

**JOURNÉE D'HOMMAGE À ANNE-MARIE HOUDEBINE**  
**SIGNES & SENS**  
**LA ROCHELLE, 17 JUIN 2011**

**L'ÉCRITURE SEXUÉE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE**

Carmen Boustani

L'écriture sexuée s'appuie sur des liens entre sexes et genres, sans négliger le devenir conscient des mécanismes d'oppression ancrés dans les langues. Nous partons de cette citation d'Anne-Marie Houdebine « l'imaginaire linguistique est masculin et misogyne ». Ainsi la masculinité est du côté de la généralité humaine. La métaphore paternelle dévalorise le féminin.

En effet, la dichotomie féminin /masculin, dans l'étude des textes et à l'intérieur d'un même texte se base sur un rapport libidinal binaire qui crée la différence.

La femme qui n'a pas pu écrire sa propre économie libidinale, ce qui entend par différence sexuelle fera arriver une autre histoire. L'ordre phallocentrique n'est jamais hermétiquement clos. Le discours sur les sexes a toujours été un discours sur la femme. C'est elle qui constitue un problème. L'homme quant à lui, ne semble ressentir le besoin de se situer pour ce qui touche à sa masculinité. Pourtant, les modalités du clivage féminin/masculin sont en mutation et nous avons l'impression « que ça bouge ». Le féminin commence à susciter l'intérêt des hommes. Le symbolique est ébranlé dans ses représentations.

Mon intention n'est pas de traiter du féminin comme domaine réservé uniquement aux femmes, mais comme espace de création fondamentale du rapport libidinal féminin/masculin, soutenu par les deux sexes. De ce point de vue, l'étude du féminin pourrait être explorée à la fois dans des textes de femmes et d'hommes. J'ai tenu néanmoins à me limiter à un corpus d'œuvres de femmes, consciente qu'il y a précisément chez la femme un "en plus" de puissance affective (qui excède bien entendu le simple instinct maternel si souvent cité) et une forme de symbolisation liée à une épreuve

spécifique de la castration : ce que Freud et ses disciples ont qualifié de “continent noir”. C’est cette féminité, résultant d’un rapport indivisible entre nature et culture, reflétée dans l’écriture que je voudrai élucider

Je voudrai montrer que la femme situe l’écriture hors de son cadre habituel et le texte se confond avec la vie. Il se produit une coexistence. L’espace existentiel créé par le texte littéraire détermine une stratégie de lecture de “l’œuvre ouverte” à l’interprétation et au mouvement. L’écriture devient le lieu privilégié où vie, histoire, *gender* et genre convergent. En *voleuses de langues*, les femmes font un travail sur le langage, sur les caractéristiques récurrentes de l’oralité et sur les métaphores. La parole jaillit, coulante et hésitante à la fois, avec un “grain de voix” qui ancre le sens dans la corporéité.

Le féminin prend des libertés avec les mots et ose des rapprochements insolites en faisant sauter les représentations régnantes. Il ne s’agit pas de créer une langue de femme comme le *nushu*, langue vieille de mille ans connue des seules femmes, mais de concevoir un espace féminin commun aux deux sexes se démarquant cependant de l’écriture du neutre où le masculin marginalise en fait le féminin. Il importe de penser en différences et non en hiérarchie, de changer “la valence différentielle des sexes”- expression de Françoise Héritier qui désigne dans la représentation la supériorité traditionnelle du masculin sur le féminin.

Nous allons partir d’un corpus de romans francophones : *Picture Theory* de Nicole Brossard (Québec), *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (Afrique, le Sénégal), *L’amour la fantasia* d’Assia Djebar (Maghreb, l’Algérie), *La Cité fertile* d’Andrée Chedid (Machrek, Liban). Sous le signe du geste d’écrire, nous allons analyser les indices verbaux et non verbaux en nous appuyant sur la théorie des indices de Anne-Marie Houdebine. La structuration des indices est pour elle, le moment où le signifié s’opère entre signifiant et signifié. Contrairement au signe, l’indice a un statut d’éléments significatifs et interprétatifs. Il est dans la déliaison dans le sens que l’entend André Green.

Nous allons montrer. l’effet de cette théorisation des indices dans l’analyse de la réception du texte, de l’énonciation, de l’étude

des mots devenus formes-vie, expression-gestes, de la présentation des personnages mettant l'accent sur l'oralité, la gestualité et la connotation de la couleur.

## **I- le corps texte**

### **Réception de lecture et énonciation**

Les romans de femmes ont toujours ou presque une ou des femmes comme personnages centraux. Leur récit raconte le plus souvent le vécu de la narratrice alias la romancière ou les histoires successives de générations de femmes (rapport fille /mère/ grand'mère). Les récits ne finissent pas ou plutôt finissent en infini en non fini donnant au roman une impression d'ouverture. Rien ne semble s'achever dans leurs romans contournés d'un certain mystère. Le trait le plus distinct de ces romans réside dans leurs structures circulaires. Particularité fondamentale qui fonctionne avec une parfaite régularité, amenant le thème du départ du roman au thème de la fin.

