

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université A. Mira-BEJAIA



Faculté des Lettres et des Langues

Département de Français

Mémoire de fin de cycle

En vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : Littérature et Approches Interdisciplinaires

Thème

**Passerelles entre le cinéma et la littérature : Le cas de l'espace du
salon de coiffure dans *Caramel* de Nadine LABAKI et *Hizya* de
Maïssa BEY**

Mémoire présenté par :

Mlle BOUSSEKRA Dounia

Mlle BOULEKBACHE Soumia

Dirigé par :

Mlle BELARBI Lynda

Membres du Jury :

Mme KACI Faiza

Mme ROUMANE Bouchra

Mlle BELARBI Lynda

Dédicaces

Je dédie cet humble travail réalisé avec passion à mes chers parents :

Mon père, pour son soutien tout au long de mon parcours universitaire,

Ma mère, mon amie, ma confidente et ma source d'inspiration,

Ma sœur Sonia, mon frère Houari et ma belle-sœur Fadila,

A mes très chers amis : Kahina, Sarah, Malek et Mohand,

A mon patron : docteur Dib Hamid,

A Sam, le plus fidèle des amis

Dounia

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à :

Mes chers parents, ma raison de vivre et ma source de bonheur,

A mes sœurs Meriem et Aldja, et a mes frères Samir, Malek et Nacer,

A mes belles-sœurs Sonia et Hassina,

A ma cousine Kahina

Et à la famille Tigrine

Soumia

Remerciements

Nous tenons tout d'abord à remercier notre directrice de recherche Mlle BELARBI Lynda, les mots ne suffiront jamais à la remercier pour toutes ses remarques et ses conseils avisés et pour tous les efforts et le travail qu'elle fait avec passion.

Nous remercions également les membres de jury : Mme KACI Faiza et Mme ROUMANE Bouchra, pour avoir accepté d'évaluer notre travail et de faire partie du jury de notre soutenance.

Et nous ne pouvons oublier de remercier nos familles et nos amis pour le soutien qu'ils nous ont apporté durant la période de la réalisation de ce travail.

Dounia & Soumia

« Toute littérature est assaut contre la frontière. »

Franz Kafka, *Journal*

Introduction

Les arts, dans leur diversité, ont souvent entretenu des rapports et des relations non négligeables. Le meilleur exemple est celui de la littérature qui a toujours établi des liens avec d'autres arts et qui ne cesse de le faire jusqu'aujourd'hui. Parmi ces arts avec lesquels la littérature tisse des liens, il y a celui du cinéma. Notre recherche portera justement sur les rapports entre la littérature et le cinéma, ce septième art qui

S'est imposé comme un art à part entière contre la littérature, en s'y adossant, en s'y opposant. Cette accession est le résultat d'un effort critique et théorique visant d'abord la promotion d'un cinéma qu'on appelle aujourd'hui classique, articulée sur la défense d'un cinéma d'auteur dont la notion même restait alors à élaborer, il suffit de feuilleter les revues des années cinquante pour constater que le cinéma s'exhausse au niveau de la littérature par comparaison avec la littérature (le réseau des références littéraires, modèles et points d'appui).¹

Si nous parlons de relations qu'entretient la littérature avec les autres arts, il est impératif pour nous de passer tout d'abord par la définition d'une des relations qu'entretiennent les textes littéraires entre eux : l'intertextualité, parce que nous aurons recours à cette dernière dans notre recherche, qui s'inscrit dans le cadre d'une recherche interdisciplinaire ayant pour objet l'étude et l'interaction entre deux arts à parts entières.

Cette notion a été développée par Gérard GENETTE dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes* et elle désigne la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »². A ce procédé s'ajoutent deux autres procédés: l'hypotexte qui est le texte A (le premier texte qu'on peut également appeler texte source), et l'intertexte désigné comme texte B par Laurent Jenny³, (le texte qui insère les autres textes).

Citons dans ce qui suit, les exemples de quelques œuvres littéraires, considérés comme intertextes d'autres œuvres :

- *Le mythe de Sisyphe* d'Albert CAMUS, un essai publié en 1942, et qui fait partie de la série du « cycle de l'absurde », son titre déjà nous fait directement penser à un personnage mythique dans la mythologie grecque nommé Sesechos. L'histoire de Sesechos (Sisyphe), représente dans ce cas l'hypotexte (texte A).

¹ CLEDER, Jean, *Ce que le cinéma fait de la littérature (et réciproquement)*, fabula la recherche en littérature, décembre 2006, consulté le 08 février 2021 (URL : <https://www.fabula.org/lht/2/cleder/html>).

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Poétique, 1982.

³ JENNY, Laurent, *L'Intertextualité*, Poétique, n°27, 1976, p.257.

- *Ulysse*, roman de James JOYCE publié en 1922 et *Le chien d'Ulysse* roman de Salim BACHI publié en 2001, sont les intertextes du même hypotexte intitulé *l'Odyssée*, épopée grecque de Homère composée vers la fin du VIII^e siècle A.V J-C.
- *Meursault contre-enquête*, roman de Kamel DAOUD paru en 2013. Comme son titre l'indique, il fait référence directe au roman *L'étranger* d'Albert CAMUS.

C'est dans cette perspective que Julia KRISTEVA⁴, affirme que tous les textes se composent d'une mosaïque de citations, et que chacun d'entre eux représente la transformation d'un autre texte, ce qui veut dire que les échanges et les influences entre les textes sont parfois inévitables. « *Parce qu'aucune œuvre ne se limite à elle-même, la transcendance entre les œuvres n'a pas de frontières* ». ⁵

Comme nous l'avons déjà mentionné, la littérature ne développe pas cette relation d'échange uniquement avec d'autres textes littéraires, elle peut également avoir des interactions avec d'autres arts, tel que le cinéma. Ce sont deux arts qui content, transmettent par le biais du son, de l'image ou du verbe, un récit, « *que ce récit soit réel ou imaginaire importe peu ; chaque fois qu'il y a narration, le conteur doit exprimer la durée et la causalité avec les moyens d'expression qu'il a choisis* ». ⁶

Cette interaction entre ces deux arts narratifs a suscité de maintes études scientifiques qui avaient comme but d'identifier, de définir et de décrire ces rapports intenses liant la littérature au cinéma.

Parmi les rapports qui concrétisent les liens qui se tissent entre littérature et cinéma, on parle souvent d'adaptation cinématographique : transposition d'une œuvre littéraire au cinéma. Lorsqu'on adapte un roman au cinéma, selon Jean Claude CARRIERE⁷, il est question de se servir du même matériau, de la même histoire, mais c'est avant tout d'oublier le livre, autrement dit faire un film, c'est raconter par l'image.

De plus, une œuvre littéraire qu'elle soit romanesque, théâtrale, ou autre, par sa nature polysémique, se caractérise par la possibilité d'avoir plusieurs interprétations. Le cinéma en

⁴ KRISTEVA, Julia, *Pour une sémiologie des paragrammes, sémiotique : recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

⁵ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, Tome II : la relation esthétique*, 1997, Seuil, Poétique, 1997.

⁶ MONDZAIN-BAUDINET, Marie-José, *Art narratif*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 10 février 2021, (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-narratif/>).

⁷ CARRIERE, Jean Claude, *Raconter une histoire*, Paris, Institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son, Collection Ecrits Ecrans.

l'adaptant, adopte une de ces interprétations et peut également « être appréhendé comme un instrument de lecture du texte littéraire. »⁸

Donc, le cinéaste ne fait pas que le travail d'adaptation et de transformation. Lui aussi est considéré comme un auteur à part entière, « il devient créateur d'un niveau équivalent à celui de l'écrivain, on désactive alors la surveillance des rapports de transmission, de concurrence, de fidélité et de trahison »⁹. Le cinéma devient

*Un art dans la mesure où il crée des images que ni le théâtre, ni le music-hall, ni la peinture ne pourraient remplacer, mais surtout si ces images, en se déroulant devant nos yeux, prennent une signification abstraite et générale, créant en nous une sensibilité purement cinématographique qui permet à notre esprit et à notre conscience de rejoindre la vie profonde, la vie immense, qui nous dépasse et qui palpite à l'extérieur.*¹⁰

Citons alors quelques exemples de romans adaptés au cinéma :

- *Madame Bovary*, de Gustave FLAUBERT, cette œuvre classique et majeure de la littérature française, a été adaptée au cinéma la première fois par Claude CHABROL en 1991. Une adaptation qui représente une lecture lucide et détaillée du roman.
- *L'attentat* de Yasmina KHADRA, apparu en 2005, a été adapté au cinéma par Ziad DOUEIRI, réalisateur et scénariste libanais.
- *Germinal* d'Emile ZOLA, publié en 1885, a connu une adaptation cinématographique en 1993, réalisée par Claude BERRI, réalisateur, producteur, scénariste et acteur français.

Toutefois, le concept d'influence de la littérature sur le cinéma a été souvent mis à l'écart. On considérerait que le cinéma ne faisait que l'acte d'imitation de la littérature pour des fins et des buts commerciaux. Suite à la seconde guerre mondiale, un nouveau mode de collaboration apparaît entre écrivains comme Allain ROBBE-GRILLET (dont ses romans étaient des illustrations de ses théories) ou Marguerite DURAS et cinéastes, tels qu'Alain RESNAIS, il est donc question d'interpénétration (entremêlement) et d'osmose entre littérature et cinéma, et non de rivalité et d'influence.¹¹

Malgré la différence qui s'impose entre littérature, qui narre et qui représente des faits, en fonction de procédés littéraires et par le biais des mots écrits (signes verbaux), et le cinéma

⁸ CLEDER, Jean, interviewé par Catherine Lefort, *Entre Littérature et cinéma c'est la différence qui compte*, 2015.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ PIERRE-QUINT, Léon, journal *Revue hebdomadaire*, 14 août 1926.

¹¹ CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan Université, 1993.

qui utilise des procédés cinématographiques, audiovisuels (signes linguistiques, signes sonores et visuels), les deux arts en question entretiennent des liens de similitudes entre eux : les deux sont considérés comme des arts narratifs de représentation et parfois vecteurs de morales. Il n'y a pas que la littérature qui était source d'inspiration pour le cinéma, mais les deux s'inspirent mutuellement, prenons l'exemple de Jean-Luc GODARD (réalisateur, scénariste et dialoguiste) qui a écrit une quinzaine de livres en s'inspirant de ses propres films¹².

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons aux rapports de similitudes entre littérature et cinéma, ces deux arts représentatifs qui véhiculent des messages. Ces derniers représentent un ensemble de signes (signe linguistique défini par F. de SAUSSURE¹³ dans son Cours de Linguistique Générale), et dont chacun se compose d'un signifiant (image acoustique) et d'un signifié (concept),

Selon Jean DUBOIS¹⁴ le signe au sens le plus général, désigne, tout comme le symbole, l'indice ou le signal, un élément A, de nature diverse, substitut d'un élément B.

Il peut être en premier lieu l'équivalent d'un indice, qui est généralement un phénomène naturel, immédiatement perceptible au sujet d'un autre phénomène non perceptible à l'immédiat. Exemple : la couleur sombre du ciel comme signe d'orage imminent.

En deuxième lieu, il peut être l'équivalent d'un signal. En ce sens, il fait catégorie des indices. Deux conditions sont nécessaires pour qu'un signe soit considéré comme un indice : il faut qu'il soit produit pour servir l'indice (produit pour une intention déterminée) d'une part. D'autre part, il doit être reconnu comme un signal dans l'indication qu'il contient. Un signe-signal doit être donc volontaire, conventionnel et explicite, lorsqu'il est combiné à d'autres signes de même nature, il forme un système de signes ou code. Dans un même code, les signes peuvent être différents de formes :

- Forme graphique : lettres, chiffres, traits inscrits sur un agenda pour rappeler un rendez-vous, panneaux routiers, etc. ;
- Forme sonore : sons émis par l'appareil vocal d'un individu considéré comme émetteur d'un message ;
- Forme visuelle : signaux gestuels.

¹² CLEDER, op.cit, 2015.

¹³ SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Ed. Charles BALLY, Albert SECHEHAYE, 1916.

¹⁴ DUBOIS, Jean, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, LAROUSSE, 1976.

La littérature et le cinéma, ces deux arts représentatifs utilisent le signe non pas en en faisant un simple usage, mais ils y recourent de manière spécifique en ayant chacun ses propres moyens et ses propres matériaux. Cela n'empêche qu'il peut y avoir des similarités d'usage du signe dans les deux arts en question afin de transmettre un message, de raconter des faits.

Notre choix de sujet de recherche se porte spécifiquement sur une étude comparative entre le roman *Hizya* de Maïssa BEY et le long-métrage *Caramel* de Nadine LABAKI, parce que, et suite à la lecture du roman et à la visualisation du film, nous avons cerné des rapports de similitudes entre les deux, qui essayent chacun à sa propre manière et selon ses propres moyens de démontrer et de dénoncer le calvaire, la discrimination et le rabaissement que subissent les femmes dans des sociétés considérées masculines. Ces similitudes ont captivé notre attention à la fois de lectrices et de téléspectatrices. Ces ressemblances frappantes touchent également aux différents points de vue véhiculés par la romancière et la réalisatrice grâce à la mise en place de l'espace du salon de coiffure.

Dans le roman (dont l'histoire se déroule au sein de la société algérienne) et dans le film (ancré dans la société orientale libanaise), nous pouvons constater qu'il y a une correspondance au niveau des thèmes traités : quête d'amour, de liberté, d'aventure d'expression libre et de révolte contre la société, plus exactement de la condition féminine, ce sujet qui a suscité et qui ne cesse de le faire jusqu'au jour d'aujourd'hui plusieurs études visant toutes à définir la place et le statut qu'occupe la femme au sein de la société, que ce soit sur le plan religieux, économique ou historique.

Par ailleurs, cette ressemblance s'étend également, même si c'est de façon partielle, aux espaces représentés qu'ils soient des espaces clos (privés), ouverts (publics) ou mi-clos (qui peuvent être à la fois privé et public) : la rue, la maison familiale, et principalement le salon de coiffure.

On a accordé au salon de coiffure un rôle majeur dans les deux œuvres, il a en effet été représenté comme un espace signe et synonyme de lieu de révolte, de transgression de codes sociaux et d'expression libre de sentiments et d'idées révolutionnaires, un espace à la fois clos géographiquement parlant mais aussi ouvert au public exclusivement féminin, un espace particulier par rapport aux autres espaces représentés. En effet, dans le salon de coiffure les femmes ne se sentent plus surveillées, mais libres. Alors que dans les autres espaces, comme la maison familiale, espace clos, la liberté de la femme devient plus restreinte, elle est surveillée par les membres de sa famille, principalement par les hommes qui prennent le rôle

de figures autoritaires. Dans la rue aussi, la femme n'est toujours pas libre et elle est dans l'obligation de surveiller son comportement, son style vestimentaire, etc.

De ce fait, et avant d'aller plus en profondeur dans notre réflexion, il nous paraît nécessaire de donner un résumé du roman et un synopsis du film.

Résumé du roman *Hizya* de Maïssa BEY

Hizya, est une jeune fille de 23 ans, diplômée en traduction, mais qui n'a pas trouvé d'emploi dans son domaine. Elle rêve de vivre une histoire d'amour légendaire comme l'héroïne de la légende de *Hizya*, cette jeune fille bédouine qui avait défié toute sa famille et sa tribu afin de rejoindre son bien-aimé Sayed avant de s'éteindre à ses côtés.

Hizya, vit dans la maison de ses parents, comme toute fille algérienne célibataire, avec sa sœur Kahina, ses frères Boumediene et Abdelkader. Après plusieurs années de recherches, elle a pu enfin être embauchée dans le salon de coiffure de Salima, une femme proche de la soixantaine, veuve et mère de deux filles.

Au travail, Hizya est appelée Liza. Elle travaille aux côtés de trois autres employées : Nedjma, Sonia et Leila.

Dans ce roman, la narratrice (Hizya), analyse les personnalités de chaque membre de sa famille, et de la relation qu'elle entretenait avec eux, surtout avec sa mère, l'exemple type de la majorité des mères de sa société. Elle raconte son quotidien au salon de coiffure, à la maison, et avec son petit ami Riyad.

Elle parle de sujets jugés comme étant tabous par la société, de l'amour surtout et du fait de fréquenter un homme et de sortir avec lui. Ces sujets dont les femmes traitent au sein du salon de coiffure en toute liberté.

Le roman de *Hizya* est structuré et divisé en courts chapitres, séparés par des passages écrits en italique, ces derniers, représentent la voix intérieure de Hizya, qui, s'adresse à elle-même, qui évoque ses peurs, ses craintes, ses sentiments et ses attentes. Elle est en quête de bonheur, d'amour et d'indépendance. Comme femme et au nom d'autres femmes, elle veut se révolter contre sa famille et la société qui leur attache des menottes autour des mains. Ce qu'elle n'a pas pu réaliser vers la fin.

Hizya est un personnage liminaire coincé dans la phase de passage ; elle rejette l'adhésion à la vision de sa société de la femme, et elle ne peut se révolter entièrement et se libérer du joug culturel.

Synopsis du film *Caramel* de Nadine LABAKI

Le titre du film *Caramel*, signifie une pâte faite pour l'épilation, à base de sucre et d'eau. On voit apparaître cette pâte dans plusieurs scènes.

L'histoire du film *Caramel*, dont la majorité des événements se passent dans un salon de coiffure appelé *Si Belle*, se déroule à Beyrouth, capitale du Liban, elle regroupe les histoires d'un groupe de femmes, à chacune d'entre elle, sa propre histoire, son propre vécu, un groupe de femmes à la quête de l'amour et du bonheur.

Layale, la propriétaire du salon, vit en cachette, une histoire d'amour avec un homme marié. En désobéissant à tous les codes de la société orientale, elle vit un amour passionné, rêve du jour où cet homme quittera sa femme pour l'épouser. Elle n'a pas honte de ce qu'elle faisait, elle ne voit pas sa relation avec un homme marié comme tabou, elle est prête à tout assumer si lui aussi faisait de même. Mais elle a aussi à supporter cette pression que lui met sa famille et son entourage, cette question qu'on pose à toute femme célibataire, peu importe si cette femme est heureuse et comblée dans sa vie, célibataire, peu importe si elle a tout réussi et a tout forgé dans sa vie. Elle entendra cette question tôt ou tard : quand est ce qu'on te verra mariée ?

Layale a deux employées, Rima et Nesrine, cette dernière est fiancée, elle est en plein préparatifs pour son mariage. Toutefois, elle a un souci qui la préoccupe, elle n'est pas vierge, et son futur mari l'ignore. Perdre sa virginité avant le mariage ! C'était quelque chose d'intolérable dans sa société, et si son mari le découvre le jour de leur noce ? Il pourra faire tout un scandale et tout le monde approuvera ses actes et sera de son côté. La virginité a toujours était symbole de pureté dans les sociétés arabo-musulmanes, symbole de pureté et d'honneur de famille. Nesrine a donc cherché un médecin qui pourra lui refaire son hymen, comme ça elle sera vierge et « pure » le jour de ses noces.

Rima quant à elle, est le genre de filles qui s'habillent comme un garçon, avec une coupe de cheveux courte, et qui assume parfaitement son style. Elle a une préférence pour les femmes, elle est homosexuelle, mais elle ne l'exprime pas devant sa société parce qu'être homosexuelle n'est pas du tout accepté ni toléré.

Yasmine, une cliente du salon, divorcée et mère de deux enfants. Elle fait de son mieux pour paraître plus jeune. Dans une société qui ne donne pas de chances aux femmes qui à celles qui ne le sont plus, elle s'occupe de son corps, fait du sport, va souvent au salon de coiffure, et passe les castings pour des petits rôles de séries ou de films et de publicités. La ménopause frappe à sa porte, mais elle refuse cette réalité, sa montre biologique la trahit, alors elle souhaite à tout prix faire croire aux gens qu'elle était encore jeune et belle.

Enfin, Rose, une couturière qui habite et qui travaille à proximité du salon de coiffure *Si Belle*. Une femme qui a à peu près la cinquantaine, et qui consacre sa vie à sa sœur mentalement malade. Lorsque la chance se présente devant elle, en lui faisant connaître un homme avec lequel elle pourrait continuer le reste de sa vie, elle avait cédé un moment à l'idée qu'elle pourrait être heureuse et amoureuse à cet âge, qu'elle avait droit de l'être, qu'elle avait droit de vivre sa vie, que peu importe son âge, ça n'avait pas d'importance. Elle commence alors à prendre soin d'elle-même. Mais à un moment donné, elle refait face à la réalité, elle se consacre de nouveau à sa seule et unique famille, sa sœur. Elle abandonne ses rêves et elle se prive de cette lueur d'espoir, celle de trouver enfin le bonheur aux côtés de quelqu'un, elle renonce à sa quête de retrouver enfin le bonheur et l'amour.

L'écrivaine du roman et la réalisatrice du film sont avant tout des femmes qui ont pu sortir de leur silence et imposer et faire entendre leurs voix via l'art qu'elles pratiquent dans des sociétés où la femme doit encore se battre pour s'affirmer en tant qu'être humain équivalent à l'homme, qui a les mêmes droits et les mêmes obligations que lui. C'est pour cela que nous jugeons nécessaire de procéder à une courte présentation des deux artistes avant d'approfondir davantage dans notre réflexion.

Maïssa BEY, la voix de la revendication féminine

Maïssa BEY (de son vrai prénom Samia Benameur) est née en 1950 à Médéa, elle a commencé à écrire aux alentours des années 90 (la décennie noire). Son premier roman paraît en 1996 intitulé *Au commencement c'était la mer*. Elle publie d'autres titres dans les années qui suivent, son dernier roman est paru en 2018.

Elle écrit pour raconter ce qu'elle vit, ce qu'elle voit et ce qu'elle ressent, et non seulement pour dénoncer des choses. Elle a traité différents thèmes, mais elle a parlé essentiellement du statut et de la condition de la femme.

Nadine LABAKI « Si je reste silencieuse, je participe au crime »¹⁵

Née le 18 février 1974 à Beyrouth, Nadine LABAKI est une actrice, réalisatrice et scénariste libanaise. Sa carrière débute avec la réalisation d'un court-métrage *11 rue Pasteur*, puis un long-métrage *Caramel* qui l'a présenté au Festival de Cannes en 2007 et qui a été connu à l'échelle internationale. Elle réalise ensuite le film *Et maintenant on va où ?* en 2011, des films mettant en scène la femme et le rôle important qu'elle occupe dans la société, et le statut qui lui est accordé dans cette dernière.

Elle joue comme actrice principale dans plusieurs comédies dramatiques et dans un polar français réalisé par Fred CAVAYE.

Nadine LABAKI, emporte le Prix du jury au Festival de Cannes en 2018 pour son troisième long-métrage *Capharnaïm*, qui raconte l'histoire d'un enfant rebelle contre la vie qui lui a été imposée, et qui est en quête d'identité.

Dans notre modeste étude, nous allons nous focaliser sur les similitudes spatiales et thématiques qui en découlent, (espaces géographiquement clos et ouverts), et plus précisément sur la question féminine véhiculée dans le roman *Hizya* et le long-métrage *Caramel* dans un espace similaire qu'on retrouve dans l'un et l'autre, occupant une place privilégiée dans la narration : l'espace du salon de coiffure, représenté comme un espace privé et clos destiné à accueillir les femmes.

Aussi, notre question de recherche sera alors formulée ainsi :

En quoi peut-on considérer que l'espace du salon de coiffure constitue un espace de subversion et de revendication féminine à la fois dans *Hizya* de BEY et dans *Caramel* de LABAKI ?

Pour répondre à cette interrogation, nous formulons les deux hypothèses suivantes :

1. L'espace du salon de coiffure dans le roman et le film ne prend sens dans les deux œuvres que parce qu'il rivalise avec d'autres espaces considérés par la romancière et la réalisatrice comme étant des lieux par excellence où s'exerce la misogynie sociale et familiale.

¹⁵ LABAKI, Nadine, invitée du Talk Kering Women in Motion, Cannes, 16 mai 2019.

2. L'espace du salon de coiffure dans *Hizya* et *Caramel* devient ainsi un lieu de subversion et de révolte féminines, un espace à connotations féministes.

Nous aurons recours dans cette présente étude, à plusieurs théories de la littérature et du cinéma, telles que la sémiotique et la sémiologie, la poétique des valeurs véhiculées mise en place par BEY et LABAKI pour charger symboliquement les espaces, ainsi qu'à une poétique de l'espace dans le roman et dans le film, et ce en nous appuyant sur quelques ouvrages tels que : *La poétique de l'espace* de Gaston BACHELARD et *La poétique des valeurs* de Vincent JOUVE.

Jeanne-Marie CLERC¹⁶, dans son ouvrage *Littérature et Cinéma*, traite de la représentation de l'espace, représentation que nous allons également tenter de cerner à travers l'étude de l'espace du salon de coiffure dans *Caramel*. Et puisque notre étude est une étude comparée entre les espaces représentés entre deux œuvres appartenant chacune à un art différent : littérature et cinéma, nous allons donc effectuer une brève analyse des rapports unissant la littérature et le cinéma et ce qui les distingue l'un de l'autre, en nous appuyant sur les apports de Jeanne-Marie CLERC¹⁷ dans l'ouvrage déjà cité et sur d'autres ouvrages théoriques.

