle rêve de liberté et de changer les dogmes de la société qui l'empêchent de s'ouvrir au monde et donc devenir celle qu'elle a choisi d'être. C'est le cas du héros problématique qui est en constante rupture avec son environnement, il se situe en marge de l'armature sociale qui régresse, perdu entre son

²⁰⁸ HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, (Dic) *Dictionnaire du littéraire*, Op. cit, p. 642.

²⁰⁹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.338.

²¹⁰ ANGENOT, Marc, *Interdiscursivité et discours social*, colloque, Université de Mc Gill, 1982.

projet et la réalité sociale, un individu en perte d'identité face aux différents stéréotypes dont elle est victime. C'est ce que Goldman nous dit dans *Pour une sociologie du roman*, « en tous les cas un personnage problématique à la recherche de valeurs authentiques dans un monde de conformisme constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé le roman. »²¹¹

Bensahli nous fait part de ses inspirations idéologiques et de sa vision du monde à partir de la réalité sociale et à travers les quêtes d'un idéal social du personnage féminin. Comme nous l'avons constaté dans les précédentes analyses de nos deux chapitres, l'héroïne tombe maintes fois dans la désillusion, « un constat flagrant »²¹² dit-elle, car à chaque tentative de libération, de son être et de son corps, celle-ci se confronte aux valeurs et aux idéologies de la société dans laquelle elle évolue.

Je suis, à ses yeux, devenue tout simplement inintéressante depuis que nous sommes mariés. Il me le signifie clairement dès que j'ouvre la bouche.

- C'est incroyable ! tu sais ce matin ...
- Franchement, je n'en ai rien à quiller !
- C'est juste que ...
- Tes histoires de mémère ne m'intéressent pas !
- Mais tu ne sais même pas ce que je vais te dire ...
- Ça ne m'intéresse pas quand même ! Belîi fomek ! Ferme ta gueule, connasse !

Je reprends ma fourchette et continue mon repas dans le silence. Toute réaction est perçue comme polémique ; inutile d'insister. La parole est interdite quelles que soient les circonstances.²¹³

Le personnage féminin est victime de violence psychologique de la part de son mari qui la dénigre et l'humilie dès qu'elle veut prendre la parole ; elle n'a donc pas le droit à la parole son avis n'a pas d'importance, c'était déjà le cas quand elle était encore enfant, nous sommes face à un discours social qui confirme l'infériorité du statut de la femme, encore mineure dans la société où elle évolue, sous l'emprise d'un mari qui n'essaie pas de la

²¹¹ Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 186.

²¹² BENS AHLI, Hedia, Op. cit, p. 31.

²¹³ *ibid.*, p. 215.

comprendre. Elle l'obéit et se tait de peur qu'il ne recommence. Comme une petite fille terrorisée, le personnage féminin n'a pas d'autres choix que de garder le silence. C'est dans des cas comme celui-ci que la femme, dans la société patriarcale, comprend qu'elle est privée d'attention et que ses sentiments ne sont pas considérés. Après avoir vécu plusieurs fois le même calvaire, celle-ci prend l'initiative d'en parler à une autre femme en espérant qu'elle la comprendrait, il s'agit de sa cousine Nadjet.

« Non ! Tu partages SA vie, tu rentres dans SA vie ! c'est la seule façon de réussir, crois-moi ! Il faut qu'il sente que tu vis pour lui, que tu te préoccupes de son bonheur ... »²¹⁴ Sa cousine lui demande de le pardonner, de lui donner une chance, plus encore, de lui vouer sa vie, une idée qu'elle ne conçoit pas, elle finit par divorcer. A travers le discours de Nadjet, l'auteure démontre une certaine catégorie de femmes qui adoptent l'idée de la soumission pour garder leur mari et renvoyer l'image du couple dans la société.

A travers cette lecture, nous avons constaté la démarche qu'entreprend Hedia Bensahli, qui est celle d'une critique de la société algérienne vis-à-vis de la situation de la femme. Celle-ci nous montre une représentation du combat féministe que mène son personnage à travers *Orages*, imprégné des idéologies du groupe et de la structure sociale. Bensahli dénonce les pratiques archaïques du patriarcat, et fait appel à une ouverture d'esprit vers le monde. La libération de la femme dans son milieu respectif fera d'elle une citoyenne à part entière soucieuses de son avenir, celle qui fera aux côtés de l'homme une société développée grâce notamment à sa participation aux différentes activités sociales aux échanges entre les deux sexes et à son émergence dans les débats aux sujets variés, afin qu'elle prenne la parole et s'engage contre toute forme d'atteinte qui va à l'encontre des femmes.