*La cité fertile* d'Andrée Chedid prend véritablement son sens dans le matériel signifiant de l'image d'Aléfa, femme libre et sans frontières, à la fois millénaire et contemporaine. L'image d'Aléfa scande le roman, elle fonctionne à l'évidence structurellement comme une écriture. Aléfa est sur la berge du fleuve qui lui sert de scène. Elle froisse les pages des journaux et les jette dans l'eau du fleuve. Aléfa crée une réalité plus à son goût par son jeu physique avec les mots et par son éloquence. Le je est multiple dans *La cité fertile* : il est à la fois le je de la narratrice, le je de l'auteur et le je du personnage. Une ressemblance s'établit entre Aléfa et Chedid. Cette ressemblance du moi se complète de page en page par le moyen du transfert. "Aléfa ce sera vous, ce sera nous"<sup>1</sup>. Alors, rencontrer c'est rencontrer son double. Du coup, sur le trottoir d'une grande avenue, une multitude de visages venaient à la rencontre d'Aléfa. "Je devenais ce gros homme sorti de la boulangerie, au pas lourd à cause de ses varices, cet autre, puis celui-là. Ce bel adolescent couleur sable qui émerge au coin d'une rue, c'est moi"<sup>1</sup>. Cette rencontre hasardeuse avec soi-même représente pour Aléfa un sujet d'identification et un sujet de désir. Un

---

<sup>1</sup> *La cité fertile*...p.116

dédoublé et une pluralisation du moi. On est alors du côté de la dissémination, concept emprunté à Jacques Derrida

Dans *L'amour la fantasia* la narratrice s'interroge sur ses ancêtres de sang et ses ancêtres dans la langue. Des premiers, elle retient son rapport à son père, à sa mère, puis à ses deux grands-mères et à ses aïeules dont elle a voulu se démarquer en se mettant à l'école française et en rejetant le port du voile et la vie du harem, contrairement aux autres cousines de son âge. "Comme si soudain, la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté"<sup>2</sup>, et des seconds, elle maintient le mérite des conquérants qui ont fait la conquête de l'Algérie en 1830 et qui ont introduit leur langue avec eux "la langue française en Algérie commence dans le rapport du militaire, de l'officier français qui faisait la guerre aux miens"<sup>3</sup>.

Assia Djébar constate que la langue française qu'elle croyait être la langue de l'autre est sa langue paternelle, son père étant instituteur en langue française. Dès l'incipit, le ton du livre est donné et le lecteur est retenu par l'image de cette "fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin, main dans la main du père »<sup>4</sup>.

C'est précisément en raison de cette réalité évidente d'écrire en français, que Djébar entretient avec cet idiome un rapport d'étrangeté, l'étrangeté d'une langue qui n'est pas la sienne et dont les mots ne sont pas tissés dans sa chair pour la bouleverser et la transformer dans son corps. Cet écart linguistique est vécu comme une castration qui l'a éloignée, des voix et des bruissements des corps des femmes de sa lignée, de toute une oralité qu'elle essaie aujourd'hui de ressusciter en retournant vers son passé, comme sujet.

*Picture theory* de Nicole Brossard est écrit dans la modernité, la postmodernité, dans le désir de transcendance contre une culture qualifiée de décadente. Ce roman est écrit dans le mélange des genres : bribes biographiques, fragments théâtraux, passages narratifs ou descriptifs, poésie. Un travail de l'écriture entrain de se faire. Cet "inter-genre" conçu par l'entrelacs de plusieurs approches a pris

---

<sup>2</sup> Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p.243

<sup>3</sup> Interview avec Ghila Benesty Sroka, *Parole mètèque*, Montréal, 1982, p.24

<sup>4</sup> *L'Amour, la fantasia*...p.11

naissance dans la problématique de l'écriture que Brossard a déjà posée dans la revue *La barre du jour* qu'elle a fondée et qui a joué dans la révolution de l'écriture le même rôle que *Tel Quel* en France.

Ce roman présente cinq femmes : Florence Dérive, Claire Dérive, Oriana Longavi, Danielle Judith et la narratrice. Elles veulent subvertir le code de la langue et dénoncer ses préjugés sexistes. L'écriture est alors un lieu d'échange inter-culturel entre l'hétérosexualité et l'homosexualité.

Brossard s'oppose à l'imaginaire masculin et cherche à reconstituer le sien. La fin de *Picture Theory* restitue aux femmes l'entrée dans ce territoire imaginaire mouvementé des femmes. Dans *Picture theory*, le *je* se construit dans la pluralité mais retrouve son unité dans l'espace du texte. Nous sommes devant un *je* multiple : le *je* de l'écrivaine, de la narratrice et des autres femmes écrivantes. La narratrice devient elle-même personnage dans la deuxième partie du roman. On dirait qu'il y a dédoublement et schisme du moi. Brossard utilise simultanément *je* et *nous*. Il s'agit d'un dépassement du *je* autobiographique ou narratif et de l'élargissement vers un sentir plus social, reflet de l'engagement et de la complicité de la romancière avec les femmes qui écrivent.