Mahmoud IBERRAKEN¹⁸ dans son ouvrage *Sémiologie du cinéma*, nous explique à travers des exemples concrets les méthodes d'analyse filmique, que nous allons suivre dans notre recherche. Il attire également notre attention sur un principe fondamental de la sémiologie : le cinéma invite à réfléchir. Cela signifie que le cinéma, à travers les techniques, les méthodes et les plans qu'il choisit pour la représentation d'un espace ou l'évolution d'un personnage dans un espace, cherche à mettre en place l'ensemble des valeurs véhiculées dans cet espace en question. Ceci ne peut être cerné sans se pencher sur ces techniques et ces plans cinématographiques dont nous avons déjà parlé.

En nous basant aussi sur les apports du mouvement du réalisme artistique et littéraire né en 1850 en France qui « *est une tentative pour exprimer la réalité, contemporaine ou historique, par opposition aux œuvres idéalistes, (...) [et qui] représente les classes sociales*

¹⁶ CLERC, Jeanne Marie, *Littérature et Cinéma*, NATHAN UNIVERSITE, 1993.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ IBERRAKEN, Mahmoud, *Sémiologie du cinéma, Méthodes et analyses filmiques*, Ed. Office des Publications Universitaires, 2006.

les plus nombreuses et les moins favorisées »¹⁹ nous allons repérer les signes qui peignent la réalité et qui relève du réalisme artistique dans notre corpus. Nous parlons plus exactement de la condition de la femme dans la société et qui n'a pas échappé à cette réalité peinte par les arts, chaque forme artistique réaliste essaye à sa propre méthode de dénoncer la condition féminine misérable.

En nous appuyant sur les éléments méthodologiques cités, et d'autres que nous allons découvrir au fur et à mesure de notre recherche, nous allons mener notre étude qui vise à essayer de délimiter et de déceler les similitudes ayant lieu entre le roman *Hizya* de Maïssa BEY et le film *Caramel* de Nadine LABAKI, et plus exactement les similitudes de représentation du salon de coiffure dans ces deux derniers. Cet espace est celui où s'exerce le féminisme même si cette (« *notion [est] à la fois trop générale et trop complexe pour qu'on puisse évaluer son contenu, ses objectifs, ses argumentations, son importance historique avant d'avoir posé la question du terme lui-même* »²⁰). De ce fait, notre réflexion, sera divisée en deux chapitres :

Dans le premier chapitre, nous allons effectuer une analyse paratextuelle du roman et du film. Nous allons ensuite mener une étude comparative entre les deux espaces du salon de coiffure et les espaces géographiquement ouverts dans les deux corpus.

Le second chapitre sera consacré en premier lieu à l'étude des personnages qui évoluent au sein des deux salons de coiffure, et en deuxième lieu à la comparaison entre ces espaces aux espaces géographiquement clos représentés dans *Hizya* et dans *Caramel*.

¹⁹ JAMBON, Solange, *A propos du réalisme en France*, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 23 avril 2021, (URL/ <https://velalecture.over-blog.com/2015/12/a-propos-du-realisme-en-france-et-ailleurs-en-litterature-et-dans-les-arts.html>).

²⁰ FRAISSE, Geneviève, *Féminisme-histoire du féminisme*, consulté le 12 février 2021, URL : (<https://www.universalis.fr/auteurs/genevieve-fraisse/>).

Chapitre 1 : la paratextualité, seuil d'une lecture spatiale

Nous allons consacrer le présent chapitre à l'étude des espaces représentés dans les deux œuvres formant notre corpus, et ce afin d'essayer de répondre à une partie de notre problématique concernant l'écriture de la subversion et de la révolte féminine dans les espaces géographiquement ouverts, d'une part, et dans les espaces géographiquement clos, d'autre part.

Pour ce faire, nous aurons recours à plusieurs approches théoriques, dans notre premier chapitre, telles que l'analyse sémiotique et narratologique.

Nous commencerons d'abord par réaliser une analyse paratextuelle du roman et du film dans la première section. Ensuite, nous nous intéresserons à l'ensemble des espaces ouverts et clos afin de vérifier leur pertinence quant à l'idée de la condition féminine qui constitue notre problématique. Cela fera l'objet de la seconde et troisième section.

1. Paratexte romanesque et paratexte filmique : convergences ou divergences ?

Composé du préfixe *para* « à côté de » et de *texte* qui est un mot français provenant du latin *textus*, la notion de paratexte signifie tout ce qui entoure et accompagne un texte. Elle a été abordée et définie pour la première fois par Gérard GENETTE :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.²¹

Il renvoie également à « *la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte* ». ²²

Le concept de paratextualité fait partie des cinq types de la transtextualité (tout ce qui met en rapport un texte avec d'autres textes) qui regroupe à la fois d'autres concepts tels que l'intertextualité, l'hypertextualité, l'architextualité et la métatextualité.

²¹ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Ed. Seuil, 1987.

²² *Ibid.*

Jean DUBOIS²³ définit le paratexte comme étant :

L'ensemble des textes, généralement brefs, qui accompagnent le texte principal. Dans le cas d'un livre, le paratexte pourra être constitué par la page de titre, un avant-propos, une préface, des annexes diverses, une « quatrième de couverture ».

Quant au paratexte littéraire, selon GENETTE²⁴, c'est une partie inhérente au texte final. C'est un élément textuel d'accompagnement. Cette partie comprend souvent le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, les dédicaces, la préface, les intertitres, les notes, *etc.*

On comprendra donc que le paratexte est cette partie extérieure au texte qui l'entoure et qui l'accompagne. C'est un ensemble d'éléments qui « *permettent au public de vivre, préalablement à sa consommation, une expérience du produit.* »²⁵

Le paratexte a donc pour rôle principal qui consiste à faciliter la lecture et la compréhension de l'œuvre. Il peut également jouer le rôle d'une affiche publicitaire ; c'est-à-dire qu'il peut être là pour inciter le lecteur à acheter et à lire le livre en question.

Il se compose de deux éléments que dégage GENETTE²⁶ : le péri-texte qu'on peut situer par rapport au texte-même et autour de lui, et l'épi-texte qui représente les messages situés en dehors du livre (supports médiatiques, interviews, entretiens, affiches publicitaires, *etc.*).

Dans le cadre de la présente étude, et à la lumière de ce qui a été mentionné auparavant, nous allons en premier lieu effectuer une étude paratextuelle du roman *Hizya* de Maïssa BEY, en nous basant sur les composantes de son péri-texte : tout d'abord le titre. Et dans un second lieu, nous allons effectuer une étude paratextuelle du film *Caramel* de Nadine LABAKI.

²³ DUBOIS, op.cit, p.344.

²⁴ GENETTE, op.cit.

²⁵ GOMBAULT, Anne, BOURGEON-RENAULT, Dominique et DEBENEDETTI Stéphane, *Marketing de l'art et de la culture*, Ed. Dunod, 2014.

²⁶ GENETTE, op.cit, p. 11.

1.1 Paratexte romanesque : prémices d'une révolte féminine

1.1.1 Les couvertures : entre voilement et dévoilement du féminin

Le premier élément qui fera l'objet de notre étude dans l'analyse des couvertures du roman sera le titre *Hizya*. Nous nous intéresserons ensuite aux autres éléments constituant les couvertures.

1.1.1.1 Analyse du titre *Hizya*

« *Le titre est la porte d'entrée du livre* » nous dit Antoine COMPAGNON. Du latin *titulus*, le mot *titre* peut avoir plusieurs significations. Celle à laquelle nous aurons recours dans notre étude est la suivante : « *mot, expression, phrase servant à désigner un écrit, une de ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, etc.* »²⁷

Pour l'étude d'un titre, toute une approche élaborée par plusieurs théoriciens²⁸ y est consacrée : la titrologie. Le titre a été défini alors ainsi par Charles GRIVEL:

*Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture ce désir de savoir ce qui désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.*²⁹

²⁷ Dictionnaire *LAROUSSE* [en ligne], consulté le 30 avril 2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/titre/78240>

²⁸ (DUCHET, Claude, *La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*, In : Littérature, N°12, 1973),
-(GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris, 1973),
-(MITTERAND, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, In C.DUCHET, Sociocritique, Ed. NATHAN, 1979
- H.HOEK, Loe, *La Marque du titre*, Walter de GRUYTER, 1981),
-(GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987),
-(GOLDENSTEIN, Lire les titres, *Entrée en littérature*, Paris, Hachette, 1990). Cités par T.ZOURANENE, *Polycopié pédagogique*, année universitaire 2017/2018.

²⁹ GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris, 1973, p.173

Le titre est avant tout un énoncé publicitaire, romanesque et social. Selon DUCHET, c'est :

*Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle de l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman (...) le titre résume et assume le roman et oriente la lecture.*³⁰

Le titre a donc une fonction très importante. D'abord, il incite le lecteur à lire le livre, ensuite, parce qu'il :

*Comprend d'une part, les sens régulièrement enregistrés par le dictionnaire (...), d'autre part, un certain nombre de séries associatives, fonctionnant, par connotations successives, comme élargissement de ses fondamentaux.*³¹

On peut associer au titre une catégorie de fonctions détaillées par GENETTE³²: fonction identificatoire, fonction descriptive, fonction connotative et fonction séductive.

- a. La fonction identificatoire : « *le titre est la carte d'identité du livre* ».
- b. La fonction descriptive : un titre qui fait la description de son livre.
 - Titre thématique : titre littéral, titre métonymique, titre métaphorique, titre antiphrastique.
 - Titre mixte.
 - Titre ambigu.
 - Titre rhématique : titre générique, titre paragénérique.
- c. La fonction séductive : séduire le lecteur, par le jeu de sonorité, la brièveté ou la longueur du titre et la transgression des règles établies.
- d. La fonction connotative.

³⁰ DUCHET, Claude, *Éléments de la titrologie romanesque*, In LITTERATURE n°12, 1973.

³¹ GRIVEL, op.cit , p.175.

³² GENETTE, op.cit, p. 36.

***Hizya*, titre thématique**

Un seul mot, bref, écrit en majuscule, en blanc, sur un fond noir : *HIZYA*. Il se situe presque au milieu de la première page de couverture. *Hizya* est le titre d'un roman de Maïssa BEY, c'est le prénom du personnage principal féminin de ce roman.

Un prénom bédouin, mais avant qu'il le soit, c'est tout d'abord un prénom de femme. *Hizya* devient un prénom symbole d'une femme qui a osé se révolter contre toute une tribu de bédouins pour aller rejoindre son bien-aimé et vivre à ses côtés. Une femme qui a eu du courage pour transgresser les codes, les valeurs morales et les traditions de sa société, mais qui hélas s'est éteinte pas longtemps plus tard dans les bras de Sayed, son unique amour.

Ce titre nous fait penser directement à la reine du désert, cette fameuse *Hizya*, héroïne du récit élégiaque de Mohamed Ben Guittoun, écrit au XIXe siècle. Un personnage devenu mythe et symbole d'amour, de courage et de révolte.

Cela nous aide à deviner un peu l'histoire, du moins on devine déjà que le personnage principal est une femme nommée *Hizya*. On peut même aller au-delà de cette réflexion et dire que ça doit être une histoire revisitée du poème de *Hizya*, cela veut dire que c'est une histoire d'une jeune femme qui essaie de se révolter, de vivre et de briser les codes sociaux.

Le paratexte littéraire, en plus du titre qui « *vaut pour le livre, le représente, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot* »³³, contient également d'autres éléments très importants, participant à la présentation du livre, sa première lecture et sa première interprétation : la première couverture dont laquelle nous trouvons le titre et la quatrième de couverture.

1.1.1.2 La première de couverture

C'est le premier élément qui nous interpelle dès qu'on aperçoit un livre. Il nous permet de porter un premier jugement, une sorte d'aperçu de ce dernier, nous inciter à le lire et à l'acheter, et à imaginer son contenu.

³³ COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*, Paris, Seuil, 1979, p.251.

La première de couverture est la première page extérieure d'un livre, elle englobe quelques informations le concernant telles que le titre, l'auteur, la maison d'édition et une image du fond.



Figure 1 Première de couverture de *Hizya*, Maïssa BEY, Editions Barzakh 2015

La première de couverture de *Hizya* représente une image dont on peut distinguer la silhouette d'une femme, sans pour autant reconnaître ses traits. Les cheveux en bataille, les mains portant des bracelets, levées comme si c'était pour danser, une tenue aux manches qui s'étendent jusqu'aux avant-bras, c'est le portrait d'une femme reflétée par la luisance du crépuscule. Derrière elle on peut apercevoir un ou deux palmiers.

La danse peut être considérée comme une action très sensuelle mais aussi transgressive. Elle est comme un miroir qui reflète le thème traité dans le roman : celui de la transgression des codes et des valeurs.

Les couleurs qui peignent cette première de couverture, sont principalement le noir et le blanc, deux couleurs neutres et en contraste. La première est sombre, elle porte la signification de la tristesse, de la mort, du deuil. La deuxième est claire, synonyme de pureté. Un mélange entre ces deux couleurs donne naissance à une couleur grisâtre.

On peut rattacher ce choix extrêmement significatif de couleurs à l'histoire de Hizya, comme personnage principal qui est coincé entre deux phases, celle d'accepter son destin, se soumettre à une société masculine et mettre des limites à ses rêves (le noir), et celle de vouloir

se révolter, de rêver grand, d'avoir des pensées libres et voulant se détacher des codes sociaux, ces chaînes lourdes qui l'attachent et restreignent sa liberté (le blanc). *Hizya* ce personnage liminaire resté coincé dans la phase de marge.

*Les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (les gens du seuil) sont nécessairement ambigus, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre-deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial.*³⁴

Quant à la graphie sur cette couverture, elle a été écrite en blanc sur un fond noir, centrée au milieu de la page, une combinaison conforme aux deux couleurs neutres précédemment citées et discutées.

1.1.1.3 La quatrième de couverture

Dans un livre, la quatrième de couverture est sa dernière page extérieure. Elle vient pour compléter la première de couverture, en ajoutant plus d'informations sur le livre.

On y trouve généralement le titre, un résumé ou/et un extrait du livre, le code barre, le prix, la maison d'édition et son adresse et une brève biographie de l'auteur.

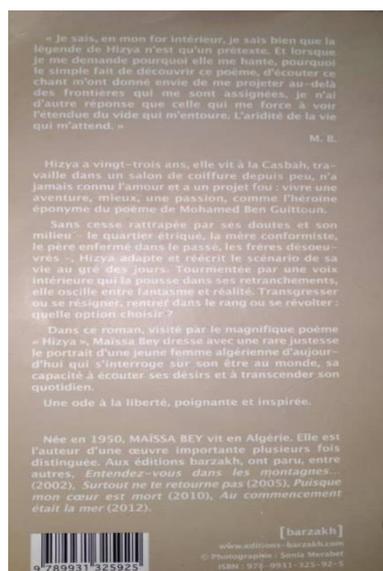


Figure 2 Quatrième de couverture du roman *Hizya*, Maïssa BEY, Editions Barzakh 2015

³⁴ TURNER, Victor, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990 [1969].

Dans la quatrième de couverture du roman de *Hizya*, sur un fond marron clair, tout en haut, on trouve un petit commentaire de l'auteure Maïssa BEY, à propos de ce qu'il l'avait motivée pour écrire ce roman, signé ensuite par les deux initiales de son nom et prénom. Juste après nous trouvons un petit résumé de l'histoire, et enfin une brève présentation de l'écrivaine.

En bas de la page de couverture, à droite, se trouve le nom de la maison d'édition [barzakh], leur site internet (www.editions-barzakh.com), l'auteure de la photographie (Sonia Merabet) et le numéro international normalisé du livre (ISBN : 975-9931-325-92-5).

A gauche on trouve le code barre du livre.

La couleur choisie pour la graphie est le blanc.

1.2 Paratexte filmique : entre présence et absence du féminin

Tout comme le paratexte littéraire, le paratexte filmique est l'ensemble des éléments qui accompagnent le film et qui influencent le public. Une sorte de publicité et d'invitation pour ce dernier.

1.2.1 Le titre *Caramel*

Le titre *Caramel* est un titre thématique métonymique, c'est-à-dire qu'il fait référence à un objet sans grande valeur apparente ou insigne dans le film : caramel renvoie à la pâte de sucre utilisée comme cire dépilatoire dans le salon de coiffure. Mais grâce à sa fonction de titre, cet objet gagne une valeur symbolique, celle de devenir un instrument de beauté utilisé par la femme. Nadine LABAKI a commenté ce titre en disant qu'il est synonyme de « *l'idée du sucré-salé, de l'aigre-doux, du sucre délicieux qui peut brûler et faire mal* »³⁵. Ce titre peut être interprété ainsi : la vie peut nous paraître douce, mais elle nous fait mal afin de nous sculpter en tant qu'êtres humains plus forts que ceux que l'on était avant (la pâte de sucre épilatoire fait mal, mais elle rend la peau lisse et atrophie la poussée du poil avec le temps).

³⁵ *Caramel*, Dossier de presse français, PDF. URL: (<https://medias.unifrance.org/medias/74/96/24650/presse/caramel-dossier-de-presse-francais.pdf>).

C'est probablement les cas des femmes qui, face à la douleur et aux combats menés, deviennent libres et belles par leur liberté. C'est aussi un symbole de la douleur comme prix de la féminité.

Le titre *Caramel* du film et le titre *Hizya* du roman constituant notre corpus, renvoient à des signifiés liés, proches l'un de l'autre. *Caramel* représente une pâte de sucre, destinée à l'épilation, préparée et utilisée généralement par les femmes, et *Hizya*, un prénom féminin qui fait référence à une femme qui fait partie d'une certaine société.

Ces deux titres font référence à un genre précis, le genre féminin. Il est alors question de la condition féminine dans les deux supports que nous traitons. Ils ont aussi en commun la volonté de placer la femme au centre du récit littéraire ou filmique soit-il. Ce sont également deux titres thématiques et brefs : un seul mot pour chaque titre. Brièveté tranchante visant à mettre en exergue la femme et nul autre personnage.

1.2.2 La bande annonce

La bande annonce est une vidéo de courte durée qui nous donne une idée globale sur ce qui est traité dans le film. Elle a plusieurs caractéristiques et fonctions :

Caractéristiques	Fonctions
<ul style="list-style-type: none"> -Le premier contact avec le film, bien avant la sortie en salles. -Spectateurs attentifs car ça fait partie du spectacle. -Mêmes conditions de diffusion que le film. -Ecran de cinéma = média homogène avec un fonctionnement unique. -L'offre d'autant plus pressante qu'il y a un rapport direct avec l'échantillon à juger : offre à saisir qui appelle le jugement. -Réaction collective car le film est exposé au jugement des spectateurs. 	<ul style="list-style-type: none"> -Fonction principale : sensation de l'expérience du film et « ambiance ». -Avoir une idée du thème, du genre, des décors, du ton, du type d'images, du niveau de violence. -Situer le niveau de traitement du film : niveau du réalisme, qualité du jeu d'acteurs, finesse et type d'humour. -Expérimentation visuelle et sonore avec une composante importante, la musique³⁶.

³⁶ URL :

(https://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjJis7wt6vwAhUM1xoKHdhNB_8QFjAAegQIAxAD&url=http%3A%2F%2Fwww.qualiquanti.com%2Fpdfs%2Faffetbafilm sword.pdf&usg=AOvVaw0XY11QOREc wdPSGNfB8Pg9), consulté le 2 mai 2021.

Elle constitue une publicité indispensable pour le film, parmi ses buts principaux c'est de « *permettre de vivre le film avant même sa sortie en salle* ». ³⁷

D'une durée de 1min57sec, la bande annonce du film *Caramel* nous permet de savoir tout d'abord que ce film a obtenu un prix au festival de Cannes. C'est également l'occasion de nous présenter la devanture du salon de coiffure *Si belle*. Une phrase apparaît en plein écran : « *quelque part à Beyrouth* ». On comprend donc que l'histoire se déroule à Beyrouth, capitale du Liban, là où se trouve l'enceinte de ce salon de coiffure.

Cela dit, dans notre corpus (film et roman), nous avons affaire à des lieux, des espaces qui existent vraiment dans la réalité et pas uniquement. Les fictions se déroulent dans une géographie réelle : « *Chaque récit en possède une ainsi qu'une topographie qui lui donne sa tonalité particulière [dans une écriture réaliste, on aura une géographie mimétique du réel [...]]* ». ³⁸

La consolidation du réalisme ici (usage de lieux réels) n'est pas anodine, elle est au contraire très importante, nous reviendrons sur cette dimension ultérieurement.

Ensuite, intervient une scène dans le salon de coiffure. On nous montre l'étape de la préparation de la cire dépilatoire.

Cette bande annonce joue en quelque sorte le rôle d'un résumé du film. On nous montre la propriétaire du salon de coiffure qui confie le salon à une de ses employées afin d'aller rencontrer son amoureux en cachette.

La bande annonce du film reprend en quelque sorte son résumé en images, elle fait défiler des scènes du début du film jusqu'à la fin, des scènes clés et alléchantes.

Elle contient « *une part d'ambiguïté ou d'interrogation (...) [qui] peut porter soit sur l'issue de l'histoire, la manière dont elle va se terminer. Soit (...) la manière dont l'histoire va se dérouler pour aboutir à la fin que l'on sait* ». ³⁹

³⁷ LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film : placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéos* ; Edition d'Organisation ; Edition 1, 2006, p.217.

³⁸ ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Editions du Tell, 2002, p.51.

³⁹ BÔ, Daniel, *Typologie des bandes-annonces suivant le style de discours produit, Analyse sémiologique et étude marketing*. URL : (<https://testconso.com/semiologie/2008/10/typologie-des-b.html>).

Dans le cas de notre bande-annonce il s'agit d'un défilé d'évènements, qui nous pousse à nous interroger sur le dénouement de l'histoire. En voici le contenu :

Le titre du film apparaît, *Caramel*, écrit en couleur caramel.

Un officier de police demande à la propriétaire du salon, de mettre sa ceinture de sécurité, elle lui répond d'une manière défiante qu'elle ne le fera pas.

Un autre personnage du film apparaît, une aliénée qui enlève les PV que l'officier de police met sur les voitures mal stationnées.

Une employée du salon dîne chez sa belle-famille, à côté de son fiancé qui essaie de lui caresser la cuisse en dessous de la table.

Une cliente du salon chez elle, en train de faire du sport pour garder ses formes.

Et enfin, le même officier de police observant la propriétaire du salon avec fascination depuis une table de cafétéria.

D'après cette bande annonce, on comprend que le film raconte le quotidien d'un groupe de femmes qui se trouvent la majorité du temps au salon de coiffure *Si belle*. Le film traite de différents thèmes : l'amour interdit, l'homosexualité, la quête de la beauté, la sexualité. Il dresse le portrait d'une vie réelle et ordinaire de quelques femmes dont les conditions de vie sont différentes et dont le point de convergence demeure la condition des femmes dans une société misogyne. Une vie de femmes en querelle avec leur société, les coutumes et les valeurs véhiculées, et qui essaient à tout prix de se révolter, de s'imposer chacune à sa manière.

Tout comme nous pouvons le cerner à travers le résumé du roman et du film, il s'agit bien de deux histoires racontées et transmises via deux formes d'arts narratifs différents, mais qui affichent une grande ressemblance au niveau de la condition et de la quête des personnages principaux, nous entendons, les personnages féminins.

La bande annonce qui nous présente ces personnages est accompagnée d'une musique qui commence tout d'abord par un petit morceau joué au kanoun, puis intervient le violon accompagné des voix des acteurs, des bruits extérieurs, bruits de fond (klaxons de voiture, sirène d'une moto de police, la pâte de sucre en train d'être préparée sur une plaque chauffante électrique, etc.), du piano lorsqu'un des personnages principaux parle de son amant

marié, et enfin la reprise du violon lorsque ce même personnage qui parle s'apprête à épiler le visage de l'officier de police, le titre *Caramel* apparaît et la bande annonce prend sa fin.

1.2.3 Le générique du film

Le générique est cette toute première partie du film. Si dans le livre, on rencontre une première de couverture au début (premier contact avec le livre), pour le film c'est le générique qui équivaut à cette première de couverture. Il présente des informations autour du film, telles que le lieu et l'époque du déroulement de l'histoire, il est :

Placé au début et/ou à la fin d'un film, fragment audiovisuel métissé parsemé de signes et d'indices, il est porteur d'informations concrètes (titre, noms des auteurs, des acteurs, des techniciens, etc.). Mais au-delà, il crée généralement des attentes, propose parfois des fausses pistes, ouvre des perspectives inédites. Le générique du cinéma a aussi une histoire : il a un effet connu des mutations profondes depuis un siècle et progressivement acquis des fonctions précises sur le plan audiovisuel, économique, technique, juridique et artistique.⁴⁰

Le générique porte donc une valeur introductive, il est là pour introduire le film (lorsqu'il s'agit d'un générique de début) et une valeur finale (lorsqu'il s'agit d'un générique de fin). Le générique appartient au langage cinématographique, qui est selon IBERRAKEN⁴¹, une reproduction directe de la réalité en l'absence de la troisième dimension.

Par ailleurs, peu de règles régissent le générique du cinéma :

S'ils doivent impérativement rassembler les crédits musicaux ainsi que les noms des ayants droit, des membres de l'équipe technique, des acteurs, du réalisateur et des partenaires financiers, aucune contrainte de vitesse ou de durée n'existe. La situation n'est pas la même pour les productions à destination du petit écran.⁴²

⁴⁰ TYLSKI, Alexandre, *Le Générique de cinéma, Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail [en ligne], 2009, URL : (<https://www.livres-cinema.info/livres/8371/generique-de-cinema>).