« L'écriture agit ainsi à un triple niveau : à la fois elle témoigne, elle nomme le caché, et ensuite redonne la parole à ces corps apparemment muets, passifs et victimes, en révélant le déploiement de leurs résistances symboliques et quotidiennes. »²¹⁵

²¹⁴ *ibid.*, p. 232.

²¹⁵ DETREZ, Christine, « A corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines », In : *Écriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran, centre national de recherche anthropologie sociale et culturelle, 2010, p. 69.

7.2. La société dans le texte : Un projet idéologie féministe

Le discours idéologique de Bensahli se manifeste dans le contexte socioculturel à travers les traditions et les valeurs arabo-musulmanes, ainsi que les lois, les textes fondamentaux, et les diverses mentalités qui font de la femme un être effacé. Or, c'est à travers ses nombreuses désillusions que notre personnage-narrateur prend conscience de la difficulté d'être femme dans son pays. « *J'ai mal d'être femme ! j'ai mal d'avoir à me construire sans ce carcan qui m'enchaîne à la potence de l'assujettissement.* ».

C'est en mettant en évidence la réalité de la femme algérienne dans une société où la dominance masculine a une place prépondérante que Hedia Bensahli s'approprie les problèmes que peut rencontrer une femme, dans la nécessité de dire et dans l'urgence de transcrire la violence qu'elle subit. Une solidarité littéraire qui tente de l'émanciper afin qu'elle lutte pour sa libération tout en rompant avec les traditions qui l'oppressent et la soumettent aux règles du patriarcat, une littérature qui s'inscrit dans le mouvement du féminisme, dont l'objectif demeure la dénonciation de la situation de la femme.

« *la littérature féministe (...) serait celle qui exprime la violence des rapports de sexe dès lors que les femmes disposent du pouvoir de dévoiler les preuves de la construction sociale et symbolique de leur domination* »²¹⁶

Dès le début de notre corpus, l'héroïne d'*Orages* soutient l'idée de libérer toutes les femmes algériennes en commençant par elle. À travers celle-ci, l'auteure démontre les obstacles sociaux qui nuisent au projet de leur émancipation, vient alors la dénonciation d'une part, des hommes qui participent fortement à leur régression à commencer dans la famille, c'est ce dont nous avons constaté dans les analyses des extraits de notre corpus, et d'autre part, le fait que d'autres femmes ne rejoignent pas l'idée de leur libération. L'exemple de Nadjet, la cousine de l'héroïne, suffit pour affirmer qu'il y a des femmes qui contribuent à la préservation de l'idéologie patriarcale et donc des traditions qui ne valorisent pas l'émancipation du sexe féminin. Un conflit perpétuel entre ces femmes qui veulent s'émanciper et d'autres qui préfèrent assumer les conséquences des dogmes de la société. C'est d'ailleurs ce que dit l'héroïne d'*Orages* à propos de sa cousine dans cet extrait : « *Ma cousine fait partie de cette catégorie de femmes qui vouent leur existence entière au maintien de la vie de couple vaille que vaille.* »²¹⁷.

²¹⁶ NAUDIER, Delphine, « Annie Ernaux : Un engagement littéraire et une conscience féministe », in *Fabrice Thumerel, Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Paris, Artois presse université, pp. 205 – 206.

²¹⁷ BENSAHLI, Hedia, Op, cit, p. 232.

Il est également question de l'ampleur des lois et des règles sociales qui vont à l'encontre de la liberté des femmes, nous soulignons une en particulier mais qui n'est pas algérienne, une loi française, puisque c'est en France que le personnage principal va vivre, qui ne l'aide pas à se libérer de son mari et à divorcer.

« en France, lorsqu'il n'y a pas d'enfants, c'est celui qui veut arrêter la vie commune qui part. (...) en France, le couple est solidaire on éponge les dettes de l'autre. »²¹⁸

Dans cet extrait, nous pensons que c'est à travers la femme algérienne que Hedïa Bensahli parle de toutes les femmes opprimées du monde, et vise à l'universalité des droits des femmes. Un discours féministe qui traduit son engagement d'une libération longtemps bafouée et refusée par les sociétés, c'est ce qu'avance la critique littéraire française Béatrice Didier dans cet extrait :