*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, premier roman écrit par une femme au Sénégal se présente sous une forme de lettres. Mariama Bâ a donc choisi la forme épistolaire pour parler plus librement. Dans cette hésitation des genres entre épistolaire et romanesque, il s'agit de prendre la parole, de parler d'une histoire de femme passée sous silence en Afrique. La narratrice désire passer au crible d'un esprit critique, les pratiques familiales, matrimoniales et religieuses de sa société. La narratrice se révolte contre la condition de la femme africaine insistant sur le problème crucial de la polygamie et sur le désir d'émancipation de la femme qui reste rejeté par la société sénégalaise. La composition d'*Une si longue lettre* de Bâ mime l'entretien, la conversation avec l'absente. Tout se passe comme si l'écriture avait besoin de l'existence de l'autre pour émerger. Ramatoulaye en choisissant comme forme d'écriture la correspondance avec une amie, s'adresse aussi à son moi.

Ce recours à la première personne du singulier aide l'écrivaine à se mettre en dehors des personnages et à raconter. D'ailleurs elle signale

dans une interview faite par Alioune Touré Dia : “ J’ai choisi la forme d’une lettre pour donner à l’œuvre un visage humain. Quand on écrit une lettre, on dit Je. Ce Je s’identifie à Ramatoulaye et non à l’auteur »<sup>5</sup>

L’entrée des femmes dans le discours reste marquée un je en quête d’identité qui n’est pas le moi, mais au contraire une constante remise en question du moi. Il en découle dans le miroir d’encre du récit, le je qui émerge de l’énonciation est lié au tu: « Un jeu de miroirs qui traduit la symbiose archaïque »<sup>6</sup>. Ce jeu n’est pas neutre mais sexué. Il se rapporte au référent de celui qui écrit. Dans notre corpus le je est féminin. Il se réfère à Collin, Chedid, Djébar, Brossard et Bâ, à ces femmes qui ont voulu placer l’aventure de l’écriture au centre de leur roman. C’est pour elles une histoire obsédante pour réaliser l’inachevé dans la vie, mais aussi pour le dépasser.

Le je possède plusieurs dimensions faisant écho au je de la confession de Rousseau, au « je est un autre de Rimbaud, au je autobiographique du récit, si bien qu’il s’infiltré avec sa tridimensionnalité dans l’espace textuel brouillant les frontières entre fiction et réalité »

Cette mise en scène de la littérature de l’aveu met en lumière l’ambiguïté de ses effets libérateurs. Le caractère hybride des romans, leur jeu de miroirs entre vérité et mensonge illustre de façon exemplaire l’impossibilité de saisir les frontières génériques de l’autofiction sur ce je insaisissable à la fois sujet et objet du discours. Par le recours à l’expérience vécue, les écrivaines ont voulu exposer leurs réflexions sur la condition féminine, en dehors de la littérature didactique. Nous sommes loin de *La cité des dames* de Christine de Pisan. La réflexion et l’écriture permettent à la femme de construire son moi et d’accéder à un univers égal à l’univers masculin et non subalterne.

S’il est vrai que le *Je* est une expression linguistique conventionnelle et arbitraire du discours qui désigne tout ceux qui sont les

---

<sup>5</sup> Alioune Touré Dia, « Succès littéraire de Mariama Bâ sur son livre *Une si longue lettre* », Amina, 84 (nov.1979, PP12-14 interview

<sup>6</sup> Carmen Boustani, *Effets du féminin*, variations narratives francophones, Paris, éditions Karthala, 2003, p.119, Prix France/Liban hors concours 2004.

énonciateurs du discours, cet embrayeur si peu individualisant qu'il paraisse est ancré dans une perception intime et comme entité corporelle unique plus marquée dans les écrits des femmes.. Cette capacité imaginaire à prêter son corps dans un texte est utilisée par tout lecteur qui dit *Je* et s' imagine dans la situation, opérant un pas de plus vers l'échange des postures entre le moi et l'autre.

L'image conversationnelle est fréquente dans les récits des femmes, communication duelle qui sollicite et autorise la relation je/tu dans le discours. Cette relation duelle, est aussi autoréfléchissante avec le miroir de la création littéraire qui remonte au miroir de Vénus longtemps associé à la nature féminine. La multiplicité du je se développe surtout comme double, comme ombre, comme connaissance d'être étranger à soi-même, autre.