⁴¹ IBERRAKEN, Mahmoud, *Sémiologie du cinéma, Méthodes et analyses filmiques*, Office des Publication Universitaires, 2006.

⁴² SAINLEGER, Hoël, *Comment réalise-t-on un générique de film ?*, mis en ligne le 20 janvier 2020, consulté le 1 mai 2021, URL : (<https://www.cnc.fr/cinema/actualites/comment-realise-t-on-un-generique-de-film922863>).

Le générique de *Caramel* a une durée de 2min30s. Il s'ouvre sur une présentation des noms des maisons de production qui ont collaboré ensemble pour produire ce film (Anne-Dominique Toussaint, une coproduction libanaise française : Les Films de Tournelles, Les Films de Beyrouth, Roissy Films, Sunnyland, Arte France Cinéma), les participants de la réalisation (acteurs, techniciens, réalisateurs, scénaristes, etc.).

On aperçoit également une image très rapprochée, représentant la cire en sucre, puis la façon dont cette dernière est préparée à base de sucre, d'eau et de jus de citron. Des femmes qui prennent du plaisir à goûter à cette cire et à fumer des cigarettes, le cri d'une cliente d'un salon de coiffure lorsqu'on l'épile à la cire. Et, enfin, une vue de plusieurs angles de l'espace du salon de coiffure.

Ce générique alors sert d'incipit pour le film, il l'introduit, nous présente l'espace principal du déroulement de l'histoire (l'espace clos du salon de coiffure), des femmes qui se permettent de s'habiller légèrement, de fumer et de papoter en toute liberté. L'ambiance est féminine, voire féministe. Le téléspectateur a déjà un avant-gout du contenu du film : ces femmes prennent du plaisir en goûtant à la cire qu'elles préparent, une révélation d'une part de sensualité, d'érotisme même.

1.2.4 L'affiche du film

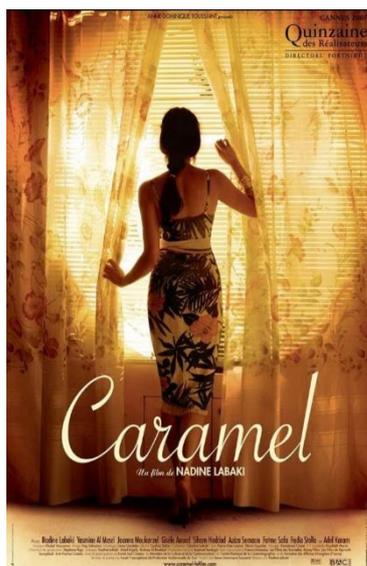


Figure 3 Affiche du film *Caramel*, Nadine LABAKI, 2007

L'affiche du film de Labaki est sous forme d'un plan américain. Dans le domaine cinématographique, le choix des plans est d'une importance capitale. Nous devons savoir que :

L'échelle des plans est censée rendre compte de la distance de la caméra par rapport au sujet filmé [...] en ce qui concerne les personnages, le plan moyen les cadre en pied, le plan américain à mi-cuisse, le plan rapproché à la hauteur de la taille ou la poitrine, le gros plan à la hauteur du cou. Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche...à, tandis que l'insert désigne plutôt un très gros plan d'objet.⁴³

Le plan en question présente une scène du film : Layale, personnage principal en train de regarder via la devanture de son salon de coiffure, comme si elle était en train de guetter quelqu'un, ou d'espérer que quelque chose arrive, la lumière qui traverse les rideaux est tamisée, comme une lueur d'espoir. On voit que cette femme tourne le dos à la caméra, de sorte qu'on ne puisse pas à voir son visage.

L'affiche publicitaire de *Caramel* représente la silhouette d'une femme, mais quelle femme ? On ne peut pas distinguer de quelle femme il s'agit avant d'avoir vu le film tout comme la première de couverture de *Hizya* qui représente également une silhouette d'une femme peinte en noir et dont les traits sont inconnus. Une ressemblance entre le roman et le film très intéressante et qui mérite d'être examinée.

Deux femmes, deux personnes mais qui, en même temps, ne renvoient à personne en particulier. Nous ne pouvons ni les distinguer ni les reconnaître. Aussi, cet effacement que l'image permet est-il un signe d'absence d'individualité mais aussi le signe d'une sorte de volonté de renvoyer à toutes les femmes. Elles représentent les autres femmes et symbolisent leurs quêtes, chaque femme peut se reconnaître en elles.

Un contraste entre les couleurs est remarquable également dans cette affiche, comme dans la première de couverture de *Hizya*. Une rencontre entre ce qui est lumineux, rayonnant et ce qui est sombre et obscur s'affirme, au milieu se dresse la silhouette d'une femme. Cela s'avère être le reflet d'idées traitées et véhiculées à travers le roman et le film : des femmes qui mènent un combat contre la répression, la misogynie, et contre des sociétés entières, sociétés masculines, mais contenant des femmes préservatrices de la lourde tradition misogyne, qui acceptent la soumission et qui refusent toute idée de révolte et la perçoivent

⁴³ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, dirigé par Michel MARIE, ARMAND COLIN, 2006, p. 40.

mal. La lumière de l'horizon dans *Hizya* et la lumière qui traversent les interstices du rideau dans *Caramel*, toutes deux feutrées, reflètent la volonté de se battre, de s'affirmer au milieu de l'obscurantisme ancestral.

Dans le film, Layale est amoureuse d'un homme marié, un amour interdit. Elle rêve du jour où elle pourra vivre son amour en toute liberté, du jour où son amoureux quitterait enfin sa femme pour venir vers elle. Elle est habillée en robe midi, à bretelles dont le tissu est imprimé avec des motifs de fleurs roses et de feuilles vertes. Ses cheveux attachés en une tresse, elle porte plusieurs bracelets à la main droite.

En bas de la fiche, centré au milieu, se trouve le titre du film écrit en blanc, suivi de « un film de NADINE LABAKI ». Plus bas dans l'affiche, on trouve quelques informations liées au film écrites en noir, telles que les noms de personnages. Plus haut, à droite, on précise que le film a eu le prix du festival de CANNES 2007.

Cette affiche publicitaire montre également une partie d'un espace dans lequel se déroule l'histoire.

Dans ce film comme dans le roman, les personnages principaux se déplacent d'un espace à un autre. C'est grâce à ce déplacement que leurs caractéristiques se manifestent au lecteur : « *Le héros dispose de la faculté de se déplacer dans l'espace, c'est-à-dire d'une mobilité typologique qui ne le confine pas en un lieu prédéterminé* »⁴⁴. Des espaces où « *la transgression n'existe qu'en fonction de [leur] nature (...) et de [leur] place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales* »⁴⁵. Les propos de Mitterand nous placent directement faces à notre problématique qui voudrait que les espaces dans le film et le roman occupent une place fondamentale quant à l'idée de condition et de transgression féminines qui leur est d'ailleurs commune, d'où l'idée de cette étude comparée entre *Hizya* et *Caramel*. C'est ce que nous prévoyons de démontrer.

Après avoir analysé le paratexte du roman et du film, nous allons nous consacrer aux espaces géographiquement clos et géographiquement ouverts, afin de pouvoir cerner les lieux où s'exercent la subversion et la revendication féminine.

⁴⁴ BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne-C, HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Points, 2017, p. 155.

⁴⁵ MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, PUF, Ecriture, 1980, p.201

L'espace romanesque et l'espace filmique peuvent s'avérer être très importants dans la fiction et dans la construction de sa symbolique : ce sont des vecteurs d'idées idéologiques.

Dans le cas de notre étude, il s'agit d'espaces qui existent réellement et non pas uniquement dans la fiction, ce qui permet au lecteur d'établir un lien avec le récit, les personnages et les espaces représentés. Gaston BACHELARD appelle cela :

*Phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité.*⁴⁶

Nous consacrons donc la deuxième section de notre premier chapitre à l'analyse de l'ensemble des espaces géographiquement ouverts (du roman et du film).

2. Espaces géographiquement ouverts : quelle symbolique idéologique ?

Selon Emile SIMONNET⁴⁷, l'espace joue un rôle essentiellement fonctionnel, il permet à l'intrigue d'évoluer par des séparations, des rencontres, etc. Il peut aussi donner un signifié symbolique. Ce n'est que dans les années cinquante que le mot symbolique est né, il diffère du symbole qui pour LACAN⁴⁸ se transforme et se change en langage lorsqu'il se libère de la contingence d'une matérialité trop forte à quoi s'associe la permanence d'un sens. Le symbolique est ce :

*Système de signe dans lequel l'homme se trouve plongé et il forme l'inconscient ou encore l'Autre (...) avec son caractère collectif qui est déterminant par rapport à l'expérience individuelle de la psychogenèse.*⁴⁹

⁴⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 4^{ème} édition, 1964, P.2.

⁴⁷ *L'espace dans le récit de fiction*, URL : (<https://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>), consulté le 09 mai 2021.

⁴⁸ LACAN, Jacques, *Le stade du miroir, Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, P.95.

⁴⁹ JUIGNET, Patrick, *Lacan, le symbolique et le signifiant*, Cliniques Méditerranéennes, n°68, 2003, p.131 à 144.

C'est ce signifié symbolique que nous tenterons d'étudier tout d'abord à travers l'examen des espaces ouverts. Ces espaces que nous avons déjà rencontrés lorsque nous avons effectué l'analyse paratextuelle.

Ce qui nous intéressera, en effet, c'est la symbolique de chaque espace, le comportement des femmes et la liberté (ample soit elle ou restreinte) de la femme dans ces derniers. Nous allons donc réaliser une grille sémiologique qui nous permettra de déterminer la signification symbolique des espaces recensés dans cette section.

2.1 Dans le roman

Hizya, l'héroïne du roman de Maïssa BEY, se déplace dans plusieurs espaces du roman. Elle est elle-même le moyen par lequel se dresse le portrait d'une société, sous un regard transgressif codifié par l'auteure du roman. Le regard qu'elle porte sur la société devient le moyen de juger cette dernière et d'en dégager les valeurs. A ce sujet d'ailleurs, les propos de Vincent JOUVE sont très éloquentes :

La codification du regard répond à des critères assez précis. Il y a le « bien regarder » et le « mal regarder » (...). Aussi ce regard transgressif, au-delà du choc que provoque la confrontation directe et brutale avec la vérité.⁵⁰

Hizya, comme personnage principal et narratrice, a sa propre vision vis-à-vis des espaces, tantôt elle l'exprime par des mots, tantôt elle l'exprime par ses gestes et ses comportements.

Tout discours (qu'il soit manifeste ou intérieur) véhicule un univers de croyances. Avant d'analyser ce que font les personnages, il faut donc étudier ce qu'ils disent (ou formulent silencieusement). L'étude des valeurs exprimées est aussi importante que celle des valeurs manifestées.⁵¹

Elle perçoit par exemple l'espace de la rue, comme un espace ouvert mais qui étouffe la femme au même temps, un espace dans lequel cette dernière doit se couvrir le plus possible pour passer inaperçue et ne pas attirer le regard des hommes. C'est ce qu'elle exprime dans cet extrait :

⁵⁰ JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001, p.19-20.

⁵¹ BEY, Maïssa, *Hizya*, 2015, p.36.

*Lorsque de plus en plus rarement, je croise dans les ruelles du quartier des femmes enveloppées dans un voile blanc de laine ou de soie, je pense à celle qui ne sortait jamais sans avoir amidonné et repassé sa voilette d'organza blanc bordée de dentelle qui ne laissait voir que ses yeux brillants, pleins de malice.*⁵²

A travers la lecture du roman, et en retraçant le parcours des déplacements de Hizya, nous pouvons repérer et détecter plusieurs espaces géographiquement ouverts dans lesquels se déroule l'histoire : la rue, la terrasse de la maison de Hizya et le jardin d'essai, avec lequel nous allons commencer notre analyse.

2.1.1 Le jardin d'El Hamma : lieu des amours clandestines

Un espace ouvert et public. Dans *Hizya*, il s'agit bien du jardin d'essai d'El Hamma (jardin botanique), qui se situe à Alger, dans le quartier d'El Hamma, à proximité du musée national des Beaux-Arts. Il s'étend sur une superficie de 32 hectares, il est ouvert au public des deux genres, et à toutes les catégories d'âge. C'est un espace référentiel.

2.1.1.1 La femme dans le jardin d'essai

Hizya et Riyad devaient choisir minutieusement les lieux où ils devaient se rencontrer. le jardin d'El Hamma est un lieu ouvert et public dans lequel ils vont pour se balader. Hizya ne connaissait pas ce lieu auparavant, c'est pour cela que Riyad voulait le lui faire découvrir, c'est en même temps un lieu où le risque d'être vue ou surprise par sa famille ou par ses connaissances était minime.

Il est vrai que c'est un lieu ouvert et public, mais Hizya pensait que cela l'aidera à éviter les regards soupçonneux des gens, parce qu'elle n'avait rien caché et qu'elle n'a commis aucun acte qui nuit à la morale, rien d'anormal ne se passait.

⁵² *Ibid.* p.24.

2.1.1.2 Une liberté ample ou un regard étriqué ?

Tous les regards des passants s'attardent sur Hizya et Riyad, ils n'ont même pas pu s'asseoir et mener une discussion tranquillement.

Dois-je vraiment préciser qu'il s'agit d'une relation amicale et seine ? Ni intime, ni sexuelle, ni même amoureuse. Pas encore. Et alors ? Et alors, comment rendre cela audible auprès de ceux qui, au seul énoncé de ce mot, tendraient vers nous un doigt accusateur ? Auprès de ceux qui lorsque nous sommes ensemble, nous regardent avec une telle insistance que nous nous sentons forcément coupables. Ceux qui, en nous voyant assis côte à côte sur un banc dans une allée du jardin d'Essai, profèrent à voix basse en passant devant nous des obscénités ou des malédictions. Ceux qui nous jugent, nous condamnent, et d'un simple regard nous faxent la sentence.⁵³

L'idée du regard préalablement introduite et expliquée par Vincent JOUVE comme vecteur de valeurs sociales est très présente dans le passage ci-dessus. Pour la société, lorsqu'une femme sort avec un homme sans qu'ils aient un lien légitime et se montre avec lui dans un espace public, cela constitue une sorte de violence envers la morale sociale une violence des lois établies par cette dernière.

De plus, et toujours selon la narratrice, ce n'est pas l'homme qui sera indexé, qui a transgressé les lois sociales, mais c'est plutôt la femme. Les doigts accusateurs se dirigeront toujours vers elle.

Les femmes sont confrontées à une société qui n'accepte pas une réalité, celle de la présence des femmes, elles occupent désormais l'espace du dehors, elles ne sont plus confinées et leur statut qu'on le veuille ou non va changer, et qu'il a déjà changé.⁵⁴

Nous pouvons dire alors que l'espace du jardin d'essai est un espace ouvert géographiquement mais clos idéologiquement. C'est-à-dire, un espace dans lequel on ne peut pas être totalement libre, surtout s'il s'agit d'une femme. Elle doit surveiller son comportement et affronter les regards espions et fouilleurs des gens. Le jardin devient un espace d'emprisonnement où la morale sociale s'exerce avec violence sur les femmes. Il s'agit d'un espace misogyne, donc symboliquement fermé aux femmes et l'exercice de leur liberté.

⁵³ *Ibid.* p.66.

⁵⁴ BEY, Maïssa, Reportage de Cécile QUIENART et Mireille CANTE, TV5MONDE, 13 février 2014.

2.1.2 La terrasse : un souffle de liberté

Un autre espace géographiquement ouvert qu'on découvre dans le roman, il s'agit de la terrasse de la maison de *Hizya*. Un lieu où elle passe des moments de rêverie, où son esprit voyage loin et traverse l'horizon, elle contemple les étoiles et se permet d'imaginer des choses qu'elle ne peut pas réaliser dans la vraie vie, des choses qu'elle souhaite vraiment vivre :

La nuit n'a été qu'un prétexte pour les rêves. Lassée de me retourner dans mon lit pour rappeler à moi le sommeil qui me fuyait, je me suis levée. Silencieusement, je me suis glissée hors du lit. J'ai enfilé un gilet, ramassé une petite couverture qui gisait par terre près de Kahina puis, sur la pointe des pieds, je suis sortie de la chambre. J'ai gravi les marches qui mènent à la terrasse en retenant mon souffle.⁵⁵

2.1.2.1 Un refuge, mais pas que ...

L'espace de la terrasse représente pour *Hizya* un refuge, le seul refuge chez elle, et dans lequel elle ne peut se rendre que pour un petit moment en cachette de sa mère, qui ne lui permet d'y aller que pour étaler le linge mouillé.

Cet espace salvateur offre des moments de méditation à la narratrice qui pense à sa situation et à son statut de femme. Elle l'exprime à travers plusieurs passages tels que : « *mais oui, le MAL est là ! Où ! En moi ! Il est là, oui, là, niché à la racine de mon être femme. Il est en moi, il est en nous, en chacune d'entre nous* ». ⁵⁶

Elle pense à se révolter contre toute une société qui forme une barrière, un obstacle devant son sexe. Mais en commençant par qui, les femmes tout d'abord, les mères conservatrices et réservées, ensuite les pères, les frères aux regards inquisiteurs, les amis et les voisins.

Par ailleurs, la terrasse devient un espace érotique. Dans cette même terrasse, *Hizya* s'est permis de libérer ses envies sexuelles tant réprimées et emprisonnées au plus profond de

⁵⁵ BEY, op.cit, p.81.

⁵⁶ *Ibid.* p. 81.

son être, et d'écouter l'appel de son corps, cet appel tout à fait naturel que la société n'écoute pas et qui passe sourde devant lui.

Cependant j'en garde, au plus vif du corps, une souffrance douloureuse de manque. Ah ce corps ! Frémissant, avide, impatient, presque douloureux à force d'avoir à réprimer ses élans, effacer toute trace de quelconque désir. J'essaie de lutter, de rester sourde à ces appels, mais chaque pulsation de mon sang se fait impérieuse, comme pour m'intimer l'ordre de me laisser enfin aller, de cesser toute résistance.⁵⁷

Lors de ce moment de libération et d'écoute de soi, elle entend un cri d'une femme qui gémit de plaisir. Hizya a eu la sensation que cette femme exprimait le désir qu'elle-même ressent et qu'elle n'arrive pas à exprimer, comme si la voix de cette femme était la sienne. Grand moment de confusion que nous livre ce passage :

Soudain, d'une maison voisine, surgit un long cri de femme. Un seul. Un cri d'une stridence qui inscrit comme une longue balafre dans le jour naissant. Les oiseaux effarouchés s'éloignent à tire-d'aile. (...) Ce cri. C'était comme si elle, cette femme inconnue, invisible, venait de se lier à moi par ce cri qui répercute l'écho de ma propre voix. Pareil à un claquement de fouet, ce cri a balayé les ombres qui m'ont contrainte à leur céder une part de ma solitude.⁵⁸

2.1.2.2 La terrasse : espace de libération de la parole

L'espace de la terrasse n'a pas seulement permis à *Hizya* de rêver grand, mais aussi de partager un moment inédit avec son frère, celui-ci y monte chaque soir pour fumer loin des yeux de son père.

Abdelkader s'avère être compréhensif, parce que même après avoir vu sa sœur avec Riyad dans la rue, il s'est montré tolérant et compréhensif avec elle, chose à laquelle elle ne s'attendait pas.

On comprend alors que l'espace de la terrasse est un espace de détente, de réflexion, de transgression morale des codes sociaux et de rêverie pour Hizya certes, mais pas uniquement pour elle, mais également pour son frère qui y monte pour fumer à l'aise. Ce n'est

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.* p. 81-82.

donc pas seulement la liberté des femmes qui peut être restreinte, mais celle des hommes aussi parfois. C'est du moins ce que cet espace semble indiquer.

L'espace, tel qu'il est présenté par Jean-Yves TADIE fonctionne « *comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »⁵⁹. C'est-à-dire que les espaces sont souvent représentatifs de quelque chose et vecteurs d'idées précises. La spatialité dans un roman n'est donc pas anodine, mais selon GOLDENSTEIN, elle « *fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors texte qu'elle prétend représenter* »⁶⁰.

L'espace de la terrasse est décrit par Hizya, c'est à travers ses yeux (focalisation interne) que nous percevons cet espace. Nous retrouvons donc sa propre représentation de l'espace, ce qui est extrêmement significatif dans notre étude :

*Le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage. Le regard du personnage assumant la description doit être lui-même justifié, car la description doit être sentie comme tributaire d'une compétence du personnage délégué à la vision, personnage focalisateur et non de l'étendue du savoir du descripteur.*⁶¹

Hizya décrit l'espace de la terrasse comme un espace de libération, c'est par son savoir voir que nous comprenons la symbolique de cet espace. Elle est dotée de cette compétence qui lui permet de transmettre les idéologies que véhicule chaque espace.

2.1.3 La rue : espace de valeurs hétérogènes

La rue est un espace public et totalement ouvert géographiquement. Il est un lieu d'échanges sociaux, commerciaux, etc. Comme il peut être un lieu qui reflète la multiplication de valeurs ancrées dans une société donnée.

Dans le roman de *Hizya*, l'espace de la rue est présent dans le récit et représente le lieu de déroulement de plusieurs actions. Mais il est surtout un espace qui s'offre à une lecture des

⁵⁹ ACHOUR, BEKKAT, op.cit, p. 51.

⁶⁰ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, 1986, p. 88.

⁶¹ HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1981, p.172.

valeurs sociales se rattachant au statut de la femme. Maïssa BEY en fait l'occasion de peindre la réalité sociale et de décoder les gestes et les comportements les plus anodins.

2.1.3.1 Regard misogyne

La rue est le lieu où l'homme exerce une liberté absolue, un lieu dans lequel il peut se permettre beaucoup de choses sans gêne. Comme cela est clairement expliqué dans le roman, c'est dans la rue que les hommes se permettent d'adresser aux femmes des regards concupiscent. La rue, comme espace misogyne, agressif, pervers est représentée par Sonia dans cette réplique incisive et brutale, chargée de colère :

Chargés d'un désir si brutal, si direct, si malsain (...) ceux que les hommes évaluent, eux, dit à juste titre Sonia, ce sont tes seins, tes fesses, et le balancement de tes hanches quand tu marches devant eux. Tu n'as pas remarqué ce qui passe dans le regard des hommes, de tous les hommes sans distinction d'âge, quand il se laisse happer par une paire de fesses moulées dans un jean ?⁶²

Les pensées des hommes ont été représentées et exprimées par des mots prononcés par un personnage du roman : Sonia. La parole intérieure est aussi présente dans le roman que comprend notre corpus, Hizya parle toujours en s'adressant à elle-même. Le monologue intérieur est apte à représenter le désordre intérieur selon JOUVE.

Le récit, de fait, ne peut représenter les pensées autrement que par des mots : même si certaines techniques, comme le monologue intérieur, essaient de mimer l'aspect chaotique des associations d'idées, la pensée d'un personnage est toujours présentée comme une parole intérieure.⁶³

2.1.3.2 La rue et le sentiment d'insécurité

Nous récapitulons donc ce qui a été précédemment avancé. La femme devient un simple instrument sexuel qui sert à éveiller les désirs et les instincts sexuels des hommes, par sa façon de s'habiller (quelle qu'elle soit), sa façon de marcher, de parler ou même de rire.

⁶³ JOUVE, op.cit, p. 36.

Hizya éprouvait une sensation de gêne, parce qu'elle savait qu'elle était elle aussi objet de ces pensées malsaines des hommes dans la rue. Elle se sentait en insécurité. Pouvoir marcher librement dans la rue sans se faire harceler et sans avoir peur de se faire harceler est un droit, le plus médiocre des droits qu'elle ne peut exercer :

Je pense à cet instant à Sonia qui affirme qu'elle ne s'est jamais fait autant harceler par des hommes, toutes générations confondues, que depuis qu'elle couvre ses cheveux d'un foulard. Et je l'ai vue faire avant de sortir du salon : elle ne laisse dépasser aucune mèche et prend même soin de laisser retomber les pans de son voile sur ses épaules, de manière à dissimuler son cou. Mais rien n'y fait ! Elle va jusqu'à dire que les hommes sont encore plus nombreux à la suivre depuis, et qu'ils ont seulement adaptés leur langage. Leurs propositions toujours aussi directes, sont souvent assorties d'invocations à Dieu, qui est beauté et qui aime la beauté.⁶⁴

A travers les passages décrivant des scènes qui se passent dans l'espace de la rue, nous parvenons à cerner quelques valeurs véhiculées, celles des hommes de l'entourage de Hizya, telles que nous les saisissons à travers leurs comportements, et à travers la façon dont elles sont rapportées par la narratrice, c'est ce que Vincent JOUVE appelle :

La manifestation des valeurs au niveau local. Si le narrateur intervient dans l'évaluation globale, les différents personnages d'un récit véhiculent des univers axiologiques qui leur sont propre et qui ne sont pas nécessairement conformes à la vision du narrateur. Les points-valeurs sont donc, en général, très nombreux dans un récit : ils peuvent différer selon les personnages, mais aussi selon les étapes qui scandent le parcours d'un même acteur. C'est l'évaluation globale de ces valeurs locales qui va fonder le système idéologique du texte et permettre de saisir son « message ».⁶⁵

Nous comprendrons alors que la rue peut être un lieu de multiplications des valeurs (représentées dans le récit) qui circulent dans une société et que ces mêmes valeurs peuvent s'opposer à un autre système de valeurs, celui défendu par Hizya et ses amies. Cette opposition de valeurs misogynes et de valeurs féministes constitue l'élément axial du roman de Maïssa BEY. Vincent Jouve l'exprime de cette façon :

Il y a deux façons pour un texte d'afficher des valeurs. Soit il reprend à son compte des valeurs préexistantes et lui suffit de se référer à des normes qui, quelle que soit leur

⁶⁴ BEY, op.cit, p. 72.