La femme a souffert pendant des siècles et souffre encore maintenant d'un malaise de l'identité, bien compréhensible dans des sociétés où elle ne pouvait même pas conserver son nom, où on lui enseignait systématiquement à s'anéantir, où sa plasticité était essentiellement utilisée comme un moyen de la mouler parfaitement à la personnalité de son partenaire. [...] La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme.²¹⁹

Conclusion

Dans le dernier chapitre de notre analyse, nous avons pu étudié la stylistique à travers les différentes figures de styles que nous avons décelé, puis dans une étude narratologique, nous avons pu identifier le narrateur qui est l'auteure elle-même seulement dans le premier chapitre, car dans la suite du corpus le personnage principal devient le narrateur, et ce jusqu'à la fin du d'*Orages*. Nous avons également fait une analyse du statut de la femme dans la société traditionnelle, société identifiée dans notre corpus. Enfin, notre dernier élément était de souligner la vision du monde de Hedïa Bensahli à travers son projet poétique et idéologique, nous avons pu montrer le statut de la femme de la société algérienne dans *Orages*.

²¹⁸ *Ibid.* p. 226.

²¹⁹ DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 34

Conclusion générale

Tout au long de notre travail de recherche, nous avons pu confirmer nos hypothèses, à savoir que les représentations se manifesteraient à travers les personnages féminins et masculins, à travers une polyphonie féminine et une intertextualité pour la cause féministe, et à travers une rhétorique et une vision du monde dont les regards sont ceux des femmes.

A présent, nous pouvons répondre à notre problématique : **Comment la femme algérienne est-elle représentée dans *Orages* ?**

Nous avons appliqué la théorie sociocritique afin de répondre à notre problématique. Dans le premier chapitre intitulé : *Analyse du personnage féminin : Portraits et quêtes de femmes*, nous avons effectué une analyse sémiologique du personnage principal, en nous référions aux travaux de Philippe Hamon, dont notamment son article « *Pour un statut sémiologique du personnage* ». Nous avons dressé le portrait moral du personnage principal, nous avons également trouvé qu'il s'agit d'un personnage liminaire et tragique, nous nous sommes appuyées sur la démarche ethnocritique et les travaux de Marie Scarpa pour mettre en évidence le statuts liminaire et tragique du personnage. Ensuite, nous avons pu analyser les différentes quêtes de l'héroïne d'*Orages* en suivant le schéma actanciel de Greimas. Ensuite, dans le deuxième chapitre, intitulé : *Dialogisme et polyphonie : Des greffes intertextuelles du combat féministe*, nous avons fait appel au travaux de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Gérard Genette, pour montrer les structures dialogiques, polyphoniques et intertextuelles du combat féministe à travers l'héroïne, nous avons également souligné la présence de la femme tout au long de notre corpus, et avons trouvé sa représentation à travers le regard que porte la société sur cette dernière

Dans le dernier chapitre, Intitulé, *Stylistique et vision du monde : Le projet idéologique de la femme algérienne*. Nous avons pu détecter les différentes figures de styles et nous les avons expliquées, nous avons également souligné le fait que le regard de la société traditionnelle algérienne porte un regard péjoratif à l'égard de la femme, car elle reste une éternelle mineure au sein de la société traditionnelle. Enfin, nous avons décelé la vision du monde de l'auteure Hedia Bensahli en nous référant aux travaux de Lucien Goldmann.

L'auteure d'*Orages* veut éveiller les consciences féminines et masculines à travers le récit de son personnage-narratrice. Son projet apparent consiste à dénoncer et à condamner le statut de la femme en Algérie. Comme toutes les femmes qui portent le drapeau du féminisme et qui aspirent à l'égalité des sexes, Hedia Bensahli, à travers son héroïne, lutte contre toutes formes de violences faites aux femmes.

En effet, les représentations de la femme algérienne se manifestent à travers les personnages féminins et masculins tout au long de notre corpus, notre étude des personnages féminins, aussi à travers des structures polyphoniques, dialogiques et des greffes intertextuelles, et c'est à travers une rhétorique et la vision de monde de l'auteure que la femme algérienne est représentée.

Notre lecture sociocritique de « *Orages* » de Hedia Bensahli reste un travail en devenir. Cependant, des perspectives de recherche pourraient enrichir cette question de la représentation de la femme dans la littérature algérienne. Nous Proposons une lecture de l'interculturalité au féminin car *Orages* s'y prête.

Les références bibliographiques

1. **Corpus**

- BENSAHLI, Hedia, *Orages*, Tizi-Ouzou, Editions Frantz Fanon, 2018.