Le tu fonctionne comme un témoin de l'échange verbal, il est le destinataire direct et absent. Le rapport je/tu n'est pas neutre, derrière le je se profile le générique du genre selon l'expression empruntée à Luce Irigaray. Ce rapport peut s'établir entre deux hommes, un homme et une femme, deux femmes, une femme et un objet. Les textes des hommes utilisent le plus fréquemment le rapport je/il. Cet ordre grammatical qui paraît arbitraire est structuré par l'histoire des sujets. Processus qui détermine la nature de la relation première au tu maternel. Il en résulte un manque du passage tu-elle-je : pour les femmes une fixation sur un je miroir du tu, alors que pour les hommes le tu maternel se perd au profit du il. (cf. Barthes instance personnelle je/tu, ou apersonnelle il. Ainsi pour la femme le langage se définit comme discours, comme parole adressée à l'autre. Pour l'homme, le langage se tient entre le dit et le non dit par le recourt à l'illégitimité. Il se rapportant à l'absent, à l'homme-dieu.

L'association se poursuit : l'homme pour avoir du même doit passer par un autre corps, la femme fait du même. L'inscription du je se fait multiple et s'efforce par transgression répétées de cerner le moi à travers l'autre, dans une subjectivité féminine dédoublée par un miroitement d'espaces et dans une fusion corporelle dominée le plus souvent par la présence ou l'absente de la mère. Un écart s'établit entre le je du discours oral de la narratrice et le je couché sur le papier, écart qui fait écho à une autre celui du Je de la mère ou de la grand'mère inventé par la fille

Ainsi dans l'écriture des femmes le sujet se construit avec son propre corps, et par l'échange langagier avec l'autre. Il se distingue par les écarts du je comme sujet d'énonciation et comme sujet d'énoncé, dans un déplacement entre niveaux temporels différents où l'écriture oscille entre la vie réelle de la mère ou de la grand'mère (bio), l'exploration du moi de la narratrice fille ou petite fille (auto) et la focalisation qui s'exerce sur la textualité (graphe).

## **II- Le texte corps**

### **Métaphorisation des mots**

Les textes de femmes témoignent de cette approche du langage qui s'insère dans leur venue à l'écriture et dans l'acte d'intériorisation des mots à leur nature de femme. La filiation des mots fait surgir de nouvelles associations qui restent dans le champ de la nourriture, du toucher, du manuel. En effet, ces femmes voient dans la langue un outil inadéquat et inexact, qui subordonne leur histoire à celle des hommes. Elles réagissent en métaphorisant les mots et en transgressant l'écriture.

Le texte se développe autour de cette transformation de l'écriture-nourriture et de l'écriture-couture. Nous sommes face à une errance à l'intérieur du langage de figure en fantasme. L'activité d'Aléfa ne s'arrête pas là, elle transforme les images en une abstraction de sons et distingue des mots nouveaux qu'elle manipule très aisément. Son souhait est de passer au-delà des mots pour pouvoir les lancer comme des flèches vers des destinations inconnues.

Alefa sent le besoin de nourrir et d'être nourrie par les lettres de l'alphabet. Sa bouche déguste avec avidité les voyelles et les consonnes. « Je me précipite goulûment sur les mots »<sup>7</sup>. La narratrice établit une relation entre la parole et la création nutritive. Nous sommes face à deux instincts: se nourrir et discourir. La cavité buccale est à la fois le siège du goût et l'organe de la parole. Andrée Chedid rappelle Colette dans *L'Etoile Vesper*: «un esprit fatigué continue au fond de moi sa recherche de gourmet, veut un mot meilleur et meilleur que meilleur»<sup>ii</sup>.

---

<sup>7</sup> Andrée Chedid, *La cité fertile*, J'ai lu, 1972, p.20

En effet, c'est dans le prolongement de cette matière linguistique manipulée comme des nourritures, que le corps textuel est retenu dans sa matérialité. Cette absence de dichotomie entre mots et fruits revient au statut de la femme qui a été considérée pour longtemps comme exilée du langage. Ceci la conduit par conséquent à palper profondément mots et objets culinaires les confondant ensemble.

Le mot reconstruit le fruit, les herbes, les piments pour les assimiler à lui. La dégustation visuelle et scripturale s'allie à la dégustation réelle. Jean-Pierre Richard parle de nourritures-mots ou de mots-nourritures où le signe intégral signifiant/signifié devient consommable.

Le plaisir du mot suscite l'appétence et se substitue à celui de l'aliment. Dans cette double nourriture toute une gestualité féminine au quotidien est décrite.

Dans *L'amour la fantasia*, les mots deviennent matière à connotation qui consiste à transformer les vocables en légume frais à consommer, comme s'ils possédaient une valeur nourricière qui ferait vivre le corps à la manière de la petite madeleine de Proust. En partant de la transformation des mots en nourriture, nous déboucherons sur un réseau spécifique qui comprend le propre et le figuré. Du coup, le fait de parler devient le fait de palper et de toucher donnant un envol aux mots qu'elle a cru saisir en *mots colombes*, en *mots tourterelles* et en *mots rouges-gorges*. Ce réseau d'images débouche sur la création d'une écriture riche en éléments naturels dans un amalgame opéré entre la langue et le légume d'un côté et la langue et l'oiseau de l'autre.

