

Écriture féminine / Énonciation masculine

dans Mémoires de la chair de Ahlem

Mosteghanemi

Ourida Nawel HADEFI¹

Université d'Oran2 Mohamed Ben Ahmed, Oran/
nawel.hadefi@yahoo.fr

Date de réception 18-05-2019 date d'acceptation 23-12-2019

date de publication 28-12-2019

Résumé

Mémoires de la chair, roman Algérien écrit par Ahlem Mosteghanemi, s'apparente à l'écriture autobiographique où l'auteure, par le biais d'un « Je » énonciateur masculin, évoque son propre vécu. En ce sens, derrière un masque, l'écrivaine écrit et s'écrit, raconte et se raconte, mettant à profit une écriture de la modernité pour se cacher derrière les mots. Notre article, non seulement interroge cette écriture, mais aussi le pourquoi d'une telle stratégie chez l'auteure. C'est tout un travail sur la langue et la forme romanesque auquel elle se soumet pour voiler sa présence. La transgression des normes dans l'écriture lui permettent de se métamorphoser en un autre soi-même, masculin, qui lui ouvre la voie de l'écoute. Elle opte pour une

¹ - Hadefi Ourida Nawel

nouvelle esthétique d'écriture de l'autofiction. Par l'originalité de sa narration, elle a pu imposer une nouvelle manière de dire et se dire dans un espace dominé par des voix d'homme. Écriture féminine engagée, telle est le combat de l'auteure.

Mots-clés : Autobiographie – engagement – énonciation – modernité – psychanalyse.

Female Writing / Male Expression in Memoirs of Ahlem Mosteghanemi's Flesh

Abstract

Memoirs of the Flesh, an Algerian novel written by Ahlem Mosteghanemi, is akin to the autobiographical writing in which the author, through a male "I" enunciator, evokes her own experience. In this sense behind a mask, the writer writes and writes, tells and tells herself, using a modern writing to hide behind the words. Our article not only questions this writing, but also the why of such a strategy in the author. It's all a work on the language and the novelistic form to which she submits to veil her presence. Writing modernity and transgression of norms allow it to metamorphose into another self, male, which would open the way for listening. She opts for a new writing aesthetic of autofiction. By the originality of her narration, she was able to impose a new way of saying and saying herself in a space dominated by human voices. Committed feminine writing, this is the author's struggle.

Keywords: Autobiography – commitment – enunciation – modernity – psychoanalysis.

Introduction

Dans la production littéraire féminine se pose bien souvent la question du regard porté sur la femme, sur la condition féminine dans la société maghrébine. Il s'agit pour les écrivaines de présenter un discours qui est convaincant auprès du lecteur, qui peut capter son intérêt. La technique du regard dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi est le point focal de notre réflexion dans notre thèse. Aussi avons-nous choisi d'examiner dans cet article cette « théorie du regard » et en quoi elle est productrice de sens. Dans son roman *Mémoires de la chair* qui est une œuvre romanesque contemporaine, Mosteghanemi, dans sa narration, porte en elle le masculin et le féminin. L'étude dans notre article tourne autour d'une écriture féminine travestie et d'une parole masquée derrière une énonciation masculine. Nous tenterons de répondre dans cette étude à certaines questions : pourquoi l'écrivaine prends-t-elle la voix d'un personnage masculin ? Pourquoi est-ce un homme qui parle de sa passion pour une femme ? Est-ce par pudeur et réserve voulues par l'écrivaine ?

L'objectif majeur de notre analyse est de montrer la révolte de l'auteure qui décide de sortir du silence et d'imposer une voix de l'engagement contre les privilèges accordés à l'homme par l'ordre social patriarcal au détriment de la femme.