2. **Ouvrages littéraires**

- CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, Paris, Ed Gallimard, 1951.
- KUNDERA, Milan, *La vie est ailleurs*, Paris, Folio, 1976.

3. **Ouvrages théoriques**

- CASSANG, Arsène, SENNINGER, Charles , « La Dissertation littéraire générale » : *Tome 3 - Les Grands Genres littéraires*, Paris, Hachette Éducation, 1992
- BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 2010.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, P 155.
- BENVENISTE, Émile, « L'Appareil formel de l'énonciation » in : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981
- FICHER, Dominique, *Ecrire l'urgence. Assia Djebar, et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 29.
- GAFAITI, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2006
- GAFAITI, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et textes*, L'Harmattan.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard.
- GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Gonthier, Paris, 1970.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964
- GOLDMANN, Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Gonthier, 1966.
- HAMON, Philippe, *Texte et Idiologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p 235.
- KHODJA, Souad, *A Comme Algériennes : essai de sociologie politique de la famille*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1991
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise : Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983.

- LAZALI, Karima, *Le trauma colonial, une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression colonial en Algérie*, Paris, Éditions la Découverte, 2018
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- RIFFATERRE, Michael, *Essai de la stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROUSSIN, Philippe, « Génération de la narratologie, dualisme des théories », *Narratologies contemporaine, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Pier et Berthelot (dir), éditions des archives contemporaines, 2010.
- SALLENAVE, Danièle, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Ed. Gallimard, 1991
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire » In : *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses université du Québec, 2010.
- TAMZALI, Wassyla, « Au cœur de la dépression ». In : *Le corps met les voiles*, Ed chèvre-feuille étoilée, Montpellier, 2003.
- TOURSEL, Nadine, VASSEVIÈRE, Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*. France, ARMOND COLIN, juillet 2007.
- TURNER Victor, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990
- TZVETAN, Todorov, Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- TZVETAN, Torodov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971
- VAN GENNEP Arnold, « Les Rites de passage », Paris, Picard, 1988 [1909].
- VERNANT, Jean-Pierre, « Ébauches de la volonté », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001.

4. Dictionnaires

- HARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, (Dic) *Dictionnaire du littéraire*, PUF, PICO POCHE.
- Dictionnaire Hachette, 2007.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude, *Critica : Dictionnaire de critique littéraire*, Tunis, Cérès

5. Articles et sites électroniques consultés

- ANGENOT, Marc, *Interdiscursivité et discours social*, colloque, Université de McGill, 1982. <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/1984-v2-n1-crs1515818/1001977ar.pdf> consulté le 5/9/2020
- BARTHES, Roland, « L'effet du réel ». In. *Communication*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblabl, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de> consulté le 13/9/2020.
- DETREZ, Christine, « A corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines », In : *Écriture féminine : réception, discours et représentations* <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2> consulté le 13/9/2020
- HANS-ROBERT, Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, trad. franç, Paris, Gallimard ; coll « Bibliothèque des idées » <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Pour-une-esthetique-de-la-reception> consulté le 18/9/2020
- LAGHOUATI, Sofiane, *Les je(ux) de partition d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins*. Tangence, (103), 2013 <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n103-tce01398/1024970ar/> 11/7/ 2020.
- Milan Kundera : *la vie est ailleurs / le génie est ici*. <https://lecturesvagabondes.blog4ever.com/milan-kundera-la-vie-est-ailleurs-le-genie-est-ici>
- NAUDIER, Delphine, « Annie Ernaux : Un engagement littéraire et une conscience féministe », in *Fabrice Thumerel, Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Paris, Artois presse université, <https://archipel.uqam.ca/7418/1/M13717.pdf> consulté le 11/10/2020
- Paul Valéry trouvée sur le site : <https://madeofpuls.com/2019/03/19un-etre-de-papier/>
- TAHON, Marie-Blanche, Une anomalie algérienne : Femme et islam. In : *Entre tradition et universalisme*. http://classiques.uqac.ca/contemporains/tahon_marie_blanche/anomalie_algerienne_femme_et_islamisme/anomalie_algerienne_texte.html consulté le 11/8/2020