⁶⁵ JOUVE, op.cit, p. 35.

*origine, sont l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social. Soit il veut proposer des valeurs originales ou problématiques et il lui faut mettre en place un dispositif textuel précis.*⁶⁶

Ce dispositif est mis en place par BEY à travers les espaces et les personnages qui leur confèrent leurs valeurs idéologiques. Par exemple, Hizya se sent surveillée, lorsqu'elle marche avec Riyad, elle a toujours peur d'être vue par quelqu'un de sa famille ou de ses connaissances, ça ferait un scandale. La rue est masculine. Hizya est féministe.

Il nous reste alors à examiner les espaces ouverts dans *Caramel* et voir s'ils dégagent les mêmes significations que les espaces ouverts dans le roman de BEY. Par exemple, la rue est également un espace ouvert que l'on rencontre dans *Caramel*. Essayons alors de voir si cet espace partage les mêmes caractéristiques que celui de *Hizya*.

2.2 Valeurs des espaces ouverts dans *Caramel*

L'espace ouvert principal qui apparaît dans le film *Caramel* est justement celui de la rue à travers un ensemble de plans qui lui confère toute sa symbolique.

Le plan est un terme :

*Polysémique, et au cinéma la notion de plan se réfère à trois grandes acceptations : comme l'image fixe, l'image du film est projetée sur une surface plane (...). En ce qui concerne l'échelle des plans, le terme de plan se substitue à celui de cadre, puisqu'il s'agit de la grosseur du sujet dans le cadre. [Il est également] la plus petite unité du film comprise entre deux collures.*⁶⁷

Ces plans ont été choisis par le réalisateur, qui « *diversifie souvent, au tournage, la valeur de ses plans pour avoir du choix au moment du montage et pouvoir affirmer ses intentions esthétiques et/ou symboliques* »⁶⁸, tout comme l'auteur du roman qui nous occupe le fait en représentant l'espace de la rue dans divers passages et en le décrivant à travers les paroles et les regards des personnages Hizya et Sonia.

⁶⁶ *Ibid.* p. 19.

⁶⁷ JOURNOT, op.cit, p.93.

⁶⁸ VINEYARD, Jeremy, *Les plans au cinéma, les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, 2004, p.13, URL : (https://www.clayinformatique.ch/mitic/images/plans_cinema_Vineyard.pdf).

2.2.1 *Caramel* : La rue comme espace d'oppression

Il s'agit de plusieurs rues de la ville de Beyrouth. Mais celle qui apparaît le plus dans le film est celle où se situe le salon de coiffure *Si Belle*. Prise en plans larges, qui ont « *une vocation descriptive, ils situent généralement l'environnement dans lequel se déroule l'intrigue* »⁶⁹.

Ces plans nous montrent la devanture du salon de coiffure, un trottoir, des gens qui y circulent parmi lesquels Layale qui traverse la rue pour regagner sa voiture.



Les images filmées ne sont pas dépourvues de sens, ni prises arbitrairement, et pour étudier une image, il faut d'abord étudier les signes qu'elle regroupe.

2.2.1.1 La femme aux prises avec le regard de la rue

Layale, un des personnages principaux du film, sort en voiture pour aller voir son bien-aimé. Elle oublie de mettre sa ceinture de sécurité. L'officier de police qu'on voit dans plusieurs scènes du film la poursuit pour l'avertir. En gros plan (qui peut avoir la fonction « *de donner des informations sur le lieu, mais aussi bien souvent sur le moment de la journée, le*

⁶⁹ Blog et cours de cinéma, *Echelle des plans au cinéma*, URL : (<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/>).

climat ... »⁷⁰,) on peut voir le visage de Layale, gênée d'être arrêtée par le policier par peur d'être en retard pour son rendez-vous.

L'usage du gros plan a pour but ici d'exposer une expression du visage, « *c'est un plan qui a beaucoup de force évocatrice et qui n'est jamais utilisé sans raison* »⁷¹.

L'officier qui arrête Layale tente de la courtiser, il s'est permis de la suivre et de l'arrêter, en prétextant le non-port de la ceinture de sécurité pour en profiter et partager un moment avec elle. C'est en quelque sorte un abus de pouvoir et l'exercice de pression et de répression sur la femme. Sur un autre plan large, le policier observe la voiture de Layale s'éloigner. Ce plan sert à démontrer que Layale intéressait le policier qui la suit du regard.



Elle se gare dans un coin isolé et passe des moments avec Rabih son amoureux. Le coin isolé a également été pris en plan large, qui montre qu'il s'agit bien d'un coin situé loin du bruit de la ville, et des regards curieux des gens.



⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

Layale a peur des jugements que va porter sur elle la société à propos du fait qu'elle sort avec un homme tout d'abord, ensuite le fait qu'il soit marié. Cela est déjà considéré comme tabou. Ce qui fait qu'elle ne peut vivre son amour librement. Elle doit toujours se surveiller, le voir dans des lieux isolés, comme si elle commettait un vol ou un crime.

2.2.1.2 En couple dans la rue : un délit

Nesrine, un autre personnage principal du film, est invitée chez sa belle-famille. Bassam, son fiancé la raccompagne le soir en voiture. Avant d'entrer à la maison, Nesrine papote un peu avec lui dans la voiture garée dans la rue, un gendarme les interrompt, selon lui le fait de se garer le soir en voiture et d'y rester en couple sans y avoir un lien d'alliance officiel (de mariage) est une activité indécente.

La femme est ainsi interdite de rester seul à seul avec un homme dans la rue, surtout le soir, malgré le fait qu'elle soit majeure. Et ce n'est pas que la société qui l'interdit mais aussi les lois officielles du Liban. Nesrine et Bassam ont fini leur soirée au poste de police. La rue dans *Caramel* est, de ce fait, un espace répressif.





Les visages de Bassam et de Nesrine sont filmés en gros plan lorsque le policier leur pose ses questions. Les deux personnages éprouvent une sensation de gêne, surtout Nesrine qui se sentait intimidée et humiliée. L'acharnement du policier touche directement à la liberté de Nesrine de se retrouver seule avec son amant et la rue devient ainsi un espace d'insécurité pour cette femme et de répression.

Nous avons donc pu examiner les espaces géographiquement ouverts à la fois dans le film et dans le roman. Nous aurons recours à une analyse sémiotique qui nous aidera à établir les ressemblances et dissemblances entre les espaces suivants : le jardin d'essai, la terrasse, la rue dans le roman et dans le film. Les grilles sémiotiques nous permettraient de valider l'hypothèse du même traitement des espaces ouverts par la romancière et la réalisatrice.

Nous allons alors établir une grille sémique telle qu'elle nous été proposée par COURTES afin de révéler les traits distinctifs qui caractérisent chaque lexème qui « *est l'unité de base du lexique* »⁷². Ces traits distinctifs sont un ensemble de sèmes, qui se définissent comme suit :

*Unité sémantique de base (...), élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction différentielle et, de ce fait, ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure.*⁷³

Les lexèmes sur lesquels portera notre analyse sont les quatre espaces : jardin d'essai, terrasse, rue dans le roman et rue dans le film.

Alors, soit la grille sémique suivante :

⁷² DUBOIS, op.cit, p.275.

⁷³ COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, HACHETTE Université, 1976, p.46.

Lexèmes Sèmes	La rue (dans le roman)	Le jardin d'essai	La terrasse	La rue (dans le film)
Ouvert géographiquement	+	+	+	+
Ouvert idéologiquement	-	-	+	-
Vaste	+	+	-	+
Etroit	-	-	+	-
Lieu d'échanges culturels	+	+	+	+
Lieu de transgression de morale sociétale	-	-	+	-
Public	+	+	-	+
Privé	-	-	+	-
Liberté d'expression féminine	-	-	+	-
Lieu surveillé	+	+	-	+
Espace de confidences	-	-	+	-
Réduction de la femme à un objet sexuel	+	+	-	+

Notre grille comporte des sèmes de deux catégories différentes : les sèmes nucléaires qui sont selon COURTES⁷⁴ ceux qui rentrent dans la composition des unités syntaxiques c'est-à-dire les lexèmes, tandis que les classèmes ou les sèmes contextuels, « se manifestent dans des unités syntaxiques plus larges comportant la jonction d'au moins deux lexèmes »⁷⁵. On les détermine à travers le contexte.

- Pour ce qui est de sèmes nucléaires, nous avons les suivants :

⁷⁴ *Ibid.* p. 47.

⁷⁵ GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, P.U.F, 1966.

Ouvert géographiquement (1), Vaste (2), étroit (3), public (4), privé (5).

- Pour les sèmes contextuels, nous avons :

Ouvert idéologiquement (1), lieu d'échanges culturels (2), lieu de transgression de morale sociétale (3), liberté d'expression féminine (4), lieu surveillé (5), espace de confidences (6), réduction de la femme à un objet sexuel (7).

D'après cette analyse, nous notons que l'espace de la rue dans le film ne diffère pas beaucoup de celui du roman, et tout comme l'espace du jardin d'essai, il peut s'avérer être « *parsemé d'indices, de signes qui conditionnent le lecteur [ou le spectateur] à un certain type de représentation* »⁷⁶.

L'espace de la terrasse dans le roman est le seul espace où la femme peut vivre une forme de liberté partielle à travers le rêve particulièrement.

La liberté de la femme est toujours rattachée à la société et dépendante d'elle. C'est la société qui lui décrit les codes et les normes à respecter, les bornes et les limites à ne pas dépasser. De ce fait, les personnages féminins de nos deux supports (film et roman) se sentent en insécurité dans l'ensemble des espaces ouverts représentés. Elles ont besoin d'un espace où se réfugier, loin des jugements, des regards accusateurs et de toute sorte de répression sociale et culturelle. Est-ce qu'elles trouveront ce refuge dans l'ensemble des espaces clos représentés et décrit dans le roman et dans le film ?

C'est ce que nous allons tenter de découvrir à travers l'analyse de ces espaces géographiquement clos.

3. Espaces clos : espaces libérateurs ?

Tout comme les espaces ouverts, les espaces clos occupent un rôle important dans la narration romanesque ou cinématographique. Leur choix par le romancier et le scénariste peut pousser le lecteur et le spectateur à émettre des jugements concernant la société décrite et représentée. Les images considérées comme des signes peuvent créer chez le public de lecteurs et de spectateurs ce qu'on appelle une :

⁷⁶ SIMMONET, Emile, *L'espace dans le récit de fiction*, URL : (<https://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>).

*Phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité.*⁷⁷

Le fait de décrire les espaces dans une fiction, et de décrire les actions qui s'y déroulent, est au fait selon ACHOUR et BEKKAT⁷⁸ exprimer le réel et non l'imprimer tel qu'il est.

Nous allons dans la partie qui suit procéder à une analyse de ces derniers, à la fois dans le roman et dans le film, afin de lever le voile sur la dimension géographique close de ces espaces et ce qu'elle recèle comme significations pour enfin pouvoir répondre à la question suivante : est-ce que dans *Caramel* et dans *Hizya* ces espaces clos et, paradoxalement, sont des espaces libérateurs de la femme, et plus particulièrement de la parole de celle-ci ?

3.1 Espaces clos dans *Hizya* : espaces sécurisants ?

Dans *Hizya*, nous pouvons repérer un ensemble d'espaces clos tels que : la maison familiale de Hizya, la maison de Madame M., le salon de thé et le magasin de téléphonie.

3.1.1 La maison de Hizya

Elle se situe à la Casbah, une des anciennes bâtisses de cet ancien quartier d'Alger. Les pièces de la maison de l'héroïne du roman se répandent autour d'un patio qui représente le centre de la maison. Hizya partage sa chambre avec sa sœur Kahina. Les deux s'entendent très bien mais chacune d'elles a sa propre vision du monde.

3.1.1.1 La maison : espace d'autorité masculine ?

L'espace de la maison doit évoquer chez l'être humain un sentiment de sécurité, il « *est notre coin du monde. [Il] est –on l'a souvent dit- notre premier univers* »⁷⁹, le berceau de notre enfance et de notre jeunesse, notre premier foyer.

⁷⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 4^{ème} édition, 1964, p.2.

⁷⁸ ACHOUR, BEKKAT, op.cit, p. 55.

Cependant, dans la maison de la narratrice, les femmes doivent s'auto-surveiller tout le temps, surtout les jeunes filles de la maison, car elles sont déjà surveillées par d'autres autorités : celle du père, des frères mais surtout celle de la mère conservatrice.

3.1.1.2 Statut féminin

La mère de Hizya et de Kahina leur fouille leur chambre de temps en temps.

De temps à autre, le matin après notre départ, ma mère passe au peigne fin tous les coins et recoins de notre chambre. Elle fouille partout. Dans les armoires. Dans et sous les tiroirs. Dans les livres et les cahiers, qu'elle secoue pour voir si un papier compromettant, une photo, une adresse, un numéro de téléphone ne s'y cache pas. Elle retourne toutes les poches de nos vêtements, gilets, vestes, robes. Elle déplie et replie tout ce qui est déjà rangé. Elle déplace les lits. Regarde sous les matelas. Fait l'inventaire des trousseaux de toilette et des sacs. Inspecte le contenu des boîtes à chaussures qui nous servent de boîtes de rangement. Plus méthodique, plus minutieuse encore que le plus minutieux des inspecteurs chargés d'une enquête criminelle. Quand l'inspection est terminée, elle remet tout en place. Elle dépoussière toutes les surfaces. Passe la serpillière dans tous les coins. Et ne s'arrête, essoufflée et suante mais rassurée, que lorsqu'elle juge que tout est impeccable dans notre chambre. Quand nous rentrons, elle nous accueille avec un sourire de satisfaction sur le visage.

« Aujourd'hui, j'ai fait votre chambre. À fond ! Elle était dans un état ! C'est bien la dernière fois », jure-t-elle avant de recommencer ses investigations policières quelques semaines plus tard. Ce qu'elle cherche ? Elle ne le sait peut-être pas elle-même.⁸⁰

Elle surveille ses filles, leurs comportements, et fouille leur chambre de temps en temps. Elle même ne sait pas ce qu'elle cherche, probablement quelque chose de suspicieux qui attirera son attention, parce que pour elle et pour la majorité des autres femmes et mères de sa société, une fille doit être surveillée dès son plus jeune âge jusqu'à ce qu'elle se marie et quitte la maison de ses parents. La mère est ainsi une gardienne farouche de la tradition misogyne exercée au sein d'un foyer familial insécurisant puisque méprisant. Elle prolonge l'autorité masculine exercée par le père et les frères.

⁷⁹ BACHELARD, op.cit, p. 32.

⁸⁰ BEY, op.cit, p.18.

Même le droit à la parole est limité dans cette maison. Les filles n'avaient pas droit à l'erreur. Leurs paroles peuvent laisser transparaître leurs idées transgressives, et ces dernières ne sont pas les bienvenues au sein de la maison.

Une fois même lors d'un repas familial Hizya a commencé à parler du jardin d'essai, tout en sachant que sa famille ignore qu'elle y est allée avec Riyad, ils ignorent même l'existence d'un certain Riyad dans sa vie. Ils croyaient qu'elle n'y est jamais allée, ni seule ni accompagnée.

Un jour, pendant un repas, je parle du jardin d'Essai. Je décris les animaux encagés et neurasthéniques qui se morfondent dans le parc zoologique du jardin. La mère dresse l'oreille. En alerte. « Le jardin d'Essai ? Tu connais le jardin d'Essai ? Tu... ». Je bredouille. Un reportage à la télévision la semaine dernière, je crois. Oui, un reportage sur l'incivisme des visiteurs du jardin. Un des sujets favoris de mon père. Il embraye. Ouf ! Sauvée. Silence et mensonges.⁸¹

Nous comprendrons à travers ce passage que Hizya se sent toujours dans l'obligation de rester sur ses gardes même en étant chez elle, de peur de commettre une erreur qui lui coûtera cher (être privée de travailler, et même de sortir de la maison, on peut même aller au point de lui imposer de se marier avec le premier prétendant venu).

Et même au sein de leur chambre, qui doit être un espace privé et personnel, Hizya et Kahina doivent tout le temps s'attendre à une inspection minutieuse de leur mère pour chaque coin de cet espace.

L'espace de la maison est donc une sorte de prison morale pour la femme. Espace privé et intime, elle devient dans le roman l'espace où s'exerce certaines pratiques violentes contre les femmes : paroles censurées, intimité violée, harcèlement moral. D'où l'idée d'insécurité émise plus haut.

3.1.2 La maison de Madame M. ou l'idéal féminin

Madame M, une cliente fidèle du Salon de coiffure *Belles, belles, belles*, occupe un appartement situé dans un immeuble datant de l'époque coloniale, sur le boulevard Front-de-

⁸¹ *Ibid.* p.55.

Mer au dessus des Arcades. Hizya devait se rendre chez cette dame afin de lui faire un brushing. Cette dernière ne pouvait pas se déplacer parce qu'elle avait une jambe en plâtre. En entrant dans cet appartement, Hizya était impressionnée par la lumière qu'il dégageait.

*C'est d'abord la lumière, oui, la lumière qui m'a éblouie. Elle provenait de partout. Des murs blancs. Du plafond blanc. Du carrelage à motifs anciens. Des rideaux blancs tirés de part et d'autre des deux fenêtres très hautes, grandes ouvertes sur le ciel et la mer, très proche.*⁸²

La simplicité et la lumière que dégagent la maison de madame M, ne peuvent qu'être que le reflet de la liberté, de l'intelligence et de l'âme libre que possède la propriétaire. Ceci se manifeste à travers les détails rapportés par Hizya, la description des « choses » qu'elle découvre. A ce BACHELARD déclare :

*Nous avons étudié une série d'images que nous pouvons prendre comme la maison des choses : les tiroirs, les coffres et les armoires. Que de psychologie sous leurs-serrure ! Ils portent en eux une sorte d'esthétique du caché.*⁸³

La description de ces choses peut avoir de nombreuses fonctions telle que la « symbolique : dépassant « l'effet de réel », la description ouvre à un univers mythique : espace bénéfique privilégié et espace neutre ou maléfique »⁸⁴

Cela nous permet de déduire que madame M est une femme libre, intellectuelle. Elle qui vit amplement sa liberté dans son espace privé (sa maison). L'espace de Madame M est très loin d'être neutre ; il est, aux yeux de la narratrice protagoniste, un espace bénéfique car c'est un espace de liberté.

*Une pièce à peine meublée. Quatre fauteuils de cuir blanc disposés autour d'une table de verre. Sur cette table, deux ou trois beaux livres. Les seules taches de couleurs. Et puis, au fond de la pièce, une grande bibliothèque. Des étagères surchargées de livres. Ni vaisselle exposée, ni bibelots. Seuls éléments décoratifs, deux grandes statues de bois sombre déposées sur le sol, entre les deux fenêtres. Je n'ai pas pu voir ce qu'elles représentaient. (...) Mais il y avait autre chose. Son aisance, peut-être. Oui, c'est ça. Elle était en harmonie avec ce qu'elle disait, avec ce qui l'entourait. Naturellement femme. Naturellement algérienne. Naturellement elle-même.*⁸⁵

⁸² BEY, op.cit, p. 61.

⁸³ BACHELARD, op.cit, p. 28.

⁸⁴ ACHOUR, BEKKAT, op.cit, p. 57.

⁸⁵ BEY, op.cit, p. 61.

3.1.2.1 La maison de Madame M : un espace de libre partage

Hizya avait mené une discussion avec Madame M à propos d'un tableau de DINET (peintre français) qui était accroché dans la chambre à coucher. Elle trouvait que cette femme avait quelque chose de différent : « *Pendant qu'elle me parlait, je ne cessais de chercher ce qui en elle, dans ses mots, dans sa façon d'être et jusque dans son apparence physique, me semblait différent* ». ⁸⁶

Elle a pu parler avec elle d'art, de peinture, de la dimension poétique du désert. Elle a enfin trouvé quelqu'un qui partage à peu près sa même vision du monde. Quelqu'un avec qui mener ce genre de discussion est rare à trouver dans sa société. Hizya voyait madame M comme un exemple de femme à suivre.

3.1.2.2 Contraste manifeste

L'espace de la maison de Madame M représente pour Hizya un lieu hors du commun, tout d'abord par sa simplicité, sa modestie, sa modernité et sa différence des maisons qu'elle a déjà visitées. Ensuite, par la culture de la propriétaire et ses connaissances dans différents domaines y compris les arts.

La jeune coiffeuse sentait le contraste énorme entre son mode de vie et celui de sa cliente. Elle éprouvait à la fois le sentiment d'attraction et le sentiment d'étrangeté vis-à-vis de l'espace de cette maison et du style de vie que sa propriétaire mène. Il est vrai qu'elle était impressionnée mais elle savait que c'est un monde très différent du sien. Le contraste entre les deux maisons nourrit le contraste entre les deux conditions féminines des deux femmes que sont Madame M et Hizya.

Le contraste est si grand entre le monde que je venais d'entrevoir et notre vie, la précarité de notre vie, que la comparaison n'est même plus possible. Il ne s'agit plus de richesse ou de pauvreté. C'est une façon d'être au monde. De n'en voir et de n'en rechercher que l'épure. Tout à l'opposé de la nôtre. ⁸⁷

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.* p. 62.

3.1.3 Lieu de la première rencontre : le magasin de téléphonie

Hizya s'est rendue dans un magasin de téléphonie dans le but de voir les prix des téléphones mobiles, ceux qu'elle appelle instruments de transgression massive pour les filles. C'est dans l'espace clos de ce magasin qu'elle rencontre Riyad pour la première fois. Elle était séduite par l'idée d'être regardée et contemplée par un homme. Elle s'est permis alors de lever les yeux vers lui pour un bref instant.

3.1.3.1 Franchir les seuils

Ils ont échangé les regards pour un bref instant. Il lui avait sourit, elle n'a pas répondu à son sourire. C'est quelque chose de nouveau pour elle, elle ne savait pas quoi faire : « *une incapacité à franchir les seuils* »⁸⁸. Elle a seulement précisé au vendeur qu'elle allait revenir le lendemain. Dans le plus profond de son être, elle avait espéré revoir le jeune homme (Riyad) qui lui avait esquissé un sourire.

3.1.3.2 Esprit de révolte naissant

Le lendemain, Hizya retourne au magasin de téléphonie. Elle était prête à entamer sa révolte, une révolte tant rêvée (telle celle de la légendaire Hizya) tout en commençant par connaître ce garçon qu'elle a trouvé la veille au même endroit. Elle ne trouve aucun client dans l'enceinte du magasin. En sortant, Riyad était là à l'attendre au seuil de la boutique.

Il faut dire que même quand il me parlait, je n'osais pas trop lever les yeux sur lui. Et pourtant, je sais que je pourrais le reconnaître si je le rencontrais dans la rue. Debout devant la vitrine du magasin, nous avons échangé quelques mots. Puis nos numéros de téléphone.

*Il aime mon prénom. « Ah, Hizya ? Comme la chanson ? ».*⁸⁹

Elle était débutante, mais ce goût de révolte contre les normes qui ne permettaient pas aux femmes de parler aux hommes étrangers et de faire connaissances avec eux lui plaisait.

⁸⁸ *Ibid.* p. 41.

⁸⁹ *Ibid.* p. 45.

Comme l'illustre Philippe HAMON dans sa grille sémiologique, le vouloir du personnage de Hizya prend le dessus sur le devoir.

*Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités, est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui lui donne l'illusion d'une vie intérieure.*⁹⁰

C'est-à-dire que le vouloir de se révolter et de se libérer chez Hizya dépasse le devoir de suivre les normes d'une société et d'entrer dans ses rangs.

L'espace du magasin de téléphonie avait permis à Hizya de franchir le seuil et d'entretenir une brève conversation avec un homme pour la première fois. Le fait qu'il n'y avait pas d'autres clients dans le magasin l'a beaucoup aidée. Et il s'agit encore d'un espace clos, mais de transgression. Se manifeste ici, dans ce magasin un pouvoir-transgression et un vouloir-transgression qui prennent le dessus sur le devoir-obéir du personnage féminin qui nous occupe.

Ce pouvoir de transgression est parmi les trois grandes modalités caractérisant un personnage, que JOUVE développe dans son ouvrage *Poétique du roman* :

*On remarquera simplement que les trois grandes modalités qui caractérisent un personnage (le vouloir, le savoir et le pouvoir) renvoient précisément aux trois formes canoniques de la libido : la libido sentiendi (le désir sensuel(...)), la libido sciendi (le désir de lever les secrets, de transgresser l'interdit (...)), la libido dominandi (la passion du pouvoir).*⁹¹

3.1.4 La cafétéria : espace de l'entre-deux

C'est l'espace dans lequel la narratrice se permet de voir son copain et de partager avec lui quelques moments, loin des regards indiscrets. Elle décrit cet espace comme un lieu de rendez-vous et de rencontres pour les couples qui cherchent la discrétion. C'est l'espace incarnant la quête de liberté des jeunes couples.