Ahlem Mostaganemi raconte et se raconte à l'aide d'une voix masculine qui lui procure une certaine protection et lui

permet de s'écrire en qualité de sujet, d'inscrire sa voix en déployant une autofiction qui mêle l'imaginaire à son propre vécu, elle tente ainsi de capter l'attention et l'écoute du lecteur dans une société où les récits les plus entendus sont consacrés à la voix masculine ; l'écrivaine s'attache au fait de rendre la voix aux femmes qui sont restées longtemps dans le silence. Nous allons donc à travers une lecture analytique du roman *Mémoires de la chair* essayer de déceler dans la narration adoptée par l'écrivaine le jeu et les enjeux des formes génériques qui lui ont permis de se couvrir du regard accusateur du lecteur. Nous allons également tenter de porter un regard critique sur le texte romanesque pour mettre en exergue la transgression des normes narratives, langagières et discursives. Compte tenu de cette présentation de notre problématique et de notre hypothèse de travail, nous optons, dans cette étude de la « théorie du regard » qui s'affiche dans le corpus, pour une approche qui s'appuie sur les travaux de Philippe Lejeune (le pacte autobiographique) et de certains autres auteurs critiques (André Breton, Christine Détrez, Béatrice Didier). Nous convoquerons dans notre démarche les phénomènes de l'énonciation tout comme nous ferons appel aux mouvements littéraires qui fondent la stratégie d'écriture de Ahlem Mosteghanemi afin de faire entendre sa voix et de dénoncer, de ce fait, les valeurs ancestrales archaïques et figées de l'ordre social ancestral et patriarcal. Nous comptons organiser notre démonstration en trois axes : « Une écriture féminine cachée derrière une énonciation masculine », « Écriture

de la modernité et transgression des normes », « Écriture de femme engagée ».

1-Une écriture féminine cachée derrière une énonciation masculine

Ahlem Mosteghanemi pratique une écriture de soi qui prend une tournure spéciale en ce sens que le « Je » narrateur dans le roman n'est pas celui d'une femme mais celui d'un homme. *Mémoires de la chair* qui paraît appartenir au genre autobiographique, place comme centre même de l'architecture du roman, un « moi » moins menacé par un rejet que si le « Je » énonciateur est celui d'une femme. Maïssa Bey évoque cette même idée dans son dernier roman *Nulle autre voix* où elle déclare : « Ecrire pour soi, écrire sur soi est une activité dangereuse. Il est trop dangereux de trop se rapprocher de soi » (Bey, 2018 : 170). Le roman de Mosteghanemi raconte une histoire d'amour, celle d'un ancien maquisard qui, pendant la révolution a perdu son bras et qui à l'indépendance de l'Algérie parce qu'il n'était pas d'accord avec le pouvoir en place, se retrouve exilé à l'étranger, coupé de ses racines. Pour dépasser ce double handicap, physique et territorial, il se met à la peinture. Et ses principaux tableaux sont des ponts qui lui rappellent sa ville natale : Constantine, ville de l'auteure. Dans les romans écrits par des femmes qui racontent leur vécu, leur angoisse, leur espoir, nous retrouvons généralement un personnage féminin, une voix féminine qui prend en charge le

récit. Dans *Mémoires de la chair*, Ahlem Mosteghanemi choisit de faire de son personnage Khaled le vecteur de son histoire.

Nous retrouvons cette idée dans un passage de l'œuvre *L'écriture femme*, écrit par Didier :

Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman (...). Je pourrais donc parler sans ordre et sans suite, tomber même dans beaucoup de contradiction. La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquence, et je ne crois point du tout (mais du tout) à ceux qui prétendent s'être toujours trouvés d'accord avec le moi de la veille (Didier, 1991 : 189).

Ahlem Mosteghanemi se couvre et se protège par le biais de cette transformation qui lui a permis de passer d'un « moi » féminin à un « moi » masculin pour ne pas être jugée et censurée. Comme le déclare Belaghoug :

L'écriture, c'est la liberté de l'imaginaire qui permet de créer des fictions où se mêlent la jouissance de posséder et celle de rêver, de s'évader, de s'extraire à la réalité et au monde qui entoure quand la douleur devient extrême, celle de l'enfermement et de l'étouffement (Belaghoug, 2010 : 190).