Annexes

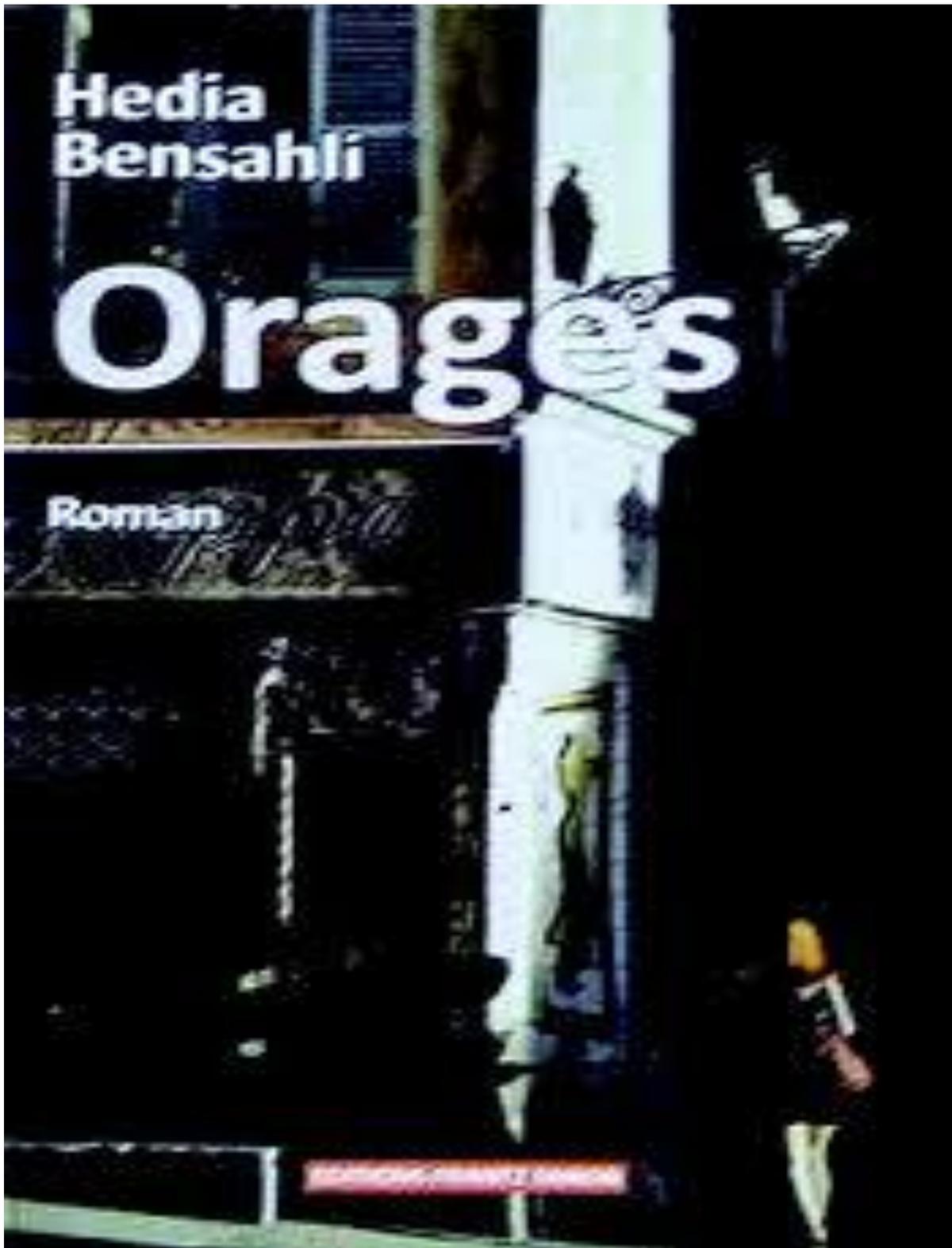


Figure A : la première de couverture du roman *Orages*.

Hedia Bensahli

Orages

Le personnage principal, dont on ignore le prénom, nous introduit dans un univers strictement féminin. Alors qu'enfant elle semble maîtriser son être bourgeonnant, elle comprend, au fil des années, que le Moi intime et sa réalisation ne lui appartiennent pas. Circonscrire sa place au milieu de l'absurdité qui l'entoure est peut-être le sens de sa quête. Mais, des années durant, elle reste assaillie d'un doute mortifère. Comment outrepasser les normes prescrites par les cavaliers d'Allah, désormais gravées dans la chair et les us, qui empiètent sur son Moi ? Les écueils, trouvant leurs origines autant dans l'Histoire qu'au sein de la société et la famille, laissent des traces indélébiles, filandreuses, et retardent cette « naissance » de la femme comme moitié de l'humanité.