⁹⁰ JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, p. 113.

⁹¹ *Ibid.* p. 129

Certes, cette cafétéria est un lieu public, mais aussi un lieu clos qui offre une sorte d'intimité aux jeunes couples et aux groupes d'amis qui ne se sentent pas en liberté dans d'autres lieux publics.

Plus récemment, nous nous sommes retrouvés sur l'esplanade du monument Riadh el Feth que j'ai parcourue avec la peur au ventre, avant de passer quelques instants avec lui dans le coin le plus retiré, le plus obscur d'une cafétéria.⁹²

3.1.4.1 La cafétéria : l'espace de l'inquisition

Hizya n'était pas totalement à l'aise dans la cafétéria, elle avait peur d'être vue par quelqu'un de sa famille ou de leurs connaissances. Elle avait même peur de ce qu'on appelle « la chasse aux couples » : « *Chaque fois que je dois sortir avec lui, il me revient en mémoire les récits lus dans les journaux sur « la chasse aux couples ». J'ai peur du regard des gardiens, des policiers et de tous ceux qui portent un uniforme* ». ⁹³

3.1.4.2 L'espace de la cafétéria : entre liberté et oppression

Hizya est à l'abri des regards, cependant, elle a toujours la sensation de peur d'être surprise par quelqu'un, le sentiment d'être surveillée par les codes et la morale d'une société, qui formait une sorte d'entrave ne lui permettant pas d'avancer. Les valeurs sociales et les valeurs individuelles s'entremêlent dans l'espace de rencontre qu'est la cafétéria faisant de cette dernière un espace de tiraillement psychologique. Deux systèmes de valeurs s'y rencontrent sans que l'un puisse prendre le dessus sur l'autre. Hizya se trouve coincée entre un devoir-obéir et un vouloir-transgresser.

Nous allons donc procéder à la récapitulation de ce qui a été dit précédemment à propos de l'ensemble des espaces clos géographiquement dans le roman en effectuant une analyse sémique (grille sémique) :

⁹² BEY, op.cit, p. 61.

⁹³ *Ibid.* p. 66.

Les espaces clos dont les lexèmes seront recensés dans notre grille sont les suivants : la maison de Hizya, la maison de Madame M, le magasin de téléphonie et la cafétéria.

Pour ce qui est des sèmes nucléaires nous avons : clos (1), public (2), privé (3), étroit (4). Et pour les sèmes contextuels nous avons : expression de la pensée (1), espace d'échanges culturels (2), espaces de rencontres (3), liberté de comportement pour la femme (4), femme surveillée (5).

Lexèmes Sèmes	La maison de Hizya	La maison de madame M	Le magasin de téléphonie	La cafétéria
Clos	+	+	+	+
Public	-	-	+	+
Privé	+	+	-	-
Etroit	+	+	+	+
Expression de la pensée	-	+	-	+
Espace d'échanges culturels	-	+	-	+
Espace de rencontres	-	-	+	+
Liberté de comportement pour la femme	-	+	-	-
Femme surveillée	+	-	+	+

Nous constatons que la femme n'est pas à l'abri des jugements, et des regards inquisiteurs et autoritaires même lorsqu'elle est dans l'espace clos de la maison familiale, qui est sensé être un espace privé et sécurisant. Elle ne peut ni exprimer librement ses pensées, ni

se comporter naturellement, elle doit toujours faire semblant d'être quelqu'un qu'elle n'est pas afin d'avoir l'approbation des autres (les autorités qui la surveillent et qui guettent sa première erreur).

Seul l'espace de la maison de Madame M a permis à Hizya de voir une autre dimension culturelle et un autre mode de vie. Elle a d'ailleurs trouvé cet espace en contraste clair avec les espaces qu'elle fréquente.

Dans ce qui suit, nous allons réaliser une grille qui nous servira à comparer entre les espaces géographiquement ouverts et les espaces géographiquement clos dans le roman.

Lexèmes Sèmes	La rue	Le jardin d'essai	La terrasse	La maison de Hizya	La maison de Madame M	Le magasin de téléphonie	La cafétéria
Liberté d'expression pour la femme	-	-	+	-	+	-	-
Espace de transgression	-	-	+	-	+	-	+
Espace privé	-	-	+	+	+	-	-
Espace public	+	+	-	-	-	+	+
Fermeture idéologique	+	+	-	+	-	+	+
Ouverture idéologique	-	-	+	-	+	-	-

Nous constatons à travers cette grille que les espaces qui possèdent plus de sèmes en rapport avec la liberté féminine et la transgression des valeurs de la société sont la terrasse comme espace géographiquement ouvert, et la Maison de madame M comme espace géographiquement clos. Le reste des espaces peuvent être considérés comme étant des espaces misogynes, à des degrés différents.

Nous avons constaté en visionnant le film de LABAKI que la réalisatrice procède de la même manière s'agissant du traitement réservé à l'espace. En effet, tout comme BEY, la réalisatrice LABAKI semble jouer sur le contraste existant entre les espaces misogynes et les espaces de liberté féminine afin d'exprimer de manière implicite la condition de la femme. Les espaces semblent ainsi constituer pour la réalisatrice et pour la romancière un enjeu de taille quant à la souffrance des femmes, à leur condition sociale. Nous allons donc tenter une lecture sémiologique des espaces du film afin de vérifier cette lecture comparative de l'espace.

3.2 *Caramel* : pluralité des espaces de transgression

Le film est, lui aussi, une production narrative. Afin de procéder à son analyse, nous devons prendre en considération l'unité la plus petite de la narration, et pour la détecter, il faut chercher les fonctions et les indices. Ces derniers :

Relèvent de l'axe paradigmatique, ils renvoient à des éléments nécessaires au sens de l'histoire et du discours. Constants à tout moment dans le récit, on peut les trouver dans les noyaux et dans les catalyses. Ils se répartissent en deux sous-classes : les INDICES PROPRES-DITS « renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie » et les INFORMANTS qui servent à identifier, à situer dans le temps et l'espace.⁹⁴

Dans le cas de notre analyse, et en ce qui concerne la section ci-dessous, nous tenterons de se focaliser sur ces unités narratives qui composent et qui représente les espaces clos du film *Caramel*.

Comme dans la plupart des films, un ensemble d'espace clos prend une place importante dans la narration. Dans le cas de *Caramel*, nous faisons face à : la maison de Layale et celle des beaux-parents de Nesrine, l'auberge, la clinique et l'atelier de la couturière Rose avec lequel nous allons commencer.

⁹⁴ ACHOUR, BEKKAT, op.cit, p. 37-39.

3.2.1 L'atelier de couture : derrière les murs de l'intimité féminine

Il s'agit de l'atelier de couture de Rose, une dame à la soixantaine d'années à peu près qui habite avec sa sœur Lili, une malade mentale, et qui prend soin d'elle. Rose travaille et prend des commandes afin de subsister et de répondre aux besoins du quotidien. Un jour, elle reçoit un client spécial, un homme qui d'apparence a presque le même âge qu'elle, Charles.

Lorsque Rose prend les mesures, la caméra filme son visage, mis en valeur par la lumière. Cette base du septième art, comme le rappelle Jacques LOISELEUX, regroupe trois fonctions : technique, psychologique (représentation de valeurs émotionnelles) et culturelle (la mémoire cognitive et l'observation du directeur de photographie)⁹⁵.

Rose et Charles sont filmés à tour de rôles en plans rapprochés poitrine. Ce plan

*Sera perçu comme plus intime par le spectateur. Il cadre les personnages un peu en dessous les aisselles. L'accent n'est plus mis sur la partie haute du corps du personnage mais bien sur son visage. L'objectif est clairement de comprendre les intentions et la psychologie du personnage.*⁹⁶



⁹⁵ MAGNY, Joël, *Cinéma (Réalisation d'un film), Photographie de cinéma*, Encyclopédie Universalis [en ligne], URL : (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-photographie-de-cinema/3-les-fonctions-de-la-lumiere-en-cinema/>).

⁹⁶ GUYON, Christopher, *Plan rapproché au cinéma*, 06 juillet 2011, URL : (<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproche/>).

3.2.1.1 Sentiments revivifiés

Le choix de ce plan rapproché n'est pas anodin, il annonce le début de quelque chose : des sentiments d'admiration entre deux personnes, chacune d'entre elle perçoit l'autre comme une lueur d'espoir, la personne avec laquelle elle peut préparer un nouveau départ.

Rose s'est permis enfin de vivre ce sentiment, tout nouveau pour elle. Elle se sent à l'abri du regard accusateur de la société dans l'espace intime et douillet de son atelier.

Cet espace géographiquement clos est donc un espace de liberté et de transgression pour la femme. Malgré son âge à qui la société refuse le sentiment amoureux, Rose se libère et libère ses sentiments refoulés. Mais pour un moment très court.

3.2.1.2 Peur de jugement et de changement de statut

Charles invite Rose pour un rendez-vous dans une cafétéria, elle décide alors de se faire belle et de se rendre au café. Elle s'est décidée enfin à se donner une chance pour vivre et aimer. Mais elle a vite renoncé à l'idée. Tout en pleurant, Rose s'est soumise à sa triste réalité, elle est condamnée à s'occuper de sa sœur pour le restant de ses jours, elle avait peur du bonheur, du changement.

Elle avait également peur du jugement accablant de la société : une femme de son âge ne peut pas se permettre de s'aventurer avec un homme qu'elle connaît à peine. Elle n'a pas osé transgresser les normes et sortir des rangs.

3.2.2 La maison : berceau des valeurs sociétales et religieuses

Nesrine est invitée pour le dîner chez sa belle-famille, avant d'y arriver, son fiancé lui donne quelques instructions : elle devait attacher ses cheveux, refermer les boutons de son chemisier, réajuster ses manches et jeter son chewing-gum. La famille du fiancé est une famille musulmane réservée et conservatrice. Le devoir-faire s'impose pour la jeune fille.



Avant même d’y arriver, elle devait passer par tout un rituel de préparation, montrer une image inverse de la sienne. Le vouloir-être de la jeune fille s’efface devant un devoir-être et un devoir-faire si l’on tenait compte de l’analyse sémiologique proposée par HAMON.

Le plan rapproché est convoqué également pour représenter la scène de Nesrine qui réajuste son image. Nous pouvons clairement remarquer qu’elle éprouve une sensation de gêne et de contrariété à faire des choses qu’elle n’apprécie pas. Elle se sent obligée de jouer et de prétendre qu’elle est différente de ce qu’elle est. Le plan rapproché manifeste une psychologie : celle de la frustration.

3.2.2.1 La maison : espace conservateur

Lors du dîner familial, Nesrine n’était pas elle-même, elle ne se comportait pas selon sa nature. Elle devait surveiller ses paroles, ses comportements et prétendre être une personne qu’elle n’est pas devant les membres de la famille de son fiancé.

Elle devait même supporter les comportements gênants de son fiancé qui lui caressait la cuisse sous la table du dîner. C’était à elle de gérer la situation : gagner la satisfaction de son fiancé et ne rien laisser transparaître afin d’éviter que les autres ne soupçonnent quoique ce soit. Nesrine devient le personnage du paradoxe et de la contradiction, le personnage soumis aux désirs contradictoires d’un fiancé gênant et d’une famille conservatrice.



Ce paradoxe est si profond, l'écrasement de la tradition et si important devant les envies de liberté de Nesrine, que cette dernière se trouve contrainte de subir une opération chirurgicale clandestine pour se refaire la virginité.

3.2.3 La clinique : espace de la pureté affectée

Nesrine, accompagnée de ses amies Layale et Jamale, se rend dans une clinique pour subir une hyménoplastie pour reconstruire son hymen. Les trois ont mis des lunettes de soleil, une sorte de déguisement pour ne pas être reconnues. Nesrine a donné de fausses informations concernant son identité à l'assistante d'accueil de la clinique, elle voulait dissimuler sa véritable identité.

Son fiancé ignorait qu'elle n'était pas vierge et sa belle-famille également. Dans la société en question, la fille doit préserver sa virginité jusqu'au mariage, les valeurs ancestrales et religieuses le dictent, ceci n'est pas considérée comme une décision ou un choix personnel mais familial, sociétal et religieux.

Afin de subir cette intervention, Nesrine, comme étant femme, sentait l'obligation de dissimuler sa vraie identité, pour ne pas avoir à justifier ni à assumer la perte de sa virginité devant les autres (sa famille, celle de son futur mari et surtout son mari).

Cette scène extrêmement significative met le doigt sur l'importance du corps féminin dans les sociétés arabo-musulmanes en tant que propriété collective et non pas individuelle.

Elle n'est pas sans rappeler certaines des réflexions intimes de Hizya, réflexions et fantasmes cultivés dans la terrasse pendant ses longues rêveries.

3.2.4 La maison de Layale : mineure à vie

Layale habite chez ses parents, elle partage sa chambre avec son petit frère. Pour parler avec Rabih son amoureux, le soir, elle doit se mettre sous la couverture et parler à voix basse pour ne pas être entendue. On nous montre son visage pris en gros plan lorsqu'elle parle au téléphone. Ce plan a pour fonction de démontrer que Layale semblait être heureuse et gênée en même temps. Le niveau de luminosité diminué démontre que le personnage en question était en train de faire quelque chose en cachette.



3.2.4.1 La maison : espace d'une existence clandestine

Layale achève sa discussion dans la salle de bain afin d'être plus à l'aise. Elle ouvre le robinet pour atténuer le son de sa voix. Nous comprendrons que Layale n'a pas d'espace privé chez elle. Elle se déplace d'une pièce à une autre afin de pouvoir parler au téléphone. Elle dissimule une partie de sa vie, celle de vivre un amour, sortir avec un homme sans pour autant pouvoir l'exprimer.

Elle est, de ce fait, semblable à Hizya puisque cette dernière, dans l'espace de la maison familiale, devait retenir ses pensées, et montrer une autre version d'elle-même.

L'espace de la maison est celui de la clandestinité pour les femmes tant dans le roman que dans le film.

3.2.5 L'auberge : espace clos VS ouverture sexuelle

Pour fêter l'anniversaire de Rabih, Layale cherche à louer une chambre à l'hôtel. Mais à chaque fois on lui demande un papier qui prouve qu'elle est mariée. Elle a fini par trouver une auberge de troisième classe qui a accepté de lui louer une chambre sans pour autant demander si elle venait avec un mari ou un amant.

L'usage de la lumière qui :

Est à la fois une composante omniprésente du monde qui nous entoure et un phénomène physique complexe, au comportement toujours changeant. (...) Donnée fondamentale de l'art de l'observation est aussi la clé qui permet de maîtriser la représentation du réel.⁹⁷

Cela peut avoir une valeur significative dans cet espace. En effet, il y a des zones baignées dans l'ombre, pour ne pas dire totalement dans l'obscurité. Cela fait référence à un lieu de troisième classe, un espace de clandestinité amoureuse où l'on ne vérifie pas les pièces d'identités des clients avant de leur louer et de leur donner les clés de leurs chambres.



C'est surtout un lieu où des pratiques interdites par la société s'exercent, c'est ce qui justifie le degré bas de la luminosité qui renvoie à l'infraction, au tabou et au prohibé par la

⁹⁷ YOT, Richard, *Chercher un livre, un auteur*, Editions EYROLLES, mis en ligne le 14 avril 2011, URL : <https://www.editions-eyrolles.com/Livre/9782212127041/lumiere.>

morale sociale. L'absence de lumière renvoie à la clandestinité des pratiques qui se font dans cet espace.

Essayons de récapituler ce que nous avons précédemment avancé. On retrouve dans le film *Caramel* cinq espaces géographiquement clos : l'atelier de couture, la maison des beaux parents de Nesrine et celle de la famille de Layale, la clinique et l'auberge.

Pour ces espaces également, nous allons réaliser une grille comparative afin d'y déceler les éléments communs et les divergences.

Lexèmes Sèmes	L'atelier de couture	La maison des beaux- parents de Nesrine	La clinique	La maison de Layale	L'auberge
Clos	+	+	+	+	+
Privé	+	+	-	-	+
Public	-	-	+	-	+
Etroit	+	+	+	+	+
Espace de transgression	+	-	+	-	+
Ouverture idéologique	+	-	-	-	+
Fermeture idéologique	-	+	+	+	-

Les espaces géographiquement clos mais offrant une liberté féminine sont l'atelier de couture de Rose et l'auberge. Dans les autres espaces, la transgression et l'ouverture féminines ne sont pas permises

A travers cette analyse effectuée pour les espaces clos dans *Caramel* et dans *Hizya*, nous avons constaté que les espaces des géographies fermées ne sont pas forcément des espaces de sécurité et de transgression féminines. Nous allons alors comparer entre ces espaces pour prouver ces dires.

4. Espace clos mais espaces menaçants

Avant de passer au second chapitre, il est nécessaire pour nous de comparer l'ensemble des espaces à caractère clos dans le roman : la maison de Hizya, la maison de Madame M, le magasin de téléphonie et la cafétéria, à l'ensemble des espaces également clos dans le film : l'atelier de couture, la maison des beaux-parents, la clinique, la maison de Layale et l'auberge. Cela s'avèrera assez intéressant particulièrement si l'on venait à appliquer la grille sémiologique de COURTES.

Lexèmes Sèmes	La maison de Hizya	La maison de Madame M	Le magasin de téléphonie	La cafétéria	L'atelier de couture	La maison des beaux-parents	La clinique	La maison de Layale	L'auberge
Clos	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Transgression	-	+	-	+	+	-	+	-	+
Liberté d'expression	-	+	-	-	+	-	-	-	+
Idéologiquement ouverts	-	+	-	-	+	-	-	-	+
Espace de confidences	-	+	-	-	-	-	-	-	+

Les espaces clos, qu'ils soient privés ou publics, où la femme a le droit de pratiquer sa liberté ne sont pas nombreux : la maison de Madame M et la cafétéria dans le roman, l'atelier de couture et l'auberge dans le film. Néanmoins, même au sein de ces espaces clos

géographiquement, la liberté de la femme n'est pas absolue ; elle demeure une pratique clandestine et fragile. Elle n'est ni acquise ni revendiquée : elle est volée.

La femme s'est alors trouvé un refuge, un autre espace géographiquement clos mais tout à fait différent des autres. C'est un espace présent dans les deux supports *Hizya* et *Caramel* : le salon de coiffure.

Nous trouvons alors qu'il est nécessaire de consacrer tout notre second chapitre pour l'étude de cet espace qui s'avère être un espace de revendication féminine et féministe, où les femmes se réfugient pour se libérer des charges que leurs mettent la société.

Chapitre 2

Le salon de coiffure : espace de la subversion féminine

Dans le chapitre précédent nous avons traité de la paratextualité du roman et du film, exposé leurs espaces géographiquement ouverts et leurs espaces géographiquement clos et nous avons effectué une comparaison entre ces derniers.

Nous avons remarqué par la suite, que les espaces représentés (hormis l'espace de la maison de Madame M. et l'espace de la terrasse) manquent d'ouverture idéologique ; la femme s'y sente opprimée et incapable d'agir face à sa situation.

C'est ce qui nous a poussées à nous approfondir davantage dans notre recherche, et nous pencher sur les deux espaces du salon de coiffure dans le roman et dans le film.

Le plus intéressant est que ces deux espaces manifestent des ressemblances remarquables : les quêtes des personnages féminins qui y figurent par exemple.

Ce second chapitre portera alors sur l'analyse des deux espaces du salon de coiffure dans *Hizya* et dans *Caramel*. Nous allons dans ce qui suit tenter d'affirmer notre deuxième hypothèse : ces deux espaces en question qui occupent un rôle fondamental dans le récit, et qui sont les lieux de déroulement de l'ensemble des actions principales sont considérés comme des espaces de subversion et de revendication féminines.

Nous aurons recours à quelques notions du domaine de la cinématographie et à une analyse sémiologique telle qu'elle a été proposée par COURTES.

Nous allons, de ce fait, consacrer la première section à l'analyse des personnages féminins qui occupent les deux salons de coiffure, en nous appuyant sur les apports de HAMON, de BERTHELOT⁹⁸ et de JOUVE. La deuxième section, quant à elle, portera sur l'analyse des deux espaces du salon de coiffure, et de leur comparaison l'un à l'autre.

1. Les personnages féminins dans l'espace du salon de coiffure : film et roman

Il y a tout un ensemble de personnages féminins qui interviennent dans les deux espaces du salon de coiffure dans le roman et dans le film. Certaines se ressemblent au niveau de la quête qu'elles mènent et d'autres affichent certaines différences. Nous ne pouvons, dans

⁹⁸ BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, 1997.

le présent travail, nous pencher sur tous les personnages. Néanmoins, nous allons citer dans ce qui suit les personnages que nous considérons comme axiaux et répondant fondamentalement à l'idée de quête de liberté et de subversion féminine.

1.1 Hizya : se révolter ou rentrer dans les rangs ?

Elle est le personnage principal du roman ayant comme titre le même nom : *Hizya*. Elle est donc personnage éponyme.

On sait que le personnage éponyme est celui qui fournit son titre à l'œuvre. Le titre éponyme attribue donc un rôle essentiel à ce personnage puisqu'il l'institue comme ce qui désigne l'œuvre et l'annonce. La fonction du titre éponyme est donc cataphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture.⁹⁹

Hizya, personnage et narratrice, est « *l'individu contemporain [qui] doit prendre les rênes non seulement de son destin, mais du récit qui le met en forme* ». ¹⁰⁰ Elle est en quelque sorte la clé de la lecture du roman. Elle a le pouvoir de tout dire dans le récit. C'est ce qui lui permet de dresser le portrait d'une société purement masculine.

C'est une jeune fille âgée de 23 ans, diplômée en traduction et qui vient d'être embauchée comme coiffeuse dans le salon *Belles, belles, belles* de Salima. Dans ce salon elle fut nommée Liza. Cette dénomination a été également traitée par Philippe HAMON, comme le montre JOUVE dans *Poétique du roman* :

L'être du personnage dépend d'abord d'un nom propre qui, suggérant une individualité est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel. (...) L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Tel est semble-t-il, l'effet recherché par nombre de romans contemporains marqués, à des degrés divers, par la double incertitude sur le sens et les valeurs.¹⁰¹

Nous comprenons donc, que via le changement de son nom, Hizya essaie de changer d'identité, une identité qu'elle a du mal à assumer par une autre qui la représente. Ceci est considéré comme un acte de subversion.

⁹⁹ MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, NATHAN, 1997, p.28.

¹⁰⁰ LETENDRE, Daniel, *La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé DELAUME et François BON*, dans temps zéro, n°9 [en ligne], URL : (<https://tempszero.contemporain.info/document1232>).

¹⁰¹ JOUVE, op.cit, 1997, p. 112-113.

Comme la plupart des jeunes filles de son âge, Hizya est en quête d'amour et de liberté. Elle est attirée et impressionnée par l'histoire d'amour et de liberté légendaire et tragique, rapportée par le poète Mohamed BEN GUITTOUN, qui unit l'héroïne Hizya, «*la princesse des sables, l'antilope du désert* »¹⁰², et Sayed.

Hizya s'est inspirée de cette histoire qui l'a marquée :

*Les personnages des romans eux-mêmes peuvent aspirer à devenir héros. Ces personnages, qui sont généralement de grands lecteurs, adoptent comme modèles d'actions des figures littéraires, auxquelles ils tentent de ressembler.*¹⁰³

Elle rêve de vivre une histoire d'amour semblable à celle de Hizya la bédouine. Mais ses rêves ne se résument pas à cela uniquement, elle a la tête pleine de pensées subversives et une envie consistante de révolte et de libération. Ceci est reflété par les idées qu'elle exprime à travers le monologue intérieur présent tout au long du roman. C'est ainsi d'ailleurs que MONTALBETT définit le rôle du monologue intérieur :

*Le monde (espace, temps, volume, présence) se construit par une succession d'impressions ; le monologue intérieur n'est pas ici uniquement un discours que le personnage s'adresse à lui-même mais une série de réactions « s'exprimant entre deux limites, deux écrans : celui du Moi (indistinct), celui du monde extérieur (trop distinct) qui se répandent sans cesse.*¹⁰⁴

Hizya étale dans son monologue le contraste manifeste des contradictions existantes entre ce qu'elle pense, la vie qu'elle souhaite mener, ses rêves, ses envies de violation des limites, de désobéissance et la réalité : une société où la femme était soumise à la seule tâche de s'occuper de son foyer. Même sa mère n'a pas pu fuir ce destin :

*Elle savait à peu près lire, écrire et compter. Pour une fille, c'est bien suffisant, a décrété son père. Alors a commencé l'autre volet de son éducation. Apprentissage assuré par sa mère. Objectif : la préparer à son rôle futur. Femme d'intérieur. Sa fonction essentielle.*¹⁰⁵

Certes les temps ont changé un peu depuis, mais un changement pas très remarquable. Toutefois. Hizya, à travers ses longs monologues intérieurs, continue à exprimer cet écart qui la distingue du monde dans lequel elle vit depuis déjà son plus jeunes âge :

¹⁰² BEY, op.cit, p.6.

¹⁰³ MONTALBETT, Christine, *Le personnage*, GF Flammarion, 2003, p.166.

¹⁰⁴ *Ibid.* p.69-70.

¹⁰⁵ BEY, op.cit, p.94.