Nous pouvons présumer au préalable que l'auteure a souhaité mettre une limite entre le narrateur et l'auteur, à travers la transformation du genre du narrateur principal de l'histoire,

mais principalement pour se couvrir des divers préjugés touchant son œuvre et sa pensée en qualité d'écrivaine femme. Nous retrouvons cette idée chez Christine Détrez dans *Socialisations, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb* où elle déclare :

Évoquer les pratiques d'écriture des femmes du Maghreb soulève dès la première ligne une série de questions, comme si chaque terme de l'expression était en soi problématique, et véhiculait son lot de représentations, se diffractent à l'infini le prisme des représentations et fantasmes, tant populaires que scientifiques (Détrez, 2014 : 81).

Cependant, une autre question vient s'ajouter aux premières :

Pourquoi utilise-t-elle cette technique littéraire et de quoi veut-elle se protéger ?

Le conteur – homme est utilisé comme protection contre tout regard dénonciateur envers l'écrivaine, regard qui aurait aisément confondu l'écrivaine et la narratrice, et qui aurait évalué la femme par rapport à son personnage.

La romancière nous propose une histoire où il y a énormément d'événements qui se confondent avec la vie de son père à qui elle destine son ouvrage. Mais les similitudes avec son propre vécu rendent la frontière entre l'imaginaire et la réalité trop exigüe. Ainsi que l'héroïne de l'histoire, elle a vécu

à Paris où elle est auteur. Cette dernière, se manifeste à son tour en s'appuyant sur l'intérêt de dissocier entre la création et la biographie chez un artiste. Dans ce sens, nous reprenons ses propos : « *Il y a des créateurs qui savent mettre leur génie dans leur œuvre, d'autres confondent leur vie et leur génie, laissant derrière eux une biographie impossible à falsifier* » (Mosteghanemi, 2002 : 124).

Afin de se couvrir du jugement blâmeur du lecteur, l'auteur par son écriture énonce un récit « falsifié », une partie de sa vie revisitée. Elle nous offre une écriture différente par rapport à ce qu'on a l'habitude de voir dans les romans féminins, elle pratique une autre forme d'écriture, une autre façon de se représenter en choisissant un narrateur homme. Par cette transformation, l'écrivaine tient un langage qu'elle seule peut gérer en mettant en place un narrateur qui la sépare du regard accusateur du public.

Le rôle relatif du " Je " par ce fait est d'avantage apparent dans la conscience du lecteur, qui n'adjuge plus ni les extraits osés de l'histoire d'amour, ni la similitude qu'il suspecte avec le vécu de l'héroïne, car il ne peut pas se prononcer ou juger. Ahlem Mosteghanemi nous le déclare dans ce passage : « Surtout pour le public arabe, qui juge la personne de l'écrivain dans son écriture parce qu'il ne lit pas beaucoup et est maintenu dans une certaine " misère culturelle " » (Mosteghanemi, 2002 : 153). Ce que nous pouvons dire à la fin de ce point de notre analyse, c'est que l'auteure entame une fuite en avant par

l'intermédiaire du « Je » pour se protéger des préjugés du lecteur et nous allons analyser dans le point qui va suivre, comment la narratrice a cassé l'écriture autobiographique grâce à l'autofiction dans une écriture moderne qui transgresse les normes narratives.

2- Écriture de la modernité et transgression des normes

L'écriture d'Ahlem Mosteghanemi porte en elle toute une signification psychanalytique. Ce qui la classe dans le mouvement littéraire de la modernité, qui remet en cause la forme narrative de notre roman et qui chasse les règles et les structures du roman balzacien traditionnel. La nouvelle écriture entamée par l'écrivaine fait éclater le système des personnages tout en introduisant une touche à elle, par le biais de son imagination. En nous plongeant dans les profondeurs du « Moi », à l'apparence fictive masculine, à la recherche d'un « Sur – moi » réellement féminin (celui de l'écrivaine et non de l'auteur), notre roman opère une rupture avec l'écriture classique des autobiographies. Adoptant une énonciation masculine, elle casse « Le pacte autobiographique » de Philippe Lejeune qui est défini comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975 : 120). Elle tue le « Je » des autobiographies traditionnelles où le « Je », personnages

narrateur, renvoie à l'auteur. Par ce fait, l'œuvre « autobiographique » prend une nouvelle forme où tout ne renvoie pas à la « réalité ». Nous sommes en pleine « énigme », critère de la modernité et même de la postmodernité où le « Je » écrivain ne renvoie plus au « Je » de la vie.