« L'orage fait rage... Puis, de sa bouche ouverte fuse un râle d'assouvissement... La pluie cesse de tomber subitement... L'odeur de la terre alors sèche, désormais inondée, embaume l'espace... Je scrute encore ses yeux : le plaisir est solitaire. »

Hedia Bensahli est native de Ténès. Titulaire d'un master en littérature (Alger) et d'un DEA en didactologie des langues et des cultures (Sorbonne-Paris III), elle se consacre actuellement à son métier d'enseignante, à l'écriture et, accessoirement, à la photo. *Orages* est son premier livre.

Figure B: la quatrième de couverture du roman *Orages*.

Tables des matières

Introduction générale.....	5
----------------------------	---

Chapitre I : Analyse du personnage féminin : portraits et quêtes de femmes

1 L'être du personnage : analyse sémiotique.....	12
2 Un personnage liminaire.....	17
3 Un personnage tragique	19
4 Le faire du personnage : Parcours narratif et actanciel du personnage féminin.....	21

Chapitre II : Dialogisme et polyphonie : des greffes intertextuelles du combat féministe

1 Le Dialogisme : Un concept Bakhtinien.....	28
1.1 Dialogisme : Le monologue d'une femme.....	29
1.2 Dialogisme : Des dialogues autour de la femme.....	31
2 La polyphonie : Définition et théorie	33
2.1 Écrire pour faire entendre des voix	33
2.2 La voix de l'une, la voix des autres.....	36
3 L'intertextualité : De Julia Kristeva à Gérard Genette (Définitions et théories).....	38
3.1 L'intertextualité : Un moyen de dénonciation :	40
3.2 La citation : Des écrivains et des journalistes pour la liberté.....	45

Chapitre III : Stylistique et vision du monde : Le projet idéologique de la femme algérienne

1 La stylistique : Historique et définition	49
2 Orages, des figures de style autour de la femme	51
2.1 Des figures de substitution : Métonymie et Synecdoque	51
2.2 Des figures d'assimilation : Comparaison et Métaphore	54
2.3 Des figures d'amplification : Gradation et Hyperbole	55
2.4 Des figures d'accumulation : Enumération et Anaphore	57
2.5 Des figures d'opposition : Antiphrase et ironie	58
3 Vers une thématique de la femme-objet.....	59
3.1 Le corps et la virginité : Une obsession masculine	59

3.2	L'honneur de la famille : L'homme, la femme et le mariage	62
3.3	Les traditions : L'autorité de l'homme.....	64
4	Une héroïne autodiégétique : Le « Je » au nom de « elles »	66
5	Des points de vue de la narration : Des perceptions de femmes différentes	69
6	La vision du monde de l'auteur (e) : Théorie et Définition.....	72
7	<i>Orages</i> : De la poétique à l'idéologie.....	73
7.1	La société du texte : Un projet poétique féminin	73
7.2	La société dans le texte : Un projet idéologie féministe	76
	Conclusion générale.....	80
	Les références bibliographiques	83
	Annexes.....	87

Résumé

Le présent travail de recherche repose sur une lecture sociocritique de notre corpus « *Orages* » de l'écrivaine Hedia Bensahli. Avant de débiter par l'analyse de ce roman, nous avons brièvement commencé par nous introduire dans l'univers de l'écrivain maghrébin et plus précisément algérien, pour comprendre le choix des thèmes qui sont principalement abordés depuis l'indépendance, liés aux changements qu'a connu l'Algérie et qui ont marqué les consciences des algériens et celui des écrivains. Ainsi, nous avons pu évoquer la place qu'occupe la femme algérienne dans la société, et les enjeux de son émancipation. C'est dans cette logique que nous avons posé la problématique suivante : Comment la femme est-elle représentée dans *Orages* ? Afin de répondre à cette interrogation, nous avons divisé notre étude en trois chapitres.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié l'être et le faire du personnage principal en nous référons aux travaux de Philippe Hamon et de Greimas dans une étude sémiologique, afin de mieux cerner l'héroïne de notre corpus.

Le deuxième chapitre comporte l'étude l'analyse intertextuelle selon Julia Kristeva et Gérard Genette, nous avons également étudié la polyphonie et le dialogisme. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous avons fait l'analyse stylistique du corpus en analysant les différentes figures de style, puis nous nous sommes intéressés à la vision du monde de l'auteure au sujet de la société algérienne, en nous appuyant aux recherches de Lucien Goldmann.

Nous avons donc pu confirmer nos hypothèses de départ au sujet de la présence de la femme dans *Orages*. Ce que nous pouvons trouver dans la conclusion générale de notre humble travail de recherche.

Mots clés : sociocritique – statut de la femme algérienne – société – le patriarcat – l'émancipation.