### **Expression orale « la désécriture »**

Dans le dialogisme fondamental « écriture oralité », nous retenons la réflexion de Derrida, qu'une « archi-écriture » s'inscrit dans la voix, porteuse de langage, « écriture première », corps inaugural de l'écriture. Ce rapport de proximité de l'oralité et de l'écriture rappelle le fondement corporel et intellectuel de toute connaissance. En tant qu'espace polyphonique, le texte littéraire laisse transparaître lorsqu'il dialogue avec d'autres textes qui peuvent être oraux, une origine qui serait de l'ordre de la voix et dont il faut chercher la trace. Claude Hagège rappelle dans *L'homme de paroles* que « l'écriture

alphabétique » contient les marques imparfaites et vagues, des réflexions de la voix, des pauses, des courbes qui constituent l'intonation ».<sup>8</sup>

l'écriture de Chedid se distingue par cette spécificité propre aux femmes. « Elles parlent comme parlent les femmes non pour désigner les choses, les cerner mais pour les bercer en elles ». Cet usage coutumier s'installe dans leur parole et leur écrit.

Avec la double présence de l'écriture et du discours dans *La Cité fertile*, nous relevons une rencontre de l'oral et de l'écrit, illustrée d'un côté par la narratrice qui pose son mode de communication au lecteur, de l'autre par le personnage d'Aléfa qui compose oralement (de tête le plus souvent) les phrases écrites. Sur le plan de l'imprimé, la forme d'activité verbale écrite s'oppose par son graphisme à l'usage parlé, traduit en italique. Ce passage d'un mode graphique à un autre permet de changer l'ordre du récit et d'altérer la structure. Dans ce discours tantôt spontané, tantôt appris, la prime est accordée à l'esthétique et au ludique.

Dans *L'amour la fantasia*, le récit des chants des vieilles berbères serait comme une rêverie sur le langage qui promet un absolu ravissement et un savoir absolu par où ces femmes maîtrisent leur destinée de femme. Nous constatons ainsi que c'est par le chant que la femme acquiert un pouvoir qu'elle n'a pas en réalité. Le recours à l'étude de l'oralité des chants des ancêtres, offre à Djébar une occasion pour insister sur le pouvoir des mots. Un pouvoir émanant d'une "odyssée linguistique" formée de berbère et d'arabe dialectal et qui constitue la culture de ces recluses. Il s'agit de vocables de tendresse, de diminutifs spécifiques du parler de leur tribu. La narratrice évoque les tantes et les cousines qui caressent les bébés et répètent à satiété : "mon foie...hannouni !», l'aïeule qui ne le dit qu'aux petits garçons, parce qu'elle n'aime pas les filles (source de lourds soucis)"<sup>9</sup>. La narratrice insiste sur le pouvoir limité des mots qui ne peuvent pas traduire le mot *hanouni* par tendre ou

---

<sup>8</sup> Claude Hagège, *L'homme de paroles*,

<sup>9</sup> *L'Amour, la fantasia* ;P.95

tendrelou et montre que les femmes ont leur propre expression à traduire la tendresse.

Ce qui caractérise Assia Djebar c'est qu'elle se sert de l'altérité pour construire sa propre identité, une identité linguistique formée de différentes strates dont le berbère, lieu de ressourcement, se distingue de la langue du pays natal et de celle du pays d'adoption. Amin Maalouf est bien placé sur la voie du métissage pour dire que l'identité ne se découpe pas en tranches mais n'est pas non plus tout de l'homme. Ce sont les allers et les retours de la langue écrite à une autre orale qui inventent le moi au quotidien et qui ne peuvent qu'en produire des effets.

Chez Brossard, le texte est très marqué par l'oralité. Les mots sont en quelque sorte érotisés d'une manière originale. Ils se déploient dans diverses potentialités féministes et mènent leur manière d'écrire au-delà de la jouissance. Ils apparaissent comme un outil nouveau, malléable, adapté à l'imaginaire féminin. Les mots obéissent plus au son, au rythme musical, bouleversant continuellement la lecture.

Chez Mariama Bâ, le recours à la langue orale est une stratégie africaine qui vise de pallier la rupture due à la modernité inhérente à l'écriture. L'insertion de ces mots de l'oral est lancée en toute force dans le texte créant une ambivalence entre opacité et transparence. Mariama Bâ insère dans son texte des mots appartenant à différents dialectes sénégalais. Un mélange éblouissant de morphèmes issus de plusieurs langages qui débouchent sur la création d'une écriture essentiellement marquée par des mots spécifiquement africains faisant du roman un lieu d'intersection de plusieurs langues.