J'étais donc une fillette qui ne réagissait pas comme les petites filles de son âge et de sa condition. Qui ne pouvait pas entrer dans le rang, même quand on l'y poussait à grands coups de pied. Ils ont eu peur. Ils devaient sans doute pressentir que mon goût de la solitude et de la rêverie pourrait me permettre d'entrevoir un autre monde. Tout autre que celui auquel ils voulaient m'ancrer solidement. De gré ou de force.¹⁰⁶

Mais elle n'avait pas pu franchir le seuil du changement, pénétrer le tunnel qui mène vers la liberté et le changement avant de commencer à fréquenter le salon de coiffure et à travailler là-bas.

Cet « *entre-femme* »¹⁰⁷ a permis à Hizya de libérer cette volonté qu'elle avait de transgresser les lois, les codes et les traditions. Elle a pu franchir le seuil en commençant par sortir avec un homme, le voir en cachette et se mettre dans le risque d'être vue par son entourage.

Hizya marque un passage du devoir au vouloir : du devoir de soumission au vouloir de transgression.

Selon GREIMAS¹⁰⁸, le personnage se présente comme une séquence de quatre phases : manipulation, compétence, performance et sanction que nous pouvons repérer grâce à l'analyse des modalités (pouvoir, savoir, devoir, vouloir). Nous faisons face dans ce cas à une phase de manipulation : Hizya est en dualité entre ce qu'elle doit faire et ce qu'elle veut faire.

Dans le salon de coiffure, elle écoute les histoires de femmes rapportées par des femmes, qui racontent leur vécu, leur quotidien et surtout leurs expériences avec les hommes et la sexualité.

Elle a été marquée par des figures féminines aussi révoltées qu'elle dans le salon de coiffure. Parmi elles, il y a Sonia, une autre employée du salon de coiffure.

¹⁰⁶ *Ibid.* p.84.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.39.

¹⁰⁸ JOUVE, op.cit, p. 106.

1.2 Sonia : le paradoxe de l'homme comme garant de liberté ?

Spécialiste du maquillage libanais du salon de coiffure, Sonia est une jeune diplômée en informatique. Elle cherche un homme avec lequel s'engager par un acte de mariage, mais en vérité elle cherche un homme qui sera l'instrument de la réalisation de ses rêves, de sa libération.

Elle fréquente les forums, les réseaux sociaux et les sites de rencontres. Objectif : dénicher, parmi toutes les annonces matrimoniales, celle qui fera basculer son destin. Tout y passe. In-challah.com, Meetarabic.com, Rencontres musulmanes, Mektoub.com et autres sites, tous à peu près semblables. Lucide et déterminée, elle n'entend pas laisser passer sa chance. Et comme elle ne nous cache rien de ses tribulations, on sait, depuis quelques semaines, qu'elle est en voie d'exaucer le plus cher de ses vœux : trouver un mari qui l'emmènera loin d'ici.¹⁰⁹

Trouver un mari pour elle est la seule solution pour se détacher de l'autorité paternelle, fraternelle et sociétale qui s'exerce sur elle.

Les femmes ont toujours été sous l'emprise des hommes, et elles continuent de l'être à nos jours. Elles s'éclipsent souvent derrière eux. Simone de BEAUVOIR écrit à ce sujet :

Les prolétaires disent « nous ». Les Noirs aussi. Se posent comme sujets ils changent en « autres » les bourgeois, les Blancs. Les femmes –sauf en certains congrès qui restent des manifestations abstraites- ne disent pas « nous » ; les hommes disent « les femmes » et elles reprennent ces mots pour se désigner elles-mêmes ; mais elles ne se posent pas authentiquement comme Sujet (...) elles n'ont rien pris : elles ont reçu.¹¹⁰

Sonia s'inscrit dans cette logique. Elle s'arrache aux revendications féministes collectives et se trouve une solution individuelle de facilité pour atteindre ses objectifs : elle se marie et elle se marie à l'étranger, dans un pays respectueux de la femme. Elle cherche son bonheur ailleurs, partout sauf dans son pays natal, l'étranger est pour elle un rêve qu'elle ne peut exaucer qu'en se servant d'un homme « *je dois me servir d'un homme pour me délivrer du poids de tous les autres hommes et commencer à vivre* ». ¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.* p.35.

¹¹⁰ BEAUVOIR, Simone, *Deuxième sexe : les faits et les mythes*, Tome II, Editions Gallimard, 1949, p.22 [en ligne], URL :(https://elfege.com/bibliotheque/Beauvoir/Le-deuxieme-sexe-tome-1-Simone-de-Beauvoir-FRENCHPDF.COM_.pdf)

¹¹¹ BEY, op.cit, p.36.

Elle veut se servir d'un homme, mais elle n'accepte pas le fait qu'un homme prenne des décisions à sa place, ou à lui dicter la manière avec laquelle elle mènera sa vie.

Vous me voyez mariée avec quelqu'un qui commencera par m'interdire de travailler puis de sortir, et m'obligera à habiter chez ses parents ? J'en ai connu, des jeunes gens qui promettent monts et merveilles, qui jurent d'aller décrocher la lune et te l'apporter, aussi palpitante que le cœur, sur un plateau ! Si les serments et les mensonges pouvaient se transformer en or, je serais très riche à cette heure ! Pour ouvrir les yeux, il suffit de regarder les couples autour de soi et d'écouter ce que racontent la plupart des femmes ici, au salon. Il y a peut-être des exceptions, mais moi je n'en connais pas ! Le bonheur chez nous n'existe pas ! Quand tu cherches l'expression « bonheur en Algérie », l'ordinateur répond systématiquement « Error 404. Not found ! Essaie donc ! ».¹¹²

Ce passage tragicomique montre le degré de lassitude de Sonia, lassitude d'ailleurs qui ne peut s'exprimer et qui ne s'exprime exclusivement que dans l'espace du salon de coiffure. Elle partage ses idées avec ses collègues, elle aborde même le sujet du divorce que plusieurs femmes voient comme un pas difficile à franchir. Elle démontre ses idées à travers ses paroles, elle est personnage « évaluateur en puissance ».¹¹³

Le mariage ? Pourquoi ? Qui a dit que les mariages sont indissolubles ? Le divorce, c'est une option. C'est même déjà inscrit sur le livret de famille qu'on te remet le jour du mariage ! Quand ça ne va pas, tu cliques sur « effacer », et hop, « delete ».¹¹⁴

A travers ses dires, Sonia ne fait que miroiter les faits, elle casse le tabou du divorce et simplifie et normalise ce sujet. Elle est comme l'appelle S. SULEIMAN citée par JOUVE dans *Poétique des valeurs* un personnage porte-parole :

Certains personnages « ont toujours raison » -leurs commentaires (prévisions, analyses, jugements) sont toujours confirmés par les événements. Un tel personnage fonctionne comme interprète véridique, voire comme porte-parole des valeurs de l'œuvre. Une fois qu'un tel personnage est constitué, tous ses commentaires tendront à fonctionner comme des commentaires « autorisés ».¹¹⁵

Pour elle la question du divorce n'est pas si compliquée, elle est quelque chose de naturel et de normal tout comme le mariage.

¹¹² *Ibid.* p.35.

¹¹³ JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001, p.105.

¹¹⁴ BEY, op.cit, p.35.

¹¹⁵ SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse*, p.201-202.

Sonia développe en elle des idées féministes et elle les exprime au sein du salon de coiffure que l'on considère également comme un lieu où le féminisme s'exerce par excellence. Elle est un personnage qui étouffe dans sa société, qui ne vit pas la vie qu'elle estime vivre. Elle décrit à Hizya ce qu'elle ressent, ce qui la dégoûte, les regards des hommes surtout. Ces regards qui réduisent la femme à un simple objet de désir sexuel, un instrument qui comble leurs fantasmes, une virginité et un honneur qui doivent être protégés.

Je ne sais pas si tu peux le comprendre mais moi, ici, je ne respire pas, je ne vis pas : je survis. Mes parents, mes frères, mes cousins, les hommes dans la rue, tous, tous me donnent le sentiment que je ne m'appartiens pas. Que mon corps ne m'appartient pas ! C'est comme si chaque regard me volait une partie de moi-même. J'en ai assez d'être entourée de barbelés, où que j'aie ! Je n'en peux plus de ces regards, de ces remarques, de ces rappels à l'ordre, de ces agressions quotidiennes ! Le dernier des pouilleux, sous prétexte qu'il a quelque chose de plus que moi entre les cuisses, considère qu'il a le droit de m'humilier, de me réduire, excuse-moi de le dire aussi crûment, à un trou.¹¹⁶

Sonia libère à travers ses paroles tous les sentiments de dégoût, d'étouffement et de besoin de liberté qu'elle refoule, des sentiments qu'elle ne peut plus dissimuler. Francis BERTHELOT décrit cette situation ainsi :

Lorsque la souffrance qui possède un personnage devient extrême, elle se reflète directement dans ses paroles, qui s'en font la traduction instinctive. Qu'elle soit morale ou physique, les effets de rythme sont alors primordiaux.¹¹⁷

En parlant d'effets de rythme ici, on met l'accent sur les exclamations répétitives dans les dires de Sonia. Le point d'exclamation :

Se met normalement à la place du point normal lorsque la phrase exprime un vif sentiment de joie, de peur, d'admiration, de soulagement. Il marque alors une pause longue et une intonation exclamative qui n'est pas facile à percevoir à l'oral.¹¹⁸

Elle aborde différents sujets au sein du salon de coiffure, des sujets tabous qu'on ne peut pas aborder librement ailleurs : la sexualité, la liberté de la femme, les amants et la fugue de la maison familiale.

¹¹⁶ *Ibid.* p.36.

¹¹⁷ BERTHELOT, op.cit, p.169.

¹¹⁸ *Etudier la fonction du point d'exclamation* [en ligne], URL (<https://fr.linkedin.com/learning/les-fondements-de-la-langue-francaise-la-punctuation/etudier-la-fonction-du-point-d-exclamation>).

Vers la fin du récit Sonia épouse un homme qu'elle ne connaît même pas, veuf et père. Mais c'est le Canada, lieu de vie du prétendant, qui la séduit. Cet homme sera pour elle la clé de la porte qui la mènera vers la liberté, loin de sa société, et de sa famille plus spécifiquement.

Hizya et Sonia sont deux personnages qui ont assurément beaucoup de points communs mais qui restent deux personnages en divergence sur d'autres points.

Les deux partagent la même vision sur plusieurs plans. Elles ont des pensées et des envies de transgression et de révolte, elles sont fatiguées d'être passives face à leur condition de femme.

Ce qui les différencie est que Sonia agit pour changer sa situation, elle présente un vouloir-faire (se marier et se servir du mari pour atteindre ses objectifs) plus fort que le devoir-faire (accepter son sort et être soumise pour le restant de ses jours), à l'inverse de Hizya qui reste toujours passive et bloquée dans la phase marginale. Elle est le personnage liminaire décrit ainsi par SCARPA : il « *n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états* ». ¹¹⁹

Elle est toujours coincée entre deux phases : celle de rester passive face à sa situation et celle de se révolter et d'essayer de changer le cours de sa vie.

Nous pouvons résumer tout cela dans une grille de comparaison entre ces deux personnages féminins :

Personnages	Hizya	Sonia
Traits pertinents		
Liberté de pensée	+	+
Liberté d'expression	-	+
Transgression	+	+
Révolte	+	+
Personnage liminaire	+	-
Personnage décidé	-	+

¹¹⁹ SCARPA, Marie, *Le personnage liminaire*, Romantisme, n°145, 2009/3, p.25-35.

Hizya reconnaît le fait que Sonia a un caractère plus fort qu'elle, et que cette dernière essaye de toutes ses forces de changer son destin et pour réaliser ses rêves, contrairement à elle, résignée et qui décide d'abandonner toute forme de lutte.

Moi je n'ose pas me dévoiler. Lui dire qui je suis vraiment. Lui dire mes rêves, mes révoltes, mes désirs et mes peurs (...) Il existe cependant une très grande différence entre Sonia et moi. Sonia est rompue à l'art d'affronter et de passer des obstacles. (...) Sonia saura trouver sa voie, cela ne fait aucun doute. Quant à moi... non, décidément, je n'ai pas l'étoffe d'une héroïne.¹²⁰

Le personnage de Sonia dans le roman fait écho à celui de Nesrine dans le film. Elles partagent plusieurs traits en commun (au niveau de leurs quêtes par exemple). C'est l'une des similitudes que nous avons remarqué à travers cette étude comparée que nous menons entre *Hizya* et *Caramel*.

1.3 Nesrine : liberté en devenir ou soumission définitive ?

Si on la compare à Sonia, on trouve d'abord cette ressemblance entre elles, ressemblance assez frappante d'ailleurs : Nesrine est une jeune fille musulmane, employée dans un salon de coiffure (il s'agit du salon *Si belle* de Layale)



Elle partage avec elle également le fait qu'elle soit forte de caractère, révoltée contre la société. Elle étouffe et elle s'oblige à être quelqu'un d'autre qu'elle-même.

On la voit d'abord dans le générique du film en train de fumer une cigarette dans l'enceinte du salon de coiffure, elle s'amuse et partage des beaux moments avec ses collègues.

¹²⁰ BEY, op.cit, p.90-99.



La cigarette qui a été donnée à Nesrine par Rima (elles étaient clairement en train de fumer à tour de rôle) est prise en plan poitrine (de la catégorie des plans moyens) : « *on se focalise ici sur les actions au sein de l'espace, du lieu. Il s'agit de plan basique, les plus utilisés quand un personnage fait quelque chose* ». ¹²¹

Avec ce plan poitrine, on essaie d'attirer notre attention sur l'importance symbolique qu'a l'action de fumer. Cette action symbolise la liberté, la prise de contrôle sur quelque chose ou même la prise de contrôle sur son destin. Elle signifie également la transgression des lois dictées par la société. Le plan poitrine transforme clairement la cigarette en un objet polémique. La cigarette, dans les mains des femmes, renvoie à un tout autre signifié : la transgression, la révolte.

Le tabac pour les femmes est vu comme un tabou par les sociétés orientales. Nesrine essaie donc de se montrer libre et indépendante en fumant. La cigarette peut devenir « *signe d'émancipation et d'accomplissement de soi* ». ¹²²

Nesrine est fiancée à Bassam, fils d'une famille musulmane conservatrice. Tout comme Sonia qui se marie pour réaliser son rêve (quitter son pays, sa famille et sa société afin d'aller à l'étranger), Nesrine se marie et s'oblige à vivre une double vie : être quelqu'un et montrer l'image de quelqu'un d'autre qu'elle n'est pas, dans le but de garantir une sorte de « dignité sociale ». Dans le film comme dans le roman, le mariage n'est pas un geste de soumission, mais de début d'insoumission.

¹²¹ *Echelle des plans au cinéma*, Blog et cours de cinéma [en ligne], URL (<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/>), consulté le 24 juin 2021.

¹²² ZERROUKI, Rachid, *Comment l'industrie du tabac s'est servie du féminisme, et inversement*, [mis en ligne le 08 février 2018], URL : (<https://www.slate.fr/story/157333/fumer-cigarette-feminisme-emancipation-paternalisme?amp>), consulté le 24 juin 2021.

Dans les sociétés arabo-musulmanes et orientales, le mariage est considéré comme une étiquette qui garantit à la femme un statut social élevé par rapport aux femmes célibataires. Les femmes de ces sociétés donc, se sentent parfois obligées de se marier afin d'atteindre ce statut en question.

Personnages en écho Traits pertinents	Sonia	Nesrine
Transgression des traditions	+	+
Révolte	+	+
Casser les tabous	+	+
Mariage : moyen d'atteindre un but	+	+

1.4 Jamale : lutte et affirmation de soi

Nous allons prendre aussi un autre personnage qui figure dans le salon de coiffure *Si belle* : Jamale, cliente fidèle du salon, et amie de son personnel.



C'est une femme divorcée et à l'âge de la ménopause, mais qui refuse de l'admettre, elle fait de son mieux pour paraître jeune. Elle enchaîne les castings pour postuler à un travail de comédienne. Elle se présente quotidiennement au salon de coiffure, Layale et Nesrine la coiffent et la maquillent pour la préparer pour ses castings.

Le vouloir de Jamale ici un vouloir parfaitement conforme à son savoir¹²³ : elle est convaincue qu'elle a le droit de vivre ses rêves et de veiller à les réaliser peu importe son âge,

¹²³ JOUVE, op.cit, 1997, p.113-114.

mais ce savoir est en contradiction avec son devoir qui lui dicte de se soumettre aux décisions que prend la société pour elle.

Jamale essaie de prouver à la société et à elle-même tout d'abord qu'elle est encore jeune et que sa vie de femme et sa carrière professionnelle ne peuvent se terminer juste parce qu'elle prend de l'âge.

On essaie de nous montrer dans *Caramel* comment est perçu le fait de vieillir dans la réalité, Ceci a été décrit ainsi par BERTHELOT dans son ouvrage *Le corps du héros* : « le jugement porté sur le fait de vieillir et la façon dont l'homme y réagit allie lucidité et pessimisme ». ¹²⁴

Le personnage de Jamale fait écho au personnage de Leïla dans *Hižya*, les deux sont des femmes divorcées dans des sociétés qui perçoivent mal le sujet du divorce.

Cette perception du divorce s'inscrit dans les valeurs des sociétés auxquelles nous faisons face. Le cinéma et la littérature comme genres narratifs véhiculent implicitement des valeurs en dehors du texte, c'est-à-dire des valeurs existantes dans le réel et qu'ils reprennent à leur compte, c'est ce qu'on appelle l'extra-texte social. ¹²⁵

1.5 Leïla : le divorce comme subversion des valeurs

« Non ma vie de femme n'est pas finie. Quarante ans ! Je crois qu'il est temps que je pense un peu à moi. Tu crois que je peux encore plaire ? ». ¹²⁶ C'est ainsi qu'elle déclare qu'elle est prête pour la lutte, qu'elle commencera sa révolte et qu'elle retrouvera sa féminité mise à l'écart. Ce vouloir-faire de Leïla qui correspond à celui de Jamale dans *Caramel*, un autre rapport de similitude entre un personnage du roman et un autre du film.

Leïla est une autre employée du salon *Belles, belles, belles*. Elle a quarante ans, divorcée et mère de deux enfants. Elle a enterré sa vie de femme depuis son divorce, elle s'est consacrée au travail, à ses enfants et s'occupe de ses parents.

¹²⁴ BERTHELOT, op.cit, p.158.

¹²⁵ JOUVE, op.cit, 2001, p.15-18.

¹²⁶ BEY, op.cit, p.54.

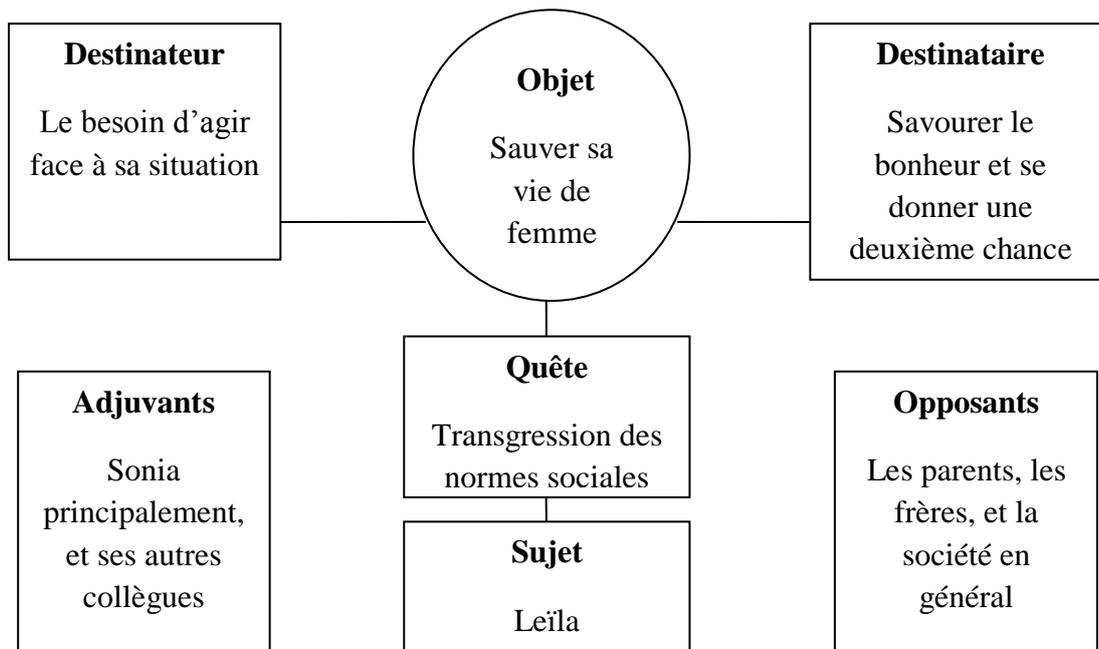
C'est Sonia qui met l'accent sur ce sujet critique pour Leïla, elle lui a parlé de sexualité, d'amant, elle l'encourage et motive d'une certaine manière pour reprendre le cours de sa vie en main.

Mais enfin, honnêtement, cela fait dix ans que tu es séparée de ton mari. Dix ans qu'aucun homme ne t'a regardée ou touchée. Et cela parce que tu as tout fait pour ! Enfin, d'après ce que j'ai cru comprendre... ça ne te manque pas ? Parce que toi, tu sais ce que c'est. Tu n'aimerais pas... vraiment ? Tu n'aimerais pas retrouver la chaleur d'un corps ?¹²⁷

De ce fait, nous pouvons considérer, si l'on tient compte de l'analyse actantielle de GREIMAS dans cette quête féminine de liberté, que Sonia est un adjuvant, un auxiliaire pour Leïla : « Dans une analyse structurale du récit, on donne le nom d'adjuvant à la fonction assurée par un personnage (ou une force quelconque) qui agit pour faciliter la satisfaction du désir du héros ». ¹²⁸

Nous pouvons de ce fait, appliquer le schéma actanciel d'Algirdas Julien GREIMAS, définit ainsi par Jean DUBOIS afin de retracer le chemin que prend la quête de Leïla :

On appelle modèle actanciel d'un récit un modèle par lequel on peut rendre compte d'une structure narrative par les rapports institués entre les actants ou protagonistes d'un récit, d'un mythe, etc., représentés par des « êtres » animés ou non-animés.¹²⁹



¹²⁷ *Ibid.* p.53.

¹²⁸ DUBOIS, Jean, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, LAROUSSE, 1994, p.18-19.

¹²⁹ *Ibid.* p.14.

Leïla tout comme Jamale, deux femmes divorcées et qui mènent un combat contre leur entourage. Deux femmes qui contestent les lois sociales pour gagner leurs places dans la société, et pour affirmer le droit d'une femme divorcée à la vie, à l'amour. Elles sont en quête d'égalité à la fois aux autres femmes et aux hommes. Les deux femmes dans le film et dans le roman sont l'archétype de la femme arabe divorcée qui souhaite renverser les valeurs sociale.

Personnages en écho Traits pertinents	Jamale	Leïla
Femme divorcée	+	+
Réprimée par la société	+	+
Révolte	+	+
Rupture de silence	+	+
Volonté de regagner sa féminité	+	+
Revendication des droits	+	+

La quête de ces femmes ressemble à celle de Layale, qui est également en opposition totale avec les valeurs sociales même si son histoire diffère.

1.6 Layale : l'amour interdit et concrétisation de la liberté



Propriétaire du salon de coiffure *Si belle*, Layale est une femme qui vit un amour interdit avec Rabih, un homme marié. Les amies de Layale (Nesrine, Rima et Jamale) sont au courant de sa relation avec Rabih. Elle ne se permet de parler avec lui à l'aise, de vivre sa relation et de partager ses aventures avec ses amies que dans l'espace du salon de coiffure.

Layale a également fait de l'espace du salon de coiffure un lieu de magouille, puisque c'est là qu'elle réussit à attirer l'épouse de Rabih. Elle souhaite voir la rivale à laquelle elle faisait face, sans que cette dernière ne soupçonne quoique ce soit.

Elle est prête à tout pour atteindre ses fins, son vouloir et son désir de pouvoir prennent le dessus sur elle. Il s'agit ici de la compétence qu'acquiert le personnage de Layale, celle du savoir se libérer et du pouvoir se libérer. JOUVE définit la compétence ainsi :

La compétence est la phase d'acquisition par le sujet du « pouvoir-faire » et du « savoir-faire » nécessaires à l'action. Elle est bien sûr à analyser en relation avec la performance (dans quelle mesure les aptitudes du personnage se réalisent-elles dans des actes concrets ?), mais aussi par rapport à la manipulation (pour quels motifs et à quelle fin le personnage a-t-il cherché à acquérir une compétence ?) et à la lumière de la sanction (la compétence a-t-elle permis de réussir ?). La compétence est ainsi l'un des critères les plus sûrs pour juger de la valeur d'un personnage.¹³⁰

Layale met en disposition tout ce dont elle a besoin pour réaliser son vouloir, c'est un personnage fort et va jusqu'au bout pour atteindre ses objectifs.



Lorsqu'elle s'apprête à l'épiler, elle goûte à la cire, non sans une certaine sensualité que la caméra de LABAKI se charge de mettre en avant. Ceci est représenté dans une image, cette dernière peut être définie comme une représentation analogique détachée des objets ou phénomènes représentés¹³¹.

La représentation de la cire comme instrument d'épilation ici, peut avoir une autre représentation, voire une autre symbolique. Tout comme la cigarette, on peut alors dire que l'objet-cire est polysémique et que les sèmes qu'il contracte ici vont dans le sens du féminisme et de la révolte.