Le deuxième critère de cette écriture de la modernité est l'utilisation par l'auteur de la « mise en abyme » où il s'agit d'insérer dans l'histoire principale une histoire où l'on retrouve, en abrégé, les éléments de la première histoire. Cela crée une fragmentation dans l'écriture chez notre auteure. Elle est alors partout dans sa narration : Khaled peint et écrit, et le « Tu » *écrit* également un roman.

Mosteghanemi nous propose alors une mise en scène de « Soi ». L'écrivaine fait donc appel à ce procédé scriptural moderne pour, non seulement sauvegarder son intimité, mais aussi et en même temps, lancer un clin d'œil au lecteur et lui faire comprendre qu'il s'agit, dans ce roman d'elle et de sa vie. Le « Tu » de la narration est une écrivaine qui ne saurait être qu'Ahlem Mosteghanemi. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Bendjelid dans *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs* :

Dans cette description de soi et de l'Autre, l'écriture déclenche un processus qui entretient un discours dans la polyvalence des regards et la polyphonie des voix, un discours ambivalent (la parole oscille entre exclusion irrémédiable et tolérance relative) entraînant des extensions à

l'intérieur de la narrativité ce qui participe à des distorsions faisant éclater les pôles des séquences (Bendjelid, 2006 : 61).

L'espace entre la narration fictive et la vie réelle est alors en même temps conservé et aboli. Ainsi, l'auteure a construit son roman *Mémoires de la chair* avec minutie, tout en multipliant les personnages : « Khaled ; Hayat », dans un point de vue narratif et intrigues secondaires et diverses autour d'une histoire centrale. Nous prenons comme exemple ce passage où l'écrivaine évoque son père et lui dédie son livre « ... Et à mon père, puisse-il trouver là-bas une âme qui maîtrise l'arabe et lui lise ce livre ... son livre » (Mosteghanemi, 2002: 8). En se basant sur une liberté d'écriture, Ahlem Mosteghanemi essaye par tous les moyens de détacher la femme de la tradition littéraire du roman masculin où l'homme était le seul à avoir le droit d'écrire et de dire. *Mémoires de la chair* marque le surgissement d'une écriture autobiographique où Ahlem Mosteghanemi faisant croire à une adhésion à la littérature classique purement masculine, renouvelle considérablement le genre de l'écriture, la narration à la première personne installe une ambiguïté et donne l'effet d'incohérence et d'angoisse, car l'auteur doit se mettre dans la peau du personnage.

À ce propos Stanzel déclare « Le narrateur à la première personne se distingue du narrateur à la troisième personne auctoriale par la présence physique et existentielle dans le monde fictionnel ».

Ahlem Mosteghanemi explique son refus d'exister dans le monde fictionnel :

Il suffit qu'une romancière écrive un livre d'amour pour que, parmi les lecteurs, des inspecteurs de police trouvent des preuves leur permettant d'affirmer que c'est leur propre histoire. Il est temps que les critiques tranchent définitivement sur cette affaire. Soit ils reconnaissent que la femme a une imagination supérieure à celle de l'homme, soit ils doivent toutes les juger ! (Mosteghanemi, 2002, p.109).

Par ce fait, l'un des objectifs de notre romancière est de montrer que la femme a défié toutes les règles ancestrales de sa société limitée, tant religieuse, que politique. En devenant la pionnière de sa voix.

L'inspiration ontologique et psychique paraît incontestable dans l'œuvre d'Ahlem Mosteghanemi où la narration se réduit à un récit successif à l'histoire, qui comporte un rappel du passé, tout en parlant à elle-même et en menant un discours avec un personnage féminin présent psychiquement et absent physiquement en adoptant la deuxième personne du singulier. Le passage suivant nous le montre :

« Je te déflorais...

Je traçais de mes lèvres les bornes de ton corps.

Je délimiterais ta féminité avec ma virilité »(Mosteghanemi, 2002 : 154).