### **L'enjeu de la couleur**

La couleur n'est pas seulement de l'ordre du social et de l'anthropologique, elle est aussi de l'ordre du sexuel. En nous référant à notre corpus, nous remarquons que la couleur est au centre du tissu verbal. Elle est abordée comme figure de discours, un habit métaphorique. C'est dans un tel contexte que le leitmotiv du corps, du maquillage, de la vêtue devient le reflet d'un trait persistant qui veut que la couleur acquière l'épaisseur de l'indice dans des effets sémantiques importants. Ici, c'est l'espace du signifiant qui est mis en valeur, d'autant que, comme on le sait, la couleur en tant que telle n'a pas de dénoté. Elle traduit des réalités plus visuelles que ce soit dans ses associations à des mots abstraits ou à des images de rhétoriques.

Sous une plume féminine, la couleur baigne dans le texte et motive des errances linguistiques (polysémie), tout en maintenant une certaine cohérence due à la référence construite. Elle est tellement diffuse dans l'espace lieu de la feuille blanche qu'elle procure une fluidité aux récits.

L'écriture raffine ainsi le lexique des couleurs pluralisées comme si la femme avait des bâtonnets supplémentaires dans la rétine pour traduire les tons délicats d'une couleur en camaïeu. Robbin Lakof dans son livre *Languages and Woman place*, met en évidence les contrastes des nuances au niveau lexical que font les femmes. Nous ne pouvons nier qu'il y a des hommes qui consacrent une place primordiale à la couleur dans leurs écrits, cependant nous considérons dans un emploi qui diffère de celui des femmes. Les hommes cherchent plus dans la couleur la traduction d'une sensualité profonde (Baudelaire) ou d'une jouissance esthétique du texte (Proust), alors que chez une femme le recours aux couleurs est plutôt de l'ordre d'un désir de séduction (auto ou hétéro séduction) ou d'un vouloir de reconnaissance de soi (auto-construction).

Le féminin reste le règne des apparences et la femme se singularise par une tendance à l'autoreprésentation qui se traduit par l'expression des teintes et des détails.

La femme fait des toilettes de ses personnages un sujet d'étude et d'émerveillement s'arrêtant longuement sur la couleur. Les références aux tissus sont nombreuses. Ce qui frappe d'emblée c'est l'importance donnée à la description des robes et de leur nuance. Nous remarquons que la couleur bleu forme un point commun pour les vêtements féminins chez la femme occidentale (Brossard) et orientale (Chedid). En partant des recherches de Michel Pastoureau, sur la géographie des couleurs, montrant que le bleu est une couleur de civilisation, nous pouvons nous demander, si elle n'est pas non plus une couleur sexuée.

Le personnage féminin est orchestré tout le long de ses apparitions par une couleur qui structure sa position dans le roman. Ainsi Aléfa dans *La cité fertile* est comme représentée par le bleu. Chedid transforme Aléfa en un vaste corps de couleur bleu. Les systèmes de renvoi symbolique et tropique se tissent d'un texte à l'autre. « Sa robe bleue

bat les chevilles »<sup>10</sup> « cette robe bleue ne la quitte pas »<sup>11</sup> ;, « Aléfa venant vers elle dans sa robe bleuâtre »<sup>12</sup>. Dans ces tons diversement nuancés, la robe d'Aléfa constitue pour le lecteur un champ d'observations privilégiées. La façon de la porter devient un système de signes.

Le bleu dans sa symbolique de contemplation et de nostalgie, de jeunesse et de liberté, s'accorde avec la nature féminine quelles que soient la géographie ou la civilisation. Nous pouvons mentionner, à titre d'exemple, que pour la civilisation musulmane majoritaire la tendance est pour le vert, mais lorsqu'il s'agit de choisir des vêtements féminins la préférence va pour le bleu chez les romancières. Dans les écrits des femmes francophones, les mots et les couleurs se mettent en place et séduisent par le charme respectif dans l'espace textuel. En fait, il y a chez la femme, une pulsion de la couleur, qui se traduit par le désir d'abolir le sens au niveau immédiat (dénoté) du partage des signes pour une polyphonie.

La couleur redevient alors une passion- passion de l'artificiel qui s'accorde avec le goût pour la mode. Le penchant pour la couleur dans la représentation des signes du corps apparaît comme séducteur, mais aussi comme transgression vers une socialité ludique.

Je voudrai m'étendre sur la dimension de la couleur liée au pouvoir. Je prends comme exemple la couleur noire qui révèle une politique sexuelle laissant les couleurs aux femmes. Nous remarquons que la couleur noire distingue les costumes des personnages masculins depuis les siècles passés avec Balzac, Zola, Flaubert, Stendhal et Maupassant. Cette couleur devient la couleur du sexe dominant. La libération des femmes dans les années soixante-dix s'accomplit logiquement sous le signe du noir qui leur donne une force à l'instar des religieuses et des veuves femmes sans hommes. Cette teinte du deuil remplit le roman actuel des femmes qui habillent souvent leurs héroïnes en noir connotant un pouvoir acquis sur les hommes. Cette couleur fait partie aussi des indices vestimentaires chez les romanciers actuels qui reconnaissent la promotion sociale et professionnelle des femmes. (Sollers, Jean-Philippe Toussain)