¹³⁰ JOUVE, op.cit, 2001, p.76.

¹³¹ MITRY, Jean, *Sémiologie de l'image*, [en ligne] URL : <https://www.surlimage.info/ecrits/semiologie.html#:~:text=Pour%20Jean%20Mitary%2C%20dans%un'.est%20de%20%22surcro%3%AEt%22>

*La polysémie d'un système de signes est ce qui en fait sa richesse expressive et interprétative (...) la connotation est une construction d'ordre supérieur dans laquelle signifiant et signifié d'un premier signe deviennent un signifiant de second degré qui à son tour produira un signifié second.*¹³²

La cire, dans son usage ici, peut avoir une dimension érotique tout d'abord, ensuite, elle peut même être considérée comme un instrument de vengeance ou d'expression de colère : Layale s'en est servi pour épiler l'épouse de son amant et en profiter pour lui faire mal.

Ce qui est également intéressant dans *Caramel*, est que la cire apparaît dans plusieurs scènes du film. En commençant déjà par son générique.



Elle est prise en gros plan. Nous rappelons que le gros plan est utilisé généralement pour mettre en valeur les sentiments d'un personnage (satisfaction, malaise, étonnement, etc.). La cire devient désormais un être vivant, un objet anthropomorphe, elle reprend une caractéristique humaine : la vie. On nous montre avec grand intérêt le processus d'ébullition de la cire en gros plan. La cire devient un objet d'intérêt de haute valeur dans le film.

On peut même la comparer aux femmes de ce film, plus précisément les femmes révoltées qui évoluent au sein du salon de coiffure. Elles revendiquent leur identité féminine, chacune à sa propre manière. Les femmes denses et comme la manière dont bout cette cire. Elles sont comme elle, à la fois sucrée et salée, femmes, féminines, douces, mais aussi fortes, sévères, combattantes et armées de volonté.

Parmi ces femmes, on trouve aussi Rima, personnage qui marque sa présence dans le salon de coiffure *Si belle*.

¹³² *Ibid.*

1.7 Rima : l'homosexualité ou la transgression douce ?

Rima, jeune femme âgée de 24 ans, travaille comme shampooineuse chez Si belle. Elle s'habille, parle et marche différemment par rapport aux autres femmes. Cette représentation choisie pour le personnage de Rima nous laisse entrevoir qu'il s'agit d'un personnage homosexuel. C'est son « *portrait vestimentaire (la référence à l'habit) [qui nous] renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître* »¹³³ comme l'explique HAMON. Ce procédé est nommé dans le cinéma soviétique muet le typage et qui :

*Consiste à présenter des personnages fortement caractérisés dont les particularités extérieures (physiques, vestimentaires, comportementales) permettent de les assimiler immédiatement à un groupe ou une classe sociale.*¹³⁴

Cela nous permet de classer alors directement Rima dans un groupe spécifique : celui des homosexuels.

L'homosexualité demeure à nos jours un sujet tabou dans les sociétés arabes et orientales. Rima est un personnage en cours de découverte de ses penchants sexuels. Elle libère ses pensées et ses sentiments dans le salon de coiffure. Ceci a été donné à voir dans plusieurs scènes : lorsqu'une cliente arrive dans le salon pour les soins de ses cheveux, la caméra de LABAKI n'hésite pas à montrer la complicité naissante entre les deux femmes. Le gros plan insiste sur ce moment d'échange et d'intimité secrète.



Par ailleurs, la lumière utilisée devient signe ici. Il s'agit d'un moment de transgression puisqu'on nous montre un moment intime partagé entre Rima et sa cliente : la lumière tamisée, le clair-obscur participent de cette intimité, de ce voilement-dévoilement.

¹³³ JOUVE, op.cit 1997, p.113.

¹³⁴ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin [PDF].

Cette complicité sexuelle transgressive est rendue cinématographiquement à l'aide du travelling.

Travelling : constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vues. Il peut être réalisé avec des moyens extrêmement divers, du chariot sur rails à la voiture ou à la caméra portée. Le travelling peut se déplacer vers l'avant, vers l'arrière, latéralement, de haut en bas ou de bas en haut, ou circulairement ; il peut accompagner un personnage dans un déplacement (travelling d'accompagnement) ou être associé à un panoramique (panotravelling).¹³⁵

En effet, on nous montre tout d'abord la scène qui réunit Rima et sa cliente prise en plan large tout d'abord, pour distinguer qu'il s'agit d'un espace isolé dans le salon de coiffure, loin des regards des autres employées et des autres clientes. On transite ensuite en gros plan, pour se focaliser sur les regards échangés, la mimique, les gestes corporels. Il s'agit plus précisément de la façon dont Rima lave les cheveux de celle qui lui faisait face, elle lui caressait clairement le cuir chevelu, et les deux appréciaient ces moments de très forte complicité.



Une autre scène attire particulièrement notre attention dans ce salon de coiffure, c'est la scène qui suit celle que nous venons de citer, lorsque le courant électrique se coupe.

Les visages des deux femmes sont montrés en gros plans. Elles semblent apprécier les petits moments passés dans l'obscurité, elles se sourient l'une à l'autre, leurs sentiments ont pu se dévoiler à nu. Au fond d'elles-mêmes, elles savaient que ce qui se passait ne pouvait être anodin tout en concevant tout le poids de l'interdit social qui accompagne cet amour naissant.

¹³⁵ *Ibid.* p.120.



Après ce questionnement des personnages qui occupent les espaces des salons de coiffure dans *Caramel* et *Hizya*, nous pouvons constater ce qui suit : Les personnages féminins qui figurent dans les deux salons de coiffure *Belles, belles, belles* et *Si belle*, et sur lesquels porte notre analyse (sont des employées des deux salons hormis Jamale), considèrent cet espace comme un lieu qui s'accommode à leur personnalité frustrée, mais révoltée. Un espace où elles peuvent être elles-mêmes sans se soucier des regards des autres.

Ces femmes partagent un ensemble de traits communs que nous allons récapituler ci-dessous à travers cette grille de comparaison.

Personnages Féminins Traits pertinents	Hizya	Sonia	Leïla	Layale	Nesrine	Jamale	Rima
Transgression des valeurs sociétales	+	+	+	+	+	+	+
Révolte	+	+	+	+	+	+	+
Propos de révolte	+	+	+	+	+	+	+
transgression des tabous	+	+	+	+	+	+	+
Actes qui défient la société	+	+	+	+	+	+	+
Revendication de l'identité féminine	+	+	+	+	+	+	+
Liberté de la pensée	+	+	+	+	+	+	+

Nous pouvons donc constater que les femmes dans le salon de coiffure se dévoilent telles qu'elles sont, assument leur personnalité, leurs pensées, se permettent de s'exprimer librement, de se confier les unes aux autres, et de se défouler contre une société qui les privent de leur liberté individuelle, de leur liberté de femme, de leur indépendance. Ce sont ces femmes qui attribuent au salon de coiffure sa dimension d'espace éminemment féministe. Afin de mieux s'en rendre compte, essayons de comparer l'espace clos du salon de coiffure aux autres espaces clos et d'en constater la différence.

2- Comparaison entre les espaces du salon de coiffure et les autres espaces clos

L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. Il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire du narrateur.¹³⁶

Nous avons tout un ensemble d'espaces et de lieux référentiels clos occupant place dans la narration dans *Caramel* et dans *Hizya* : la maison de Hizya, celle de Layale et celle de Madame M., le magasin de téléphonie, l'auberge, la clinique et la cafétéria.

A travers l'analyse de ces espaces, nous avons découvert les valeurs et les idéologies sociales que la romancière et la réalisatrice tentent de traduire. Ce sont des espaces qui incarnent des valeurs sociales collectives et dominantes :

Les valeurs sont des idéaux collectifs qui définissent dans une société donnée les critères du désirable : ce qui est beau et laid, juste et injuste, acceptable et inacceptable. Ces valeurs sont interdépendantes. Elles forment ce que l'on appelle les systèmes des valeurs.¹³⁷

Nous avons eu recours à l'analyse de l'ensemble de ces espaces dans le chapitre précédent, toujours dans le but de répondre à notre question de recherche principale. Et d'après cette analyse, nous avons constaté que la clôture d'un espace ne signifie pas forcément qu'il peut être un espace où la femme se sent en sécurité, où elle peut être libre. Bien au contraire, la majorité de ces lieux sont insécurisants pour les femmes qui les occupent. De ce fait, ils s'opposent de manière assez frappante dans *Caramel* et dans *Hizya*

¹³⁶ BACHELARD, op.cit, p.53.

¹³⁷ *Dictionnaire de Sociologie*, Hatier, 2004, p.2.

au salon de coiffure. Cette opposition se manifeste pour les lectrices que nous sommes à travers d'autres procédés qui caractérisent la représentation filmique et romanesque des deux salons de coiffure. C'est donc pour cela que nous approfondissons encore plus notre analyse en mettant en relief ces mêmes procédés.

2.1 Multiplications des points de vue dans *Belles, belles, belles* : procédé de subversion

Le salon de coiffure *Belles, belles, belles* de Salima est le nid de plusieurs actions dans le roman *Hizya*. Il se situe à la Casbah, un des anciens quartiers d'Alger, pas loin de la maison de Hizya.

Il est décrit ainsi par Hizya, lors de l'entretien d'embauche qu'elle a passé pour intégrer son équipe :

*Au dessus de la porte d'entrée, sur un panneau décoré d'étoiles fluorescentes et de délicates arabesques, la liste des soins prodigués dans ce temple de la beauté : « Esthétique. Maquillage de soirée. Maquillage libanais. Coupe. Brushing. Chignons. Lissage brésilien. Mèches. Tie & Dye. Epilation à la cire. Soins du visage. Manucure. Pédicure. »*¹³⁸

Cette description nous laisse imaginer les services qu'offre ce salon de coiffure, et lui confère un cachet réaliste : « *La description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra « naturelle » et vraisemblable l'apparition* ». ¹³⁹

C'est le lieu où les personnages féminins : Hizya, Sonia, Leïla, Nedjma et Salima évoluent, s'expriment et évoquent des sujets tabous, graves en toute liberté.

Ce salon de coiffure fait écho au salon de coiffure *Si belle* dans *Caramel*, une autre forme narrative qu'est le film, et qui représente de la même manière les choses, et des personnages dont les quêtes ressemblent à celles du roman : Layale, Nesrine, Rima et Jamale.

¹³⁸ BEY, Maïssa, op.cit, p.9.

¹³⁹ HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p.172.

2.2 L'espace de transgression des tabous : *Si belle*

Salon de coiffure ouvert exclusivement au public féminin, il se situe dans l'un des quartiers de Beyrouth, au Liban.

Le salon de coiffure dans *Caramel* se nomme *Si belle*, et celui de *Hizya* se nomme *Belles, belles, belles*, nous remarquons alors qu'il y a également une similitude dans les noms des deux salons de coiffure, qui se manifeste par le choix de l'adjectif « belle ».



Les employées de ce salon (*Si belle*) se permettent d'être à leur nature, de transgresser certains tabous (tabagisme, homosexualité, perte de virginité, sortir avec un homme marié).

2.3 Des espaces de refuge

Selon le dictionnaire LAROUSSE¹⁴⁰, un espace refuge est un lieu de rassemblement pour les gens appartenant à la même catégorie, un lieu où ils se sentent acceptés. Or, les personnages féminins des deux salons de coiffure se sentent à l'abri des regards, des jugements de la société, elles se réfugient dans ces espaces pour être elles-mêmes, pour se dévoiler dans leur authenticité.

Nous allons montrer dans la grille qui suit que les deux espaces du salon de coiffure se partagent les mêmes sèmes dans *Caramel* et *Hizya*.

¹⁴⁰ Dictionnaire LAROUSSE, [en ligne], URL : (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/refuge/67559>).

Les salons de coiffure Les traits pertinents	<i>Belles, belles, belles</i>	<i>Si belle</i>
Espace de confiance/ lamentation	+	+
Espace de transgression	+	+
Espace de contestation	+	+
Subversion	+	+
Rupture avec les tabous	+	+
Espace géographiquement clos	+	+
Espace idéologiquement ouvert	+	+

2.4 *Belles, belles, belles* et *Si belle* : espaces de libération de la parole

Nous rappelons brièvement l'ensemble des espaces géographiquement clos que nous avons analysés dans le premier chapitre :

1. Dans *Hizya* : la maison de Hizya, la maison de madame M, la cafétéria, le magasin de téléphonie.
2. Dans *Caramel* : la maison de Layale, l'auberge, la clinique.

Nous avons constaté que la majorité de ces espaces géographiquement clos ne garantissent pas une sécurité pour la femme. C'est-à-dire, que la femme ne peut pas être totalement libre, sa liberté devient restreinte ou complètement absente. Ce sont des espaces qui oppriment, qui emprisonnent et qui effacent les femmes.

C'est pour cela que nous avons décidé d'aller plus en profondeur dans notre recherche et de procéder à une analyse comparative entre les deux espaces du salon de coiffure du roman et du film.

Nous avons analysé dans un premier temps l'ensemble des personnages qui figurent dans ces espaces, ensuite nous avons comparé ces deux espaces l'un à l'autre et nous avons constaté les rapports de similitudes qu'ils entretiennent entre eux. Par ailleurs, et dans ce qui suit, nous allons effectuer une comparaison entre ces deux salons de coiffure et les autres espaces géographiquement clos afin de vérifier notre hypothèse de départ et voir si la romancière et la réalisatrice se font la même représentation des espaces dans le film et le roman.

Espaces clos Sèmes	Salons de coiffur es	Maiso n de Hizya	Maiso n de Layal e	Magasin de téléphon ie	Auberg e	Cafétéri a	Cliniqu e	Maison de Madam e M.
Espace de confidences	+	-	-	-	-	-	-	+
Libération de la parole	+	-	-	-	-	-	-	+
Libération de la pensée	+	-	-	-	-	-	-	+
La femme n'est pas surveillée	+	-	-	-	-	-	-	+
La femme se révolte	+	-	-	-	-	-	-	+
Revendication d'identité féminine	+	-	-	-	-	-	-	+
Espace ouvert idéologiquement	+	-	-	-	-	-	-	+

Nous constatons qu'il n'y a que deux lieux où la liberté de la femme s'exerce amplement : la maison de Madame M et les espaces du salon de coiffure *Belles, belles, belles* et *Si belle*.

Nous pouvons donc considérer l'espace du salon de coiffure dans *Caramel et Hizya* comme des lieux hautement transgressifs. Force est de constater que l'espace du salon de coiffure dans *Caramel et Hizya* sont, par excellence, et ce pour BEY et LABAKI, des espaces féministes.

*L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales.*¹⁴¹

Et ce sont ces marques sociales, véhiculées par les personnages du film et du roman qui font que les espaces du salon de coiffure sont avant tout des lieux clos et réservés uniquement aux femmes, c'est ce qui fait qu'ils soient des espaces qui assurent une sorte de liberté et d'indépendance pour les personnages féminins.

Ils reflètent à travers les formes narratives qui les mettent en scène (roman et film) « un réel social supposé connu »¹⁴². C'est ce qui attribue d'ailleurs aux espaces que nous avons examinés une vraisemblance difficile à ignorer. Mais la ressemblance entre les deux salons de coiffure va au-delà des pratiques des personnages féminins qui les occupent. En effet, d'autres éléments interviennent pour renforcer ces correspondances spatiales. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans ce qui suit.

2.5 Des noms de salons porteurs de sens

Le salon est nommé *Si belle* dans le film et *Belles, belles, belles* dans le roman. Nous remarquons que les noms des deux salons de coiffure sont au féminin. Ils font référence à la femme. Ce mot « belle » vient du latin *bellus*¹⁴³ qui signifie la beauté et l'élégance. Selon le dictionnaire LAROUSSE¹⁴⁴, belle signifie une jeune femme, une jeune fille, en particulier la femme aimée.

¹⁴¹ MITTERAND, op.cit, p.201.

¹⁴² JOUVE, op.cit, 2001, p.7.

¹⁴³ *Origines : Latin, Thème : Littéraires, Globe-trotters, Féériques* [en ligne], URL : (<https://madame.lefigaro.fr/prenoms/prenom/fille/belle>).

¹⁴⁴ Dictionnaire LAROUSSE [en ligne], URL : (<https://www.larousse.fr/dictionnaire/francais/belle/8518>).

C'est ce qui nous laisse comprendre que ceux sont des salons de coiffure destinés exclusivement au public féminin. Il s'agit donc de deux espaces clos dont l'accès n'est permis qu'aux femmes. L'accent est mis sur cela dans les noms attribués.

Charles GRIVEL¹⁴⁵, dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque*, donne des détails concernant l'analyse des titres d'œuvres. Dans notre cas, nous pouvons établir un parallèle entre cette analyse de titres d'œuvres et l'analyse de noms de boutiques ou de lieux, nous parlons plus exactement des noms des salons de coiffure dans notre corpus.

Il distingue trois fonctions pour le titre : appellative (qui sert à identifier), désignative (qui décrit le contenu) et publicitaire (qui le valorise).

Dans le cas des deux noms des salons de coiffure *Si belle* et *Belle, belle, belle*, ils reflètent immédiatement le genre de travail qu'on exerce dans ces salons : aider les femmes dans leur quête de beauté (une fonction désignative).

Le choix de l'adjectif « belle » mis au féminin n'est pas anodin : dans les sociétés maghrébines et les sociétés orientales, le thème de la beauté et sa quête sont souvent reliés à la femme (fonction publicitaire).

De plus, dans ces sociétés, les salons de coiffures mixtes sont rares. Généralement, on trouve des salons pour les femmes et d'autres pour les hommes.

On peut même trouver des salons de coiffures pour femmes qui offrent le service du déplacement à domicile. Comme dans le roman de *Hizya*, lorsque le personnage de Madame M. avait appelé la coiffeuse pour venir la coiffer chez elle.

Après avoir interrogé l'espace du salon de coiffure dans les deux œuvres qui nous occupent, il serait important pour nous de revenir sur un espace qui nous semble assez emblématique et éclairant pour notre problématique.

L'espace de la maison de Madame M s'avère être très important pour la lecture du roman. Il est vrai qu'il n'a pas été beaucoup cité, mais les passages qui le décrivent sont très importants pour préparer le lecteur à synthétiser l'histoire du roman, et dans notre cas à synthétiser même celle du film, qui partage un nombre frappant d'analogie avec le roman.

¹⁴⁵ GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris, 1973.

Généralement la synthèse du roman, qui « *apporte des réponses aux principales questions suscitées par le récit ; en tant que clé, elle donne un certain nombre de directives interprétatives* »¹⁴⁶, se trouve à la fin du récit, mais dans le cas de *Hizya* on la trouve au milieu de ce dernier à travers la description du personnage de Madame M. et de l'espace de sa maison. C'est ce que nous allons démontrer dans la section suivante consacrée entièrement à ce personnage-clé.

3. Madame M. : clé pour une lecture féministe de *Hizya* et de *Caramel*

Comme nous l'avons précédemment mentionné, Madame M. est une cliente habituelle du salon *Belles, belles, belles*. Dans *Hizya*.

*Une femme d'un certain âge, la cinquantaine ou même plus. Elle ne parle pas beaucoup. Le plus souvent, elle se contente d'écouter les conversations et de sourire. Une élégance discrète et une empathie véritable font d'elle une de ces rares clientes dont la présence est appréciée par toutes les filles du salon. Quand elle pousse la porte, nous ne pouvons pas nous empêcher de détailler ses tenues certainement très coûteuses, ses chaussures toujours assorties à son sac et surtout la façon naturelle qu'elle a de les porter simplement, sans ostentation. Sonia m'a glissé plusieurs fois à l'oreille qu'elle aimerait lui ressembler un jour.*¹⁴⁷

3.1 Madame M. ou l'incarnation d'un Idéal féminin

Madame M., telle qu'elle est décrite par la narratrice, est l'exemple de la femme à suivre, celle qui provoque la jalousie chez les autres femmes : une envie d'être comme elle, de devenir comme elle un jour. Elle s'habille d'une manière discrète et élégante, elle ne bavarde pas trop. C'est une femme éduquée et posée et qui a son importance hiérarchique dans le récit. Sa distribution dans ce dernier si l'on se réfère à l'analyse sémiologique du personnage de

¹⁴⁶ JOUVE, op.cit, 1997, p.91.

¹⁴⁷ BEY, op.cit, p.61.

Philippe HAMON « apparaît aux endroits stratégiques et, en particulier, en ce lieu textuel surdéterminé qu'est le dénouement »¹⁴⁸.

Nous ignorons le nom de ce personnage, on s'est contenté de la désigner par une lettre : M.

Les personnages définitivement anonymes s'imposent comme des figurants essentiels qui comme l'ont montré Philippe HAMON ou Vincent JOUVE¹⁴⁹, aident à confronter, dans ses grandes lignes, la hiérarchie actantielle autant qu'à restituer l'effet de réel. Intuitivement, on associe immédiatement ces personnages, qui demeurent en retrait de l'action mais la mettent en perspective, à l'univers romanesque. (...) Il convient d'apprécier l'anonymat des personnages comme une nouveauté narrative, assurément constitutive du genre romanesque.¹⁵⁰

3.2 Femme anonyme

L'anonymat de Madame M. signifie qu'elle peut être n'importe quelle femme, elle représente les femmes qui ont pu réaliser leurs rêves, leurs quêtes dans la vie : décrocher un bon poste de travail, avoir une indépendance financière, s'habiller élégamment, défier la société et ne se soucier de l'avis de personne.

3.3 Dimension érotique de l'appartement de M.

Madame M. occupe un appartement qui n'a pas laissé Hizya indifférente, lorsqu'elle s'y est rendue. Cette dernière a été fascinée par la lumière que dégage cet appartement, sa décoration simple et la couleur blanche qui règne dans l'atmosphère.

Contrairement aux autres couleurs qui ont tendance à absorber la lumière, le blanc a la particularité de la refléter. C'est la raison pour laquelle on le recommande dans les pièces

¹⁴⁸ JOUVE, op.cit, 1997, p.123.

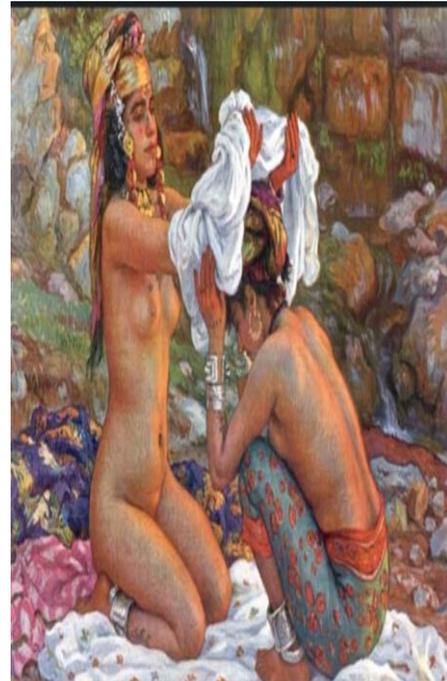
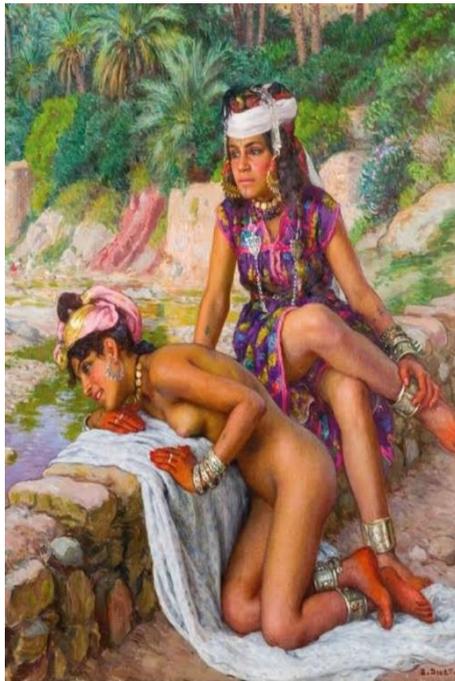
¹⁴⁹ HAMON, Philippe, *Le personnel de roman*, Genève, Droz, 1998 et Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

¹⁵⁰ JAMES-RAOUL, Danièle, *L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes*, Presses universitaires de Provence, 2007 [en ligne], URL : (<https://books.openedition.org/pup/2274?lang=fr>).

*peu lumineuses (...) Le blanc a aussi la vertu de modifier la perception visuelle. Il est donc préconisé dans les petits espaces dans lesquels il agrandit les volumes.*¹⁵¹

Ce qui l'a attiré le plus, c'était un tableau de Dinet. Probablement un de ces deux tableaux qui représentent des femmes dans des palmeraies du sud algérien, parce que le titre du tableau n'a pas été mentionné dans le roman. Ce qui nous permet de dire qu'il s'agit de l'un de ces deux tableaux, est le fait qu'il a attiré l'attention de Hizya, probablement par le caractère de nudité peint dans ce tableau, c'est une chose hors du commun que Hizya n'a pas l'habitude de voir ailleurs.

*« Au mur, en face du lit, était accroché un tableau. Je me suis arrêtée quelques secondes pour le regarder. Il représentait des femmes dans une palmeraie du sud de l'Algérie ».*¹⁵²



Hizya était à la fois choquée et fascinée, elle n'est pas habituée à voir ce genre de tableaux, en tout cas pas chez elle, ni dans les maisons qu'elle fréquente. Par ailleurs, ces tableaux confèrent une dimension érotique à la maison de Madame M. La sensualité est l'un des éléments les plus subversifs dans le roman comme dans le film.