Cette fois ci aussi l'écrivaine se base sur un autre courant littéraire de la modernité qui est le surréalisme où l'auteur

explore les zones de l'inconscient. Pour cela il recourt à l'écriture automatique, technique qui consiste à écrire le plus vite possible, sans qu'interviennent la logique ou la raison. C'est cette présence dans l'univers imaginaire qui éclaire l'identification du lecteur et éloigne le personnage de l'écrivaine. André Breton nous l'affirme dans ce passage :

Dès lors, les écrivains seront “ les sourds réceptacles des échos ” de l'inconscient, “ des appareils enregistreurs ” ; il donne une sorte de “ mode d'emploi ” pour écrire automatiquement et il reproduit un exemple de conversation surréaliste, qui est en fait constituée de deux soliloques, chacun des deux interlocuteurs ne cherchant pas “ à en imposer le moins du monde à son voisin ” (Breton, 1930 : 32).

Le lecteur médite sur le personnage principal de l'histoire et s'accommode l'appartenance au pacte lecteur-auteur.

Si l'imagination de l'écrivaine dépasse les limites, le lecteur par ce fait va se retrouver dans l'obligation de chercher des éclaircissements pour chaque acte et chaque mot dans la vie réelle. Pour conclure ce deuxième point de notre analyse, nous pouvons affirmer que l'écrivaine met en place son alter égo, pour refléter son image, sa posture. C'est ainsi que nous allons montrer dans notre troisième axe les raisons qui ont poussé notre auteure à s'inscrire dans une écriture de femme engagée qui lutte pour se faire entendre, et ce après avoir transgressé les normes narratives du biographisme.

3- Ecriture de femme engagée

Au fil du temps, nous constatons que la littérature féminine n'est pas une imitation des œuvres masculines. Même si celle-ci a des thèmes collectifs avec la littérature masculine (critique, politique, combat contre une société patriarcale ...), ces concepts sont abordés autrement. Par ailleurs, quelques écrivaines traitent de nouveaux sujets, suite à des épreuves particulièrement vécues qui ne peuvent toucher que la femme telles que la claustration, l'esclavage, la domination, le corps objet, le silence ; ce sont des thèmes qui ne peuvent être extériorisés que par la voix féminine car elle parlera d'elle-même, Khodja retrace cette idée :

Ainsi, la narratrice devient-elle le porte-voix de ces femmes, cantonnées au silence ou à une parole individuelle diluée dans le murmure collectif, marginalisée par le discours dominant. La narratrice, forte de son émancipation par le savoir de l'Autre, peut désormais recueillir la mémoire de ces femmes, la valoriser par sa transcription, la sauvegarder par l'écrit archivé et la transmettre à son tour aux générations à venir (Khodja, 2010 : 125).

Eventuellement, il y a une diversification au niveau de l'énonciation dans cette littérature : le temps, l'espace, le sujet.

Dans notre société, l'homme domine la littérature et expose un regard assez individuel sur la femme, émanant d'une culture traditionnelle arabo – musulmane qui favorise l'homme et amoindrit la femme au rang inférieur. L'écriture féminine

devient ainsi le facteur qui sert à défaire les règles ancestrales imposées par la société.

D'autre part, l'écriture va permettre à la femme de reconstruire sa propre identité et reprendre sa voix pour dire ce qu'elle a longtemps gardé dans son cœur et sa mémoire, cette idée nous renvoie à ce que relate Benaïssa-Boukri :

L'écriture féminine symbolise d'une part la révolte, la fuite mais elle acquiert également un aspect vital, un territoire d'exil et d'errance.

Le texte maghrébin féminin d'expression française est un texte qui intéresse par les thèmes réalistes qu'il aborde, par les problèmes sociaux qu'il traite. Ces textes sont des appels de détresse, des appels de prise de conscience, d'un mal-être (Benaïssa-Boukri, 2010 : 240).