---

<sup>10</sup> Chedid Andrée, *La cité fertile*, Paris, J'ai lu, 1972, p.30

<sup>11</sup> *Ibid.* p ;123

<sup>12</sup> *Ibid.* p.123

## **Gestualité**

Nous allons continuer notre analyse de l'aventure de l'écriture en abordant l'expression non-verbale et en essayant de voir si on peut parler de "désécriture" dans le langage gestuel en essayant d'isoler et de juxtaposer certains gestes. Ray Birdwhistell considère que la construction de code gestuel en kiné ou kinème correspond au phone ou phonème du langage verbal. Il est comparable à la structure du discours en sons, mots, propositions, phrases et mêmes paragraphes. Le système gestuel à envisager doit l'être de façon nouvelle parce que les gestes de l'observation relevable (in-vivo) ne sont pas les mêmes que ceux présents dans le texte littéraire. Cette extension possible nous ramène au terme latin, *gestus* qui désigne un geste particulier (les mimo-faciaux et les gestes des membres supérieurs ou inférieurs). Dans son livre *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Jean-Claude Schmitt lie *gestus* et *motus* c'est-à-dire mouvement.

Nous procédons à l'analyse des mimo-faciaux. Nous signalons dans la suite de l'analyse gestuelle, nous signalons également les mimo-faciaux dans *La cité fertile*. D'après la fréquence des éléments relevés, l'intérêt est accordé au regard et à la bouche. Aléfa valorise l'expression du regard ou la contraction de la bouche. Le regard d'Aléfa devient indice proxémique: "Le regard à ras de terre ou bien à hauteur d'yeux, ou bien par-dessus les toits, selon mon désir"<sup>iii</sup>. Il devient aussi un moyen de recueillement. Aléfa ferme les yeux et se tait au plus profond d'elle-même.

Dans ce contexte, le regard dans *L'amour la fantasia* sert à obtenir des informations, chez les jeunes filles cloîtrées qui interrompent par instants leur jeu pour épier les villageoises des fermettes voisines ou chez les voyeuses qui s'introduisent au sein des fêtes en espionnes; leur œil libre, d'une face entièrement masquée, tourne à gauche à droite, à travers le trou en triangle du voile. Ces femmes témoins de leur victimisation obligatoire montrent à quel point la nécessité d'un regard, d'un public est importante. Elles disent l'annulation de l'autre dans le non-regard. Dans la culture maghrébine, le regard est décrit dans ses interactions sociales, on trouve plus d'intérêt dans la communication visuelle extérieure du regard où souvent la femme est objet du regard et on use moins du

regard mutuel dans la communication intime. Le combat s'avère important dans le corps littéraire. Ce combat est traduit par l'emploi des syntagmes, yeux, regard, qui reviennent plusieurs fois dans les pages des romans. L'espace gestuel progresse de l'œil signe de l'intériorité à la main signe de l'extériorité. Ces deux pôles de la représentation passent par le corps devenu lieu de l'écriture.

Dans la strate des gestes, cette stratégie se poursuit aux mouvements des membres supérieurs.

Les mains d'Aléfa parlent plus que toutes les autres parties de son corps. Ses mains demandent, promettent, appellent et supplient. Elles expriment l'horreur, la joie et la tristesse. "Soudain, les mains d'Aléfa se dressent. Elles sont seules au monde ses mains, plus usées que le sarment. Elles expriment toutes les vagues de l'angoisse. Ensuite, lentement, elles s'apaisent et flottent tranquilles, comme sur des nappes claires »<sup>13</sup>

La première caractéristique de la main réside dans les messages cutanés qu'elle peut fournir. Aléfa veut tenir la ville entre ses mains. Elle veut la pétrir comme l'argile et la palper comme le fruit. Une perception toute tactile de la ville apparaît comme le résultat d'un fantastique travail de modelage et de pétrissage. Il est intéressant de voir Aléfa insister sur les moindres détails du toucher: "tâter," "frêler," "glisser," "chaparder". Ces besoins tactiles rappellent l'incessante fonction manuelle de la femme. Nous retrouvons le rôle de la main qui marque, qui laisse son empreinte associée à ce qu'elle touche.

Dans cette métonymie corporelle de *Picture Theory*, l'accent est mis sur les membres supérieurs du corps- bras et mains- Nous sommes face à des images cinétiques qui défilent devant nos yeux déroulant une suite de gestes corporels exécutés par les bras et les mains des protagonistes du premier et du second roman emboîtés l'un dans l'autre comme des poupées russes. Le langage des bras s'accorde avec le langage tout court: "Florence Dérive dit dans les bras comme dans les lettres"<sup>14</sup>. Les mouvements de la main traduisent les gestes quotidiens" Oriane ouvrait une troisième

---

<sup>13</sup> *La cité fertile...*p.15

<sup>14</sup> *Picture Theory...*p.37

bouteille »<sup>15</sup>, « Florence tend machinalement la main vers la cafetière »<sup>16</sup>

La main de l'homme touchait quelque part dans le livre la main de la femme »<sup>17</sup>, Les gestes de la main marquent un pouvoir phallique dans les rapports affectifs : « l'homme tenait la main de la femme dans ses bras »<sup>18</sup>. Ces mains qui tiennent, agrippent et retiennent ramènent à cette réflexion de Viviane Forrester : « et puis d'autres mains et celle d'un homme, entre autres, qui recouvrit la mienne des heures, des semaines, des années durant. Ma main protégée par une main frémissante. La cage de nos mains. L'amour ? On le faisait »<sup>19</sup>.