¹⁵¹ *Le blanc : sa symbolique, ses harmonies*, marieclairemaison.com, URL : <https://www.marieclaire.fr/maison/le-blanc-sa-symbolique-ses-harmonies.1144951.asp>.

¹⁵² BEY, op.cit, p.61.

C'est une femme qui apprécie l'art et qui peut en discuter pendant des heures, elle est cultivée et elle rompt avec l'univers étriqué des personnages féminins du roman.

3.4 Ce que Madame M. représente pour les autres personnages féminins

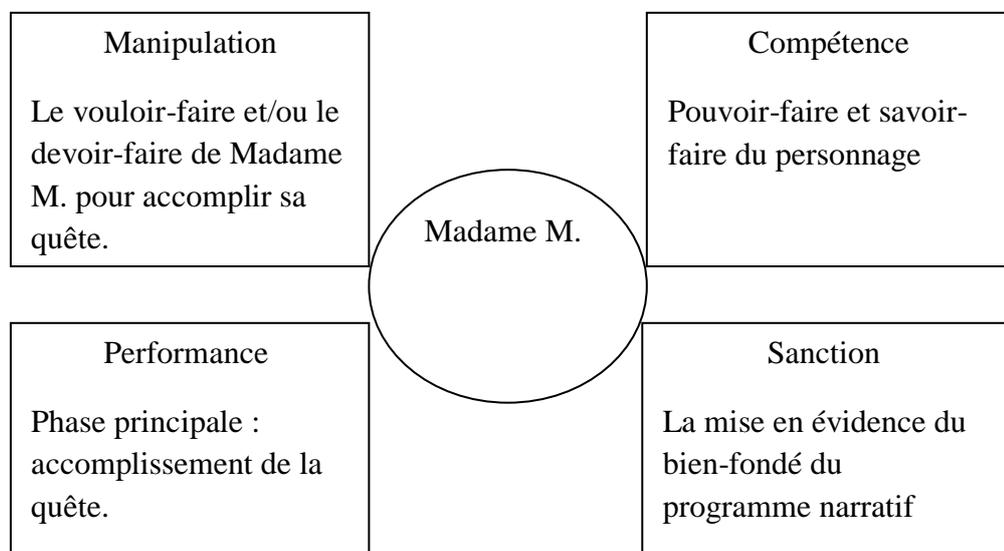
Elle représente la femme que veulent être tous les personnages féminins du roman et du film. Elle a réalisé tout ce dont ces derniers rêvent de réaliser : elle est libre, indépendante, cultivée, révoltée, elle transgresse les codes sociaux et elle mène une vie sereine.

Personnages féminins	Hizya	Sonia	Leïla	Layale	Nesrine	Jamale	Rima	Madame M.
Sèmes								
Indépendance sociale	-	-	-	-	-	-	-	+
Liberté d'expression	-	-	-	-	-	-	-	+
Révolte	+	+	+	+	+	+	+	+
Transgression	+	+	+	+	+	+	+	+
Personnage serein	-	-	-	-	-	-	-	+
Quête réussite	-	-	-	-	-	-	-	+

Malgré le fait qu'elle ne soit évoquée que dans quelques passages dans le roman, Madame M. est un personnage salvateur. Elle est le modèle de personnage auquel voudraient ressembler tous les autres personnages féminins du roman et du film.

C'est un personnage accompli sur tous les plans : elle a accompli des choses que ni Hizya, Sonia, Leïla et les autres n'ont pu accomplir. Elle est l'exemple de la femme qui a su défié sa société et s'en sortir vainqueur.

Madame M. est un personnage symbole d'accomplissement de quête : son vouloir est en équivalence avec son savoir-faire, son devoir-faire et son pouvoir-faire. Cette quête constitue un programme narratif qui « *permet de préciser comment s'articulent les différents rôles actanciels dans le parcours d'un personnage particulier* »¹⁵³. Il s'articule sur quatre phases qui accomplissent le schéma actanciel de GREIMAS :



Madame M. est donc le personnage exemple de réussite pour les autres femmes à la fois dans *Hizya* et dans *Caramel*.

Pour synthétiser ce qui a été précédemment dit, nous affirmons que les espaces du salon de coiffure dans *Hizya* et dans *Caramel* s'avèrent être des lieux de subversion et de revendication féminines.

Il existe d'autres lieux qui peuvent être également des espaces de subversions telles que les salles d'attentes de femmes chez les médecins. *Hizya* l'avait mentionné dans un passage, en parlant d'une femme qui racontait son intimité.

Des propos captés presque malgré moi dans la salle d'attente de mon dentiste, une salle réservée aux femmes. C'était une femme d'une quarantaine d'années. Elle montrait un visage las, des yeux cernés de tristesse. Elle confiait à l'une de ses amies assise près d'elle son désarroi, sa grande douleur de voir son couple sombrer dans la haine et le ressentiment après avoir vécu une belle histoire d'amour. Un amour réciproque. En cause, une infidélité de son mari. « J'ai pardonné, lui affirmait-elle, je ne pouvais pas faire autrement, mais je n'ai pas

¹⁵³ JOUVE, op.cit, 1997, p.106.

oublié. »(...) Et surtout, a-t-elle ajouté à voix basse, je m'en veux de cette soumission, de ma docilité qui me contraint à serrer le drap de toutes mes forces entre mes dents pour ne pas hurler de dégoût certains soir quand, après avoir éteint la lumière –le noir nous va si bien–, dit-elle avec un petit rire, il tâtonne à la recherche de mon corps, ou du moins d'une partie bien précise de mon corps.¹⁵⁴

Hizya rapporte dans ce passage des propos d'une femme captés dans une salle d'attente du dentiste. Cette femme raconte des choses intimes dans un lieu public mais réservé uniquement aux femmes (même si ces dernières sont limitées). Cela la rapproche des deux espaces du salon de coiffure *Belles, belles, belles* et *Si belle* avec lesquels ils partagent plusieurs traits en commun.

Espaces Sèmes	Les deux espaces du salon de coiffure	La salle d'attente du dentiste
Espace de confidences	+	+
Réservé aux femmes	+	+
Libération de la parole	+	+
Libération de la pensée	+	+

¹⁵⁴ BEY, op.cit, p. 74.

Conclusion

Dans le cadre de ce travail pour lequel nous avons choisi pour corpus le roman *Hizya* de l'écrivaine algérienne Maïssa BEY et le film *Caramel* de la réalisatrice libanaise Nadine LABAKI, nous avons effectué une étude comparative entre le long-métrage libanais et le roman algérien. Cette étude consiste tout d'abord à déterminer les rapports de similitudes existants entre *Hizya* et *Caramel* : similitudes au niveau des idées et des idéologies véhiculées par les espaces représentés dans les deux diégèses. Nous avons été tentées de mener cette réflexion après la lecture du roman et la visualisation du film.

A travers une étude sémiologique, nous avons analysé dans un premier lieu la paratextualité des deux supports, nous avons pu établir des liens entre les titres des œuvres et les thèmes traités (condition de la femme, amour, quête d'identité féminine).

Dans un deuxième lieu nous avons analysé l'ensemble des espaces géographiquement ouverts et l'ensemble des espaces géographiquement clos figurant dans *Hizya* et dans *Caramel*, en nous appuyant sur une analyse sémiotique et sur les apports de la sémiologie du cinéma qui nous ont aidées à dégager les sèmes qui constituent les points de convergences et/ou de divergences existants entre ces ensembles d'espaces. Ca a constitué une étape importante et ce afin de retracer le parcours et l'évolution des personnages féminins dans ces derniers et les symboliques dont ils se chargent quant à la condition de la femme.

Nous avons constaté à l'aide de l'analyse sémiotique que l'ensemble des espaces ouverts géographiquement (la rue et le jardin d'essai) sont dépourvus de valeurs positives pour les femmes sauf pour le cas de l'espace de la terrasse dans *Hizya*, un espace que nous considérons comme lieu de libération de pensée et de fantasmes sexuels pour la femme.

Nous n'avons pas remarqué une grande différence par rapport aux espaces géographiquement fermés (la cafétéria, l'auberge, les maisons familiales, la clinique et le magasin de téléphonie). Ces derniers s'avèrent être également privés de valeurs positives : la femme s'y sent étouffée, surveillée et se force d'être quelqu'un d'autre qu'elle-même.

Nous nous sommes penchées donc sur un autre espace géographiquement clos et privé, ouvert uniquement au public féminin : l'espace du salon de coiffure, présent à la fois dans *Hizya* de BEY et dans *Caramel* de LABAKI.

Notre problématique traite justement de ce dernier et elle a été formulée ainsi : **en quoi peut-on considérer l'espace du salon de coiffure comme un espace de transgression et de revendication féminine ?**

Pour répondre à cette question fondamentale dans notre recherche, nous avons émis les deux hypothèses suivantes : l'espace du salon de coiffure dans le roman et le film ne prend sens dans les deux œuvres que parce qu'il rivalise avec d'autres espaces considérés par la romancière et la réalisatrice comme étant des lieux où s'exerce la misogynie sociale et familiale par excellence. Cet espace devient ainsi un lieu de subversion et de révolte féminines, un espace à connotations féministes.

Nous avons pu répondre à cette problématique à travers l'analyse des personnages féminins qui évoluent au sein des deux salons de coiffure et la comparaison des différents espaces.

Les salons de coiffure offrent une atmosphère de liberté à la femme : elle se permet de s'habiller comme elle veut, de fumer et de briser le tabou de la cigarette interdite pour son sexe, de libérer ses penchants sexuels et d'assumer son homosexualité. Elle se confie à d'autres femmes qui peuvent parfois traverser les mêmes entraves qu'elle.

Elle exprime ses idées et ses envies de révolte, elle se plaint et veut changer son destin. Mais arrive-t-elle vraiment à agir face à cette situation ?

A la fin, nous mettons l'accent sur le personnage de Madame M., qui représente un personnage qui a accompli sa quête sur plusieurs niveaux par rapport aux autres personnages féminins. En effet, il s'agit d'un personnage salvateur, idéalisé qui regroupe toutes les qualités qui manquent aux autres femmes (Hizya, Sonia, Leïla, Layale, Nesrine, Rima et Jamale), elle est libre et indépendante.

Par ailleurs, ces femmes sont en confrontation avec elles-mêmes avant qu'elles le soient avec la société. Elles sont condamnées entre ce qu'elles veulent faire et ce qu'elles doivent faire.

*« Le personnage apparaîtra comme naïf (il ne veut que ce qu'il peut et ne sait que ce qu'il doit) ou comme doté d'une intériorité profonde (il veut plus qu'il ne peut et sait plus qu'il ne doit) ».*¹⁵⁵

Ces propos peuvent déboucher sur une suite et un approfondissement pour cette recherche. Nous pouvons par exemple mener une étude du portrait psychologique des personnages féminins déjà cités, que ça soit dans le roman ou dans le film. Cette recherche

¹⁵⁵ JOUVE, op.cit, 1997, p.113.

des caractéristiques psychologiques poussées des personnages de notre corpus aboutirait probablement à un archétype du personnage féminin féministe dans la littérature et le cinéma.

Bibliographie

I. Corpus

1. BEY, Maïssa, *Hizya*, Barzakh, 2015.
2. LABAKI, Nadine, *Caramel*, 2007.

II. Ouvrages théoriques

1. ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Editions du Tell, 2002.
2. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 4^{ème} édition, Paris, 1964.
3. BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne-C, HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Points, 2017.
4. BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, 1997.
5. CARRIERE, Jean Claude, *Raconter une histoire*, Institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son, Collections Ecrits Ecrans, Paris, 2001.
6. CHADLI, Djaouida, *Synergies d'Algérie*, n°14, 2011.
7. CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan Université, 1993.
8. COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*, Seuil, Paris, 1979.
9. COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette Université, 1976.
10. DUCHET, Claude, *Eléments de la titrologie romanesque*, In *Littérature* n°12, 1973.
11. GENETTE, Gérard, *Essai de méthode, Discours du récit*, Seuil, Paris, 1972.
12. GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, tome II : La relation esthétique*, Seuil, Poétique, 1997.
13. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Poétique, Paris, 1982.
14. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
15. Goldenstein, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, 1986.
16. GOMBAULT, Anne, BOURGEON-RENAULT, Dominique, DEBENEDETTI, Stéphane, *Marketing de l'art et de la culture*, Dunod, 2014.
17. GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, PUF, 1966.
18. GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
19. HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, 1993.
20. HAMON, Philippe, *Le personnel de roman*, Genève, Droz, 1983.
21. IBERRAKEN, Mahmoud, *Sémiologie du cinéma, méthodes et analyses filmiques*, Office des Publications Universitaires, 2006.
22. JENNY, Laurent, *L'intertextualité*, Poétique, n°27, 1976.

23. JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, dirigé par Michel MARIE, Armand Colin, 2006.
24. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
25. JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001.
26. JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 1997.
27. JUIGNET, Patrick, *Lacan, le symbolique et le signifiant*, Cliniques Méditerranéennes, n°68, 2003.
28. KRISTEVA, Julia, *Pour une sémiologie des paragrammes, semiotike : recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
29. LACAN, Jacques, *Le stade du miroir*, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.
30. LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film : placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéos*, Edition d'Organisation ; Edition 1, 2006
31. MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, NATHAN, 1997.
32. MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, P.U.F, Ecriture, 1980.
33. SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Ed. Charles BALLY, Albert SECHEHAYE, 1916.
34. Scarpa, Marie, *Le personnage liminaire*, Romantisme, n°145, 2009/3.
35. SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse*, 1983.
36. TURNER, Victor, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990.
37. ZOURANENE, Tahar, Polycopié pédagogique, année universitaire 2017/2018.

III. Articles

1. BEAUVOIR, Simone, *Deuxième sexe, les faits et les mythes*, Tome II, Editions Gallimard, 1949, p.22, URL : (<https://elfege.com/bibliotheque/Beauvoir/Le-deuxime-sexe-tome-1-Simone-de-Beauvoir-FRENCHPDF.com.pdf>).
2. Blog et cours de cinéma, *Echelle des plans au cinéma*, URL : (<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/>).
3. BÔ, Daniel, *Typologie des bandes-annonces suivant le style de discours produit*, Analyse sémiologique et étude marketing. URL : (<https://testconso.com/semiologie/2008/10/typologie-des-b.html>).
4. *Caramel*, Dossier de presse français, PDF, URL : (<https://medias.unifrance.org/medias/74/96/24650/presse/caramel-dossier-de-presse-francais.pdf>).
5. CLEDER, Jean, interviewé par Catherine LEFORT, *Entre littérature et cinéma c'est la différence qui compte*, 2015.

6. *Etudier la fonction du point d'exclamation* [en ligne], URL : (<https://fr.linkedin.com/learning/les-fondements-de-la-langue-francaise-la-punctuation/etudier-la-fonction-du-point-d-exclamation>).
7. FRAISSE, Geneviève, *Féminisme-histoire du féminisme*, consulté le 12 février 2021, (URL : <https://www.universalis.fr/auteurs/genevieve-fraissee/>).
8. GUYON, Christopher, *Plan rapproché au cinéma*, 06 juillet 2011, URL : (<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproche/>).
9. JAMBON, Solange, *A propos du réalisme en France*, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 23 avril 2021, (URL : <https://velalecture.over-blog.com/2015/12/a-propos-du-realisme-en-france-et-ailleurs-en-litterature-et-dans-les-arts.html>).
10. JAMES-RAOUL, Danièle, *L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes*, Presses universitaires de Provence, 2007 [en ligne], URL : (<https://books.openedition.org/pup/2274?lang=fr>).
11. *Le blanc : sa symbolique, ses harmonies*, marieclaireremaison.com, URL : (<https://www.marieclaire.fr/maison/le-blanc-sa-symbolique-ses-harmonies,1144951.asp>).
12. *L'espace dans le récit de fiction*, URL : <https://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>, consulté le 09 mai 2021.
13. LETENDRE, Daniel, *La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé DELAUME et François BON*, dans *temps zéro*, n°9 [en ligne], URL : (<https://tempszero.contemporain.info/document1232>).
14. MITRY, Jean, *Sémiologie de l'image*, [en ligne] URL : (https://www.surlimage.info/ecrits/semiologie.html#:~:text=Pour%20Jean%20Mitry%2C%20dans%20un%27_est%20de%20%22surcro%C3%Aet%22)
15. *Origines : Latin, Thème : Littéraires, Globe-trotters, Féériques* [en ligne], URL : (<https://madame.lefigaro.fr/prenoms/prenom/fille/belle>).
16. PIERRE-QUINT, Léon, journal : *Revue hebdomadaire*, 14 août 1926.
17. SAINLEGER, Hoël, *Comment réalise-t-on un générique de film ?*, mis en ligne le 20 janvier 2020, consulté le 1 mai 2021, URL : (<https://www.cnc.fr/cinema/actualites/comment-realise-ton-un-generique-de-film922863>).

18. SIMMONET, Emile, *L'espace dans le récit de fiction*, URL : (<https://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>).
19. TYLSKI, Alexandre, *Le Générique de cinéma, Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail [en ligne], 2009, URL : (<https://www.livres-cinema.info/livres/8371/generique-de-cinema>).
20. VINEYARD, Jeremy, *Les plans au cinéma, les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, 2004, p.13, URL : (<https://www.clayinformatique.ch/mitic/images/plans-cinema-Vineyard.pdf>).
21. YOT, Richard, *Chercher un livre, un auteur*, Editions EYROLLES, mis en ligne le 14 avril, URL : (<https://www.editions-eyrolles.com/Livre/9782212127041/lumiere>).
22. ZERROUKI, Rachid, *Comment l'industrie du tabac s'est servie du féminisme, et inversement*, [mis en ligne le 08 février 2018], URL : (<https://www.slate.fr/story/157333/fumer-cigarette-feminisme-emancipation-paternalisme?amp>), consulté le 24 juin 2021.

IV. Dictionnaires et encyclopédies

1. *Dictionnaire de Sociologie*, Hatier, 2004.
2. Dictionnaire LAROUSSE [en ligne], consulté le 30 avril 2021, URL : (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/titre/78240>).
3. DUBOIS, Jean, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, LAROUSSE, 1976.
4. MAGNY, Joël, *Cinéma (Réalisation d'un film), Photographie de cinéma*, Encyclopédie Universalis [en ligne], URL : (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-photographie-de-cinema/3-les-fonctions-de-la-lumiere-en-cinema/>).
5. MONDZAIN-BAUDINET, Marie-José, *Art narratif*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 10 février 2021, (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-narratif/>).

V. Reportages

1. BEY, Maïssa, Reportage de Cécile QUIENART et Mireille CANTE, TV5MONDE, 13 février 2014.
2. LABAKI, Nadine, invitée du *Talk Women in Motion*, Cannes, 16 mai 2019.

Introduction.....	6
Chapitre 1 : la paratextualité, seuil d'une lecture spatiale	18
1. Paratexte romanesque et paratexte filmique : convergences ou divergences ?	19
1.1 Paratexte romanesque : prémices d'une révolte féminine	21
1.1.1 Les couvertures : entre voilement et dévoilement du féminin.....	21
1.1.1.1 Analyse du titre <i>Hizya</i>	21
1.1.1.2 La première de couverture	23
1.1.1.3 La quatrième de couverture	25
1.2 Paratexte filmique : entre présence et absence du féminin.....	26
1.2.1 Le titre <i>Caramel</i>	26
1.2.2 La bande annonce	27
1.2.3 Le générique du film.....	30
1.2.4 L'affiche du film.....	31
2. Espaces géographiquement ouverts : quelle symbolique idéologique ?.....	34
2.1 Dans le roman.....	35
2.1.1 Le jardin d'El Hamma : lieu des amours clandestines	36
2.1.1.1 La femme dans le jardin d'essai	36
2.1.1.2 Une liberté ample ou un regard étriqué ?	37
2.1.2 La terrasse : un souffle de liberté.....	38
2.1.2.1 Un refuge, mais pas que	38
2.1.2.2 La terrasse : espace de libération de la parole	39
2.1.3 La rue : espace de valeurs hétérogènes	40
2.1.3.1 Regard misogyne	41
2.1.3.2 La rue et le sentiment d'insécurité	41
2.2 Valeurs des espaces ouverts dans <i>Caramel</i>	43
2.2.1 <i>Caramel</i> : La rue comme espace d'oppression	44
2.2.1.1 La femme aux prises avec le regard de la rue	44
2.2.1.2 En couple dans la rue : un délit	46
3. Espaces clos : espaces libérateurs ?	49
3.1 Espaces clos dans <i>Hizya</i> : espaces sécurisants ?.....	50
3.1.1 La maison de <i>Hizya</i>	50
3.1.1.1 La maison : espace d'autorité masculine ?	50
3.1.1.2 Statut féminin	51

3.1.2	La maison de Madame M. ou l'idéal féminin	52
3.1.2.1	La maison de Madame M : un espace de libre partage	54
3.1.2.2	Contraste manifeste	54
3.1.3	Lieu de la première rencontre : le magasin de téléphonie	55
3.1.3.1	Franchir les seuils	55
3.1.3.2	Esprit de révolte naissant	55
3.1.4	La cafétéria : espace de l'entre-deux.....	56
3.1.4.1	La cafétéria : l'espace de l'inquisition	57
3.1.4.2	L'espace de la cafétéria : entre liberté et oppression	57
3.2	<i>Caramel</i> : pluralité des espaces de transgression.....	60
3.2.1	L'atelier de couture : derrière les murs de l'intimité féminine	61
3.2.1.1	Sentiments revivifiés	62
3.2.1.2	Peur de jugement et de changement de statut	62
3.2.2	La maison : berceau des valeurs sociétales et religieuses	62
3.2.2.1	La maison : espace conservateur	63
3.2.3	La clinique : espace de la pureté affectée.....	64
3.2.4	La maison de Layale : mineure à vie	65
3.2.4.1	La maison : espace d'une existence clandestine	65
3.2.5	L'auberge : espace clos VS ouverture sexuelle.....	66
4.	Espace clos mais espaces menaçants	68
Chapitre 2.....		70
Le salon de coiffure : espace de la subversion féminine.....		70
1.	Les personnages féminins dans l'espace du salon de coiffure : film et roman.....	71
1.1	Hizya : se révolter ou rentrer dans les rangs ?	72
1.2	Sonia : le paradoxe de l'homme comme garant de liberté ?.....	75
1.3	Nesrine : liberté en devenir ou soumission définitive ?	79
1.4	Jamale : lutte et affirmation de soi.....	81
1.5	Leïla : le divorce comme subversion des valeurs.....	82
1.6	Layale : l'amour interdit et concrétisation de la liberté.....	84
1.7	Rima : l'homosexualité ou la transgression douce ?	87
2-	Comparaison entre les espaces du salon de coiffure et les autres espaces clos	90
2.1	Multiplications des points de vue dans <i>Belles, belles, belles</i> : procédé de subversion	91
2.2	L'espace de transgression des tabous : <i>Si belle</i>	92
2.3	Des espaces de refuge.....	92

2.4	<i>Belles, belles, belles et Si belle</i> : espaces de libération de la parole	93
2.5	Des noms de salons porteurs de sens	95
3.	Madame M. : clé pour une lecture féministe de <i>Hizya</i> et de <i>Caramel</i>	97
3.1	Madame M. ou l'incarnation d'un Idéal féminin	97
3.2	Femme anonyme	98
3.3	Dimension érotique de l'appartement de M.	98
3.4	Ce que Madame M. représente pour les autres personnages féminins	100
	Conclusion	103

Résumé

A travers ce modeste travail, nous avons mené une étude comparative afin de repérer les liens de similitudes spatiales et thématiques unissant deux supports de genres différents, le premier appartient au genre littéraire romanesque : *Hizya* de Maïssa BEY, le deuxième appartient au genre cinématographique (cinéma d'auteur) : *Caramel* de Nadine LABAKI. Nous nous sommes intéressées plus spécifiquement à l'écriture de la subversion et de la révolte féminine.

Dans notre analyse, nous avons eu recours à plusieurs méthodologies telles que la narratologie, la sémiologie du cinéma et la sémiotique de COURTES. Le but est de confirmer nos hypothèses de départ : démontrer que l'espace du salon de coiffure dans *Hizya* comme dans *Caramel* est un espace de subversion et de révolte féminines, qui rivalise avec les autres espaces représentés, ces derniers sont des lieux où s'exerce la misogynie sociale et familiale par excellence.

Mots-clés :

Sémiologie, étude comparative, révolte, subversion, féminisme, *Hizya*, *Caramel*.

Abstract

Through this modest work, we realised a comparative study in order to identify the links of spatial and thematic similarities uniting two different narrative genres. The first is a novel by Maïssa BEY named *Hizya*, the second is a movie by Nadine LABAKI named *Caramel*.

We were more specifically interested in the writing of subversion and female revolt presented by this novel and this movie. We used in our analysis several methodologies like narratology, semiology of the cinema and COURTES's semiotic.

Our goal is to confirm our initial hypotheses : to demonstrate that the space of the hairdressing salon in *Hizya* as in *Caramel*, is a space of subversion and feminine revolt, which rivals with the other spaces represented. Social and family misogyny are exercised in those spaces.

Key words

Semiology, comparative study, revolt, subversion, feminism, *Hizya*, *Caramel*.