Par le pacte de l'écriture engagée, Ahlem Mosteghanemi mène un combat pour la situation de la femme. Cette idée nous renvoie à ce que retrace Christine Détrez dans *Socialisations, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb* :

Se réappropriier les images et les mots imposés est souvent une des revendications majeures des femmes, quand elles pénètrent un domaine réservé, comme l'est l'art, placé sous des siècles de façonnement masculin, dans la production comme dans la sélection des œuvres (Détrez, 2014 : 81).

Ainsi, elle lui permet d'être écoutée dans le plus profond de son être. Contrairement au passé, c'est elle qui va écrire l'homme.

En effet, l'écrivaine essaye de rompre les lois établies par sa société : loi de la perte de parole, d'oubli de soi. C'est ainsi qu'elle développe cette stratégie de jeux de genre pour être lue. Quand Mosteghanemi fait passer sa voix narrative à un personnage masculin, elle tente de chasser l'image traditionnelle figée de la femme. C'est pourquoi, elle donne de « Khaled » une image qui crée chez le lecteur une pitié. Du côté physique, le public éprouve de l'allocentrisme pour le personnage principal dont le bras est réséqué ; il fait hommage au combattant, qui a tant souffert, il partage avec lui la douleur de l'amour qu'il éprouve pour une jeune femme à l'âge de ses enfants, et enfin il admire son esprit créateur, artiste et auteur qui a beaucoup de succès. Dans cette société purement traditionnelle, nous retrouvons des points en commun entre le personnage masculin qui souffre de l'amputation de son bras et la femme qui est, à cause de son sexe, soumise au rang inférieur, et privée de tout pouvoir dans la société. C'est d'elle que vient le sentiment d'imperfection et de défaut.

Les deux personnages se réfèrent à l'auteur (« Je » masculin et « Tu » féminin). La décision prise par l'écrivaine à ce que le héros soit écrivain n'est pas insignifiante car le lecteur perçoit une image divisée entre le discursif, imaginaire construit par le discours et le référentiel, dans le désir d'accélérer l'identification.

Le narrateur inspire la femme à la maturité politique, car il lui permet d'avoir une place dans la société extérieure, vu

qu'elle a toujours subi la domination masculine. Comme le déclare Benaïssa-Boukri dans *Écriture féminine : réception, discours et représentations* :

Elles entrent dans le territoire de l'écriture et se frayent péniblement et douloureusement un chemin à travers les mots. Elles, qui ont longtemps été porteuses de la mémoire et de la parole des autres : elles, dont la voix n'était jusque-là que murmures, forcent les dits et les non-dits pour poser sur le monde un autre regard différent, à la fois lucide et passionné (Benaïssa-Boukri, 2010 : 239).

Elle accorde à son héroïne l'image d'écrivaine, le droit qu'elle a l'honneur d'avoir, et qui attribue au fondateur une fierté par rapport aux autres, indépendamment du sexe. Elle essaye d'avoir les mêmes droits d'auteur que les hommes car avant le dix-neuvième siècle, la femme n'avait pas le droit d'écrire dans le monde arabe.

D'autre part, tout récit au féminin se veut une écriture de combat, car il s'agit du combat que mène la femme pour se procurer une place et de se faire entendre dans une société patriarcale où règnent la voix masculine et la domination de l'homme. Il s'agit également de démontrer la transgression prise par Mosteghanemi pour prendre la parole et se faire écouter, détruisant le mutisme longtemps exigé. En traitant ce thème où se croise des questionnements sur le genre, le seul objectif de l'auteure est d'anéantir l'image stéréotypée de la femme

silencieuse, soumise. Par le pacte de l'écriture, l'écrivaine entre dans la sphère des lettres, milieux qui ont longtemps été réservés à la voix masculine, elle s'approprie une image propre à elle en utilisant une énonciation masculine.

L'écriture est le seul moyen d'évoluer pour la femme, le déclare Margot BADRAN dans ce passage :

En écrivant pour être publiées, les femmes transcendaient leur enfermement domestique, commençaient à acquérir une « présence publique » et en faisant entendre leurs voix et en clamant leurs noms, prenaient la responsabilité d'elles-mêmes et acceptaient de devoir rendre des comptes (Badron, 1995 : 20).