Nous remarquons que l'homme donne plus de messages cutanés que la femme qui est plutôt dans un état réceptif. Les régions les plus touchées sont la main et le bras, les autres associées à la sexualité sont moins stimulées. Cette initiative de la part de l'homme marque un certain pouvoir sur la femme, bien que le toucher soit une valorisation affective.

La description des gestes des personnages dans *Une si longue lettre* nous éclaire sur l'importance de la différence sexuelle en sémiologie gestuelle. Cette différence prend plus d'insistance quand les romanciers sont africains. Car les gestes sont dans ces pays très ritualisés. La femme noble, en Afrique par exemple, doit éviter toute gesticulation. Ainsi est-elle amenée à effectuer dans la vie courante moins de gestes que l'homme. Elle est tenue d'éviter les gestes équivoques, alors que les hommes les utilisent librement. Nous remarquons dans la description des gestes sociaux dans ce roman, que c'est la femme noire qui dissout le lien conjugal en Afrique, alors qu'il n'en est pas de même dans d'autres sociétés polygames. Dans le veuvage, la femme est objet et sujet de deuil. Mariama Bâ énumère les interdits pesant sur la veuve : le premier jour du deuil, elle n'a droit à aucun geste, de telle sorte qu'elle est lavée, coiffée, habillée, puis pour ainsi dire parquée sous une tente avec les autres épouses.

---

<sup>15</sup> Ibid.p.109

<sup>16</sup> Ibid.p.47

<sup>17</sup> Ibid.p.50

<sup>18</sup> Ibid. p.110

<sup>19</sup> Viviane Forrester, *Mains*, Paris, éd. Mille et une nuits, 1988, p.13

Nous constatons dans la strate des gestes de l'ensemble des romans que l'importance est accordée aux mouvements des bras, des mains . La main est le centre de convergence des romancières. Les postures sont souvent statiques rendant observable, ce qui s'exprime par une attitude corporelle dans une position donnée. Il ressort de ce travail qu'on peut dégager la pertinence (de gestes, postures, mimiques) à caractériser un personnage ou une action ayant une influence sur le processus narratif.

L'inventaire de la gestualité nous invite à interroger cette affirmation banale, mais ambiguë : “ le corps parle ”, rapporté au seul corps et non au sujet. Les parties du corps sont prises comme éléments signifiants telle une pierre marquée de trop d'hiéroglyphes.

D'après notre analyse, le corps littéraire apparaît alors essentiellement corps de désir, corps regardé ou corps touché. Sa matérialité première fait qu'il est un corps pluriel, somme de tous les contacts communicationnels, du regard et des gestes des actants. L'image de ce corps, lien de la romancière aux protagonistes, reste la plupart du temps liée à l'appartenance sexuelle de l'un (e). Il est plus regardé par l'homme, regardant chez la femme, caressé par l'homme, aimé par la femme. L'intérêt réside alors dans une réelle analyse de cette écriture contemporaine avec une mise au jour des relations suivantes: transgression/norme, oralité/écriture, sexe/geste.

Pour conclure je voudrai dire que l'écriture au féminin n'est pas une écriture qui se réfère à la pesanteur de la norme, ce n'est pas non plus une écriture d'avant-garde. C'est une écriture viscérale, libre et de l'ordre de l'intime qui se tourne vers une littérature fortement marquée par le corps et le sexe.

Dans cette perspective, une remarque fondamentale s'impose le féminin d'un homme n'a pas toujours la même valeur que le féminin d'une femme. Celui-ci est le plus souvent recevable sous le signe de la féminité qui enferme les femmes dans le stéréotype, simple produit des fantasmes.

Au terme de ce parcours destiné à indiquer les effets du féminin on voit se dessiner deux courants interprétatifs: le premier réhabilite la catégorie du féminin qui devient un insigne des hommes et des femmes et le second dépouille le masculin de sa domination sur le

féminin. De sorte que nous assistons à l'émergence d'une nouvelle masculinité en voie de mutation. Cette évolution déclenche la peur de la femme qui a pu changer le statut de l'homme en gouvernant sa virilité et en jetant le trouble dans la différence assignée par la nature dans le rapport masculin/féminin.

Carmen Boustani, La rochelle, 17 JUIN 2011

---

<sup>i</sup> Ibid.p.24

<sup>ii</sup> Colette, *L'Etoile Vesper*, Paris, éd. du Centenaire, 1973, p. 84.

<sup>iii</sup> Idem