Au niveau du récit, l'écrivaine a captivé l'attention du lecteur et cela en s'incarnant dans le personnage masculin. Ce qui lui a permis d'observer le sexe féminin avec recul et aboutir à des opinions qui la pousse à se débarrasser en soi de « la femme sauvage ». C'est donc, pour asseoir son écriture féminine qu'elle se sert de la voix masculine, conduisant cette voix vers l'échec.

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que pendant ces dernières années, la littérature féminine est en pleine progression dans les pays du Maghreb et les œuvres écrites par les femmes créent un intérêt grandissant parmi les critiques car elles mettent en

évidence le combat qu'elles mènent aussi bien par l'acte d'écrire que par les thématiques choisies dans leurs récits.

En somme, *Mémoire de la chair* demeure une œuvre qui peut se distinguer par rapport aux autres œuvres écrites par des auteurs femmes grâce à son originalité. Le récit se construit sur un éclatement de la forme de l'écriture balzacienne afin d'adopter une nouvelle esthétique d'écriture contemporaine puisque le héros de l'histoire est un personnage masculin et par ce fait même que l'énonciation dans le roman est masculine. Et c'est de cette voix que la narratrice se sert pour rompre le silence des femmes. Par cet acte, elle se transforme en paroles écoutées.

L'écriture de l'auteure réveille les femmes qui ont longtemps été enfermées derrière les barreaux du silence et les pousse à libérer leurs voix. Il semble que l'écrivaine fait de sa narration une sorte de tremplin qui donne un élan pour atteindre son objectif vers la fin du mutisme longtemps imposé à la femme dans sa société, en se voilant derrière un personnage masculin. Dans son écriture, elle se livre à un véritable jeu narratif, énonciatif, langagier et discursif. A travers le pacte de l'écriture engagée, nous remarquons que l'écrivaine est très sensible à la condition féminine et donc elle se sent dans l'obligation de trouver une nouvelle tactique pour mener son combat afin de rentrer dans le territoire de l'interdit, du tabou en

imposant la voix féminine. Ce choix scripturaire est un véritable subterfuge énonciatif.

Ahlem Mosteghanemi a eu un grand succès grâce à son écriture car elle stigmatise plusieurs stéréotypes qu'affronte la femme arabe dans la société conservatrice de confession musulmane. Par ce fait, l'écrivaine dans son roman *Mémoires de la chair* a été dans l'obligation de s'incarner dans le personnage de « Khaled », entamant une autofiction qui lui a permis de mêler fiction et autobiographie. Dans sa narration, elle se glisse dans le mouvement littéraire de la modernité pour pouvoir casser les règles ancestrales de l'écriture traditionnelle.

L'énonciation masculine devient fondatrice de l'écriture féminine engagée.

Bibliographie

BADRAN M., 1995, *Feminists, Islam, and Nation, Gender and the making of modern Egypte*, Princeton.

BELAGHOUËG Z., 2010, « Malika Mokeddem. Du sable et de l'eau : jaillissement de la création et itinéraire d'une vie », dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran/Algérie : Ed CRASC, p. 183-192.

BENAISSA-BOUKRI K., 2010, « Le texte maghrébin d'expression française : parole voilée / dévoilée à travers le texte de Fatima Bakhaï, un Oued pour la mémoire », dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran/Algérie : éd CRASC, p. 240-239.

BENDJELID F., 2006, « Identité / Altérité et poétique de l'écriture romanesque dans le roman « Les Yeux Baissés » de Tahar Ben Jelloun », dans *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs*, Oran/Algérie : éd CRASC, p. 57-66.

BEY M., 2018, *Nulle autre voix*. Alger: Barzakh.

BRETON A., 1930, *Manifestes du Surréalisme*, Paris: KRA.

DETREZ C., 2014, *Socialisation, Identités et Résistances des Romancières du Maghreb*, Paris: L'Harmattan.

KHODJA G., 2010, « L'amour, La fantasia d'Assia Djebar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête du sens », dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran/Algérie: éd CRASC, p. 115-126.

LEJEUNE Ph., 1975, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

MOSTEGHANEMI A., 2002, *Mémoire de la chair*. Paris: Albin Michel. Traